

Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique

André G. Bourassa

Volume 34, Number 2-3, Fall–Winter 1998

L'automatisme en mouvement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036105ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036105ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, A. G. (1998). Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique. *Études françaises*, 34(2-3), 125–139. <https://doi.org/10.7202/036105ar>

Article abstract

Jean-Paul Mousseau received training in cabinetmaking and design from the École du meuble. In addition to this study, he discovered contemporary art through his drawing teacher, Paul-Émile Borduas, and the young Automatists. For them, he designed sparse sets made of hessian curtains. Later, Mousseau worked as stage manager with Jacques Maclair, a French director of the avant-garde who initiated him not only to new dramatic works, but to scenography as such. Then he discovered Andy Warhol while reading an article on his discographies and his theatre tours. Pop Art, suddenly applied to public space, would lead Mousseau to construct interiors with theatrical ambience. Finally, in his last stage designs, he offered us bare spaces reminiscent of his hessian sets, but streaming with light.

Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique

ANDRÉ G. BOURASSA

Peintre, sculpteur et scénographe, Jean-Paul Mousseau a laissé le souvenir d'un professionnel d'une créativité sans cesse en éveil et ouverte à toutes les audaces. Ses expériences sur les polymères en sont un exemple frappant. En ce qui concerne la scénographie en particulier, une réflexion qu'il a soumise lors d'une de ses dernières entrevues résume bien la vision d'avenir qui était la sienne. Elle révèle en lui un homme de théâtre qui a su inventer un nouvel espace de scène, imaginer un lieu scénique qui compose avec le discours du texte plutôt que de se contenter d'une fonction de *faire-valoir* :

J'ai toujours pensé que le décor devait être l'expression du texte qui est là et non son illustration, comme on a l'habitude de le faire. Évidemment, il y a des pièces où il est bien difficile de passer à côté d'une illustration ou d'une imagerie. Mais dans la plupart des pièces modernes (c'est pour cela que je préfère Ionesco à Adamov, il stimule beaucoup plus l'imagination), tu n'es pas obligé d'illustrer. Les auteurs ne te donnent presque pas de directives au point de vue scénographie. Ils te laissent inventer l'espace dont tu as besoin pour exprimer la pièce que tu as à travailler [...]. Avant, les décorateurs avaient tendance à illustrer la pièce : des fonds de scène, des murailles... Tu n'es pas obligé de construire des murailles de pierre pour montrer que tu es dans la grande scène. Tu peux très bien le faire avec des éclairages¹.

1. Entrevue de Jean-Paul Mousseau, en compagnie de Jean-Pierre Ronfard, accordée à André G. Bourassa, assisté de Claude Faribault, le 12 juin 1990.

C'était en termes récents l'explicitation d'une préoccupation annoncée dès 1962 à propos de la nécessité pour un scénographe d'inventer un espace centré sur le jeu plutôt que de peindre un fond de scène illustratif et de meubler le plateau d'objets anecdotiques. Voici trois réponses de Mousseau à des questions sur une de ses scénographies :

Il me semble très important de réduire au minimum les décors de théâtre. Les rendre un peu abstraits. La plus grande partie du décor doit être dans la tête du spectateur. Une image précise enlève toute possibilité de projection au spectateur.

Il y a une sorte de magie qui a toujours existé pour moi, au théâtre [...]. Aujourd'hui on exploite à peu près 50 pour 100 du plateau. Il faut arriver à l'exploiter au maximum. Il faut travailler dans l'espace. Il faut un décor qui soit spatial.

Actuellement le théâtre est ici d'arrière-garde. Non pas qu'il faille travailler pour faire des choses « d'avant-garde », mais il faut en arriver à utiliser au maximum les ressources que nous avons. Et puis, vous savez, il n'y a pas de barrières entre les arts. Il n'y a pas de fossé. Théâtre, éclairage, sculpture, peinture²...

Comment Mousseau en est-il venu à cette vision si contemporaine de son métier, celle du scénographe par opposition à celle du décorateur, celle de l'inventeur d'un espace scénique (celui du texte joué), recomposé à partir de quelques éléments de l'espace dramatique (celui du texte lu) ? On peut discerner dans sa démarche les traces successives d'au moins trois visions distinctes de l'espace qu'il a su intégrer : celles qu'il tient en grande partie, et successivement, de Paul-Émile Borduas, Jacques Mauclair et Andy Warhol. Telles sont les trois visions qui sont brièvement présentées ici.

PREMIERS LIEUX

Les rapports de Mousseau avec Borduas et les automatistes sont bien connus en ce qui concerne la peinture. Mais il ne faut pas oublier que, au moment de son admission à l'École du meuble, en septembre 1945, Mousseau est mis en contact avec l'univers de la décoration spatiale et avec des étudiants (comme Charles Daudelin et Gabriel Filion) qui se font souvent réclamer des décors de théâtre selon une conception référentielle de l'espace scénique, conception qu'ils sont progressivement amenés à mettre en question. Qui mieux que ces derniers était en mesure, au Québec, de juger de la pertinence d'un meuble,

2. Propos rapporté par Jacques Keable, « À l'Égrégoire. Première américaine de *Ce Fou de Platonov* », *La Presse*, 3 mars 1962, p. 23. La première eut lieu le 8 mars.

d'une arche, d'une frise pour représenter une salle ou un château d'époque ? L'occasion était tentante. Borduas lui-même avait fait l'expérience du théâtre : il avait fait de la décoration de fond de scène sous la gouverne d'Ozias Leduc³ et tenu un rôle dans une mise en scène traditionnelle du Cercle Artistique de Saint-Hilaire⁴.

Mais Mousseau a appris beaucoup plus, à l'École du meuble, qu'à faire de l'illustration. La première preuve qu'il donne d'une grande possibilité de création en commun, c'est non pas sur une scène vide, mais sur une page blanche. Il s'agit de sa collaboration à la publication du recueil de Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*, paru en septembre 1946⁵. Ils firent ensemble cette expérience d'écriture automatique, l'une poétique et l'autre gestuelle, dont les résultats conjoints furent soumis à Gilles Hénault pour une publication dans les Cahiers de la file indienne. Les dessins de l'un ne sont pas une illustration des poèmes de l'autre, ils font tous deux partie d'une création commune.

Les expériences spatiales avec les automatistes vinrent par la suite et se sont multipliées, sur la toile blanche d'abord, sur la scène ensuite. La vision de l'espace référentiel apprise à l'École est d'emblée remplacée par celle de l'espace imaginaire. En ce qui concerne la scène, il faut évoquer en premier lieu la fameuse soirée dite « Théâtre moderne », le 20 mai 1947, dans l'ancienne salle du Montreal Repertory Theatre de Mario Duliani, alors que Marcel Barbeau et Jean-Paul Mousseau collaborèrent au décor et au jeu de *Pièce sans titre*, de T. J. Mæckens (pseudonyme de Jean Mercier), et que Pierre Gauvreau et Magdeleine Arbour se chargèrent respectivement des décors et costumes de la pièce suivante, *Bien-Être*, de Claude Gauvreau. Il s'agissait de rideaux de fond en papier d'emballage. Barbeau y peignit une sorte d'arbre pour la première, regrettant par la suite de ne pas s'en être tenu au pur papier, alors que Pierre Gauvreau renonça

3. Voir Ozias Leduc. *Une œuvre d'amour et de rêve*, sous la direction de Laurier Lacroix, Montréal, Musée du Québec et Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 242, n. 10.

4. Paul-Émile Borduas tenait le rôle du comte de Closny dans *Le Parjure*, drame de Jean de Loussot, à la Salle de Belœil, le 27 juin 1925 (supplément illustré de *La Presse*, 8 août 1925, p. 5 ; voir Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, édition critique par André G. Bourassa et Gilles Lapointe, t. I, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 51, n. 33). Deux ans plus tard, Borduas collabore aux décors d'Ozias Leduc pour *Madeleine*, drame d'Ernest Choquette, créé par le même cercle et au même endroit, le 14 juillet 1928 (*Écrits I*, 1987, p. 57, n. 16). Il a aussi beaucoup œuvré à la décoration d'église.

5. Voir reproduction dans André G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs, 1948-1988*, Montréal, l'Hexagone et Bibliothèque Nationale du Québec, 1988, p. 139-140.

d'emblée à tout référent, de manière à ce que le papier brun serve plus facilement d'écran aux projections oniriques des spectateurs. Cette décision de Pierre Gauvreau allait avoir des conséquences.

Dans la foulée, Mousseau réalise les décors du récital de danse de Jeanne Renaud et de Françoise Sullivan à la maison Ross, rue Peel, le 3 avril 1948, signant le décor de jute de *Un monsieur me suit dans la rue*⁶ pour la première, et le costume — fait d'éléments de jute également — de *Black & Tan* pour la seconde. Ces chorégraphies furent reprises parmi d'autres créations, comme *Femme archaïque* de Sullivan, lors du spectacle *Les Deux Arts* (danse et théâtre), présenté au Théâtre des Compagnons, les 8 et 9 mai 1949. Or Mousseau a précisé, lors de l'entrevue du 7 juin 1990, qu'il avait conçu le costume de *Black & Tan*⁷ en écoutant la musique de Duke Ellington sur laquelle la chorégraphie allait être faite, tout comme il avait créé l'objet totemique *Femme archaïque*⁸ indépendamment et avant que ne soit établie la chorégraphie du même nom. Il refera parfois ce genre d'expériences, avec notamment le costume symbolique de Françoise Riopelle pour le spectacle *La Mort à vivre*⁹ offert au Théâtre Orpheum les 7-9 avril 1960, et les lanternes et sculptures lumineuses¹⁰ mises au point pour les chorégraphies de James Waring et d'Alwin Nikolais, pendant la Semaine internationale de musique actuelle organisée par Pierre Mercure à Montréal, les 3-8 août 1961.

PRATICABLES

La deuxième manière Mousseau s'amorce en 1955. C'est celle de sa spécialisation dans le théâtre d'avant-garde français. Accompagnant son épouse Dyne Mouso à une audition chez Jacques Maclair¹¹, à l'Amphitryon, où elle obtient effectivement

6. Voir photo, *ibid.*, p. 169.

7. Voir photos, *ibid.*, p. 101, et dans *Mousseau*, sous la direction de Pierre Landry, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal et Méridien, 1996, p. 24.

8. Voir photo dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 63.

9. Pour une chorégraphie intitulée *La Chanson de Quetzalcoatl*. Voir photos dans Guy Robert, *Mousseau. Aspects*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1968, p. 32, et dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 123.

10. Voir illustrations dans les mêmes ouvrages, p. 12 et 110-113, respectivement. On y trouve par ailleurs une description louangeuse à propos d'une création de John Cage éclairée par Mousseau : Claude Gingras, « La semaine internationale de musique actuelle s'ouvre vers des horizons illimités », *La Presse*, 4 août 1961, p. 12.

11. Maclair avait signé la mise en scène du *Ping-Pong* d'Arthur Adamov au Théâtre des Noctambules en 1955 et, à son retour en France, il signe celle des *Chaises* d'Eugène Ionesco au Studio des Champs-Élysées en 1956 (Alfred Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, 1970, p. 42-43).

un rôle, il a la surprise de se voir offrir lui aussi une collaboration. Mauclair prépare alors un spectacle intitulé *Trois Courtes Pièces I*, qui est créé le 22 mars 1955. Dyne joue dans l'une des trois pièces, *L'Imbécile* de Luigi Pirandello, avec, pour partenaires, des comédiens européens très connus comme Patrick Antoine, Jacques Dufilho et Jean Gaumont. Quant à Mousseau, on lui offre la régie technique de l'ensemble, avec décors de Jean-Claude Rinfret.

Ce rapport Mousseau-Mauclair a des conséquences sur la façon dont le peintre québécois conçoit désormais le théâtre. Dans un premier temps, il découvre une dramaturgie nouvelle. À propos des choix dramaturgiques de Mauclair, on a en effet écrit qu'il « travaille souvent sur le décalage de l'action et du langage ou le symbolisme d'une évolution mécanique, qui mène inexorablement à la destruction de l'individu¹² ». Ce genre du nouveau théâtre, Mousseau va le fréquenter souvent dans les années à venir.

Il se voit ensuite confier, pour le spectacle du 25 avril 1955, *L'Éternel Mari*, adapté par Mauclair d'après Dostoïevski¹³, la construction des décors déjà dessinés par Ubac (René Allio) pour la création de l'œuvre au théâtre Gaité-Montparnasse en 1952, et de sa reprise au Studio des Champs-Élysées en 1955¹⁴. Mousseau n'avait pas aimé travailler sur les décors de Rinfret, qu'il jugeait mal adaptés à la scène minuscule de *L'Amphitryon*, et trop limités à la fonction illustrative¹⁵. Les « maquettes » d'Ubac sont une révélation. Elles permettent à Mousseau de passer d'un concept de fond de scène non référentiel, déjà expérimenté auprès des automatistes, à celui d'un espace construit en dur avec des praticables non référentiels :

Je n'avais jamais suivi de cours. Ça été une expérience capitale, parce que, avec ses panneaux, on arrivait à faire huit lieux assez marqués, qui se changeaient très rapidement. C'était une

12. U. Crowley, dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 543. Crowley fait cependant l'erreur de situer les créations de Mauclair en 1962 pour *L'Éternel Mari* et en 1967 pour *Les Chaises*.

13. Voir Michel Roy, « L'Amphitryon présente : Jacques Mauclair dans *L'Éternel Mari* », *La Réforme*, 11 mai 1955, p. 6.

14. Voir Marc Beigbeder, *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Paris, Bordas, 1959, p. 86 et 190.

15. Il gardait mauvais souvenir de ce théâtre de poche si mal situé, au-dessus du bruyant Café Provincial : « Il n'y avait pas de coulisses. Les comédiens sortaient par la fenêtre d'en arrière, prenaient l'escalier d'incendie. Les loges étaient en haut. L'hiver, on gelait. Il y avait un club à l'étage en dessous. La musique passait à travers le plancher. C'était assez pénible » (entrevue de Jean-Paul Mousseau à André G. Bourassa, assisté de Claude Faribault, le 1^{er} octobre 1989). Par la suite, Mousseau cite en exemple les châssis tendus de tulle utilisés pour *Ce Fou de Platonov* et les châssis de satin du *Rhinocéros*.

seule série de panneaux. Ils étaient reliés, deux ou trois ensemble, pivotants. On les cache, on découvre autre chose. Ce sont des changements qui se font à vue par les comédiens eux-mêmes. Très ingénieux.

L'idée m'a beaucoup influencé pour tous les autres décors que j'allais faire dans les petits théâtres, l'Égrégore en particulier. J'ai remplacé les panneaux pleins par des tulles, pour donner de la transparence, mais ça part du même principe¹⁶.

Mauclair confie ensuite à Mousseau la création du dispositif scénique de *Trois Courtes Pièces II*, avec Dyne Mouso dans le rôle de l'élève de *La Leçon* d'Eugène Ionesco, dont la première québécoise eut lieu le 29 mai 1955¹⁷. *La Leçon*, sa première scénographie du théâtre de l'absurde, allait laisser des traces dans la vie de Mousseau. Le critique et peintre Rodolphe de Repentigny n'a pas manqué de souligner, lors de la reprise au Gesù, la qualité de la scénographie :

Le peintre Jean-Paul Mousseau a fait le décor de cette pièce, et s'est du coup révélé. Sans négliger les valeurs spectaculaires et picturales, son décor crée une atmosphère dont la densité est appropriée à Ionesco. Le choc psychologique des rouges superposés — les murs, les meubles, la jupe de l'élève, les ampoules du plafond — est rendu plus aigu encore par la vétusté et le rococo des éléments du décor¹⁸.

Il n'y a pas à se demander d'où venait l'inspiration de la scénographie de tournée, toute en châssis et praticables, qui allait permettre à l'Égrégore de mettre en circulation, par exemple, *Fin de partie*¹⁹ de Samuel Beckett en 1960, et *Une femme douce*²⁰ de Dostoïevski en 1966 (voir *fig.* p. 131), de même qu'une

16. *Ibid.*

17. L'œuvre avait été créée par Marcel Cuvelier à Paris, en 1951.

18. Rodolphe de Repentigny, « Au Gesù. Des révélations avec Amphitryon : auteur, comédiens, décorateur », *La Presse*, 21 juin 1955, p. 23. Voir aussi Jean Hamelin, « Une "leçon" de théâtre », *Le Petit Journal*, 26 juin 1955 ; Michel Roy, « À l'Amphitryon : *La Leçon* d'Eugène Ionesco. Un saisissant échantillon de théâtre d'avant-garde », suivi de « Arlequin chez Dyne Mouso » (avec photo de cette dernière), *La Réforme*, 1^{er} juin 1955, p. 5 ; Jean Vallerand, « Le spectacle de l'Amphitryon ou l'aventure théâtrale », *Le Devoir*, 3 juin 1955, p. 8.

19. Saint-Hyacinthe, Drummondville, Hull et Sorel, à compter du 12 mars, puis Montréal, du 18 avril au 14 mai. Voir illustration dans Guy Robert, *op. cit.*, p. 34, et dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 123.

20. Pour trente-trois représentations en France et en Suisse, amorçant la tournée le 18 avril 1966 avec Le Havre, puis Le Mans, Nantes, Bordeaux, Clermont-Ferrand, Dijon, Genève, Lausanne, Neuchâtel, Grenoble, Angers, Rennes, Tours, Reims et Paris (Vieux-Colombier, 16 mai-5 juin). Photo dans Mario Bouchard, *L'Art de la scène : passé-présent*, Montréal, Association des professionnels des arts de la scène du Québec, 1991, p. 19, et dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 50.

exposition-spectacle, *Culture vivante*²¹, organisée par Françoise Berd pour le ministère des Affaires culturelles du Québec, en 1968.

Pendant et après les expériences de l'Égrégore, il y eut pour Mousseau des réalisations importantes pour le Théâtre du Nouveau Monde, notamment *L'Échange* de Paul Claudel à la Salle du Gesù en 1956, et *Le Rhinocéros* d'Ionesco à la salle Jean-Duceppe (à l'époque Port-Royal) en 1968. Il est assez éclairant, pour comprendre la démarche créatrice de l'artiste, de l'entendre décrire son dispositif pour *L'Échange* (où il oublie par ailleurs de préciser que ses plans inclinés donnent une illusion de hauteur sur une scène à plafond bas) :

Il s'agit de deux monticules [placés] sur les côtés pour dégager un espace central. C'est... deux pentes de roches [qui laissent voir] un passage entre elles. C'est un extérieur, une plage, un bord de mer. La maison est à droite... Nous autres [spectateurs], on est censés être la mer. La scène est le rivage et ça fuit vers l'horizon.

Tout est fixe. Il n'y a rien qui bouge. C'est juste l'éclairage qui change. C'est très lumineux à la fin, éclairé très en rouge, et le bleu est très intense au fond. Le bleu était toujours là, du début à la fin, mais lorsqu'il y a l'incendie, la catastrophe, la maison qui brûle, tout devient très rouge sur la plate-forme... C'était très vaste, ça donnait l'impression d'un immense espace. [...]

Le devant est rouge, le fond est bleu, très foncé, alors que les forêts sur les côtés sont éclairées en blanc. C'est un éclairage pâle, généralement, avec ces panneaux d'un gris assez léger, pour donner un grand dégagement, c'est ça qui était important. Dans *L'Échange*, les personnages sont très coincés, ils se heurtent beaucoup, alors c'était la contrepartie [...].

Il faut dire que j'avais la « chienne ». C'était le premier grand décor que je faisais, et puis je me demandais encore pourquoi le TNM m'avait engagé pour le faire. Heureusement, ça a très bien été avec Jean [Gascon], et puis tout le côté « poutine », technique, c'est Lucien Gagnon qui m'a tout arrangé ça avec son équipe. Il était chef-constructeur aux ateliers de décors. Moi, je n'ai fait aucun calcul, aucun plan détaillé. Je n'étais même pas qualifié pour ça²²...

21. Tournée de l'Abitibi (La Sarre, Ville-Marie, Amos, Val-d'Or, Senneterre, Rouyn), du 13 au 20 mai 1968, avec bibliothèque roulante, cinéma, danse, exposition de peinture et spectacle. Marc Favreau y aurait donné la première performance en salle du personnage de Sol qu'il avait créé pour la télévision avec Luc Durand dans *Sol et Gobelet*.

22. Entrevue du 1^{er} octobre 1989. Voir la maquette couleurs dans Mario Bouchard, *op. cit.*, p. 17, et la photo dans Pierre Landry, *op. cit.*, p. 40.

Mousseau exagère ici son manque de qualification. Sa formation à l'École du meuble lui a appris à faire des plans à l'échelle²³, même s'il se contente parfois de croquis à main levée, comme celui de la reprise d'*Une femme douce*, dont une des maquettes à deux dimensions figure sur la couverture du programme²⁴. Il a fait plusieurs décors pour l'Égrégore, et c'est même lui qui a conçu l'aménagement des trois premières salles : dans un ancien studio de cinéma de la rue Sainte-Catherine Ouest²⁵ en 1960, au Domaine de L'Estérel pour le théâtre d'été en 1961, et dans une ancienne manufacture de néons de la rue Clark pour la saison régulière qui suivit. Françoise Berd, directrice de ce théâtre, a pour décrire l'apport essentiel de son scénographe un commentaire assez flatteur quant à la place qu'elle lui accorde dans l'avènement de la modernité scénique au Québec. Ce compliment, il faut d'ailleurs un peu le retourner vers la Boulangerie et, sans doute, l'Amphitryon :

Mousseau a enlevé les frises. Il a rendu l'éclairage visible. Les autres théâtres ont suivi rapidement, parce que ça faisait l'affaire de tout le monde qu'on ne cache plus l'éclairage. Il a aussi enlevé le rideau de scène et les gens l'ont encore suivi. Mousseau faisait un éclairage spécial, pour que l'entrée des gens dans la salle se fasse dans une certaine ambiance, qu'on

23. C'était en effet au programme de l'École. On a conservé un projet de publication par Borduas d'un manuel de perspective à l'intention de ses élèves de l'École du meuble (Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, p. 77-110). C'est cependant après la production de *L'Échange* que Mousseau a travaillé comme chargé de projet pour la firme d'architectes Papineau Gérin-Lajoie Leblanc. Il a conservé des plantations de décors qu'il avait tracées sur des plans d'architectes qui lui avaient été fournis par le Centre national des arts d'Ottawa pour une production, en 1969, de *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt dont la mise en scène était de Jean-Guy Sabourin et qui ouvrait le nouveau studio d'essai. Mousseau avait signé le premier décor de l'Égrégore pour *Une femme douce*, dans la Boulangerie des Apprentis-Sorciers dont le directeur était précisément Jean-Guy Sabourin (au 5140, rue de Lanaudière), le 28 novembre 1959. Voir Madeleine Greffard et Claude Sabourin, « Lecture de décors : entretiens avec Claude Fortin, Germain Perron, Jean-Paul Mousseau, Guy Neveu et Robert Prévost, décorateurs, et Robert Patoine, directeur de tournée », *La Grande Réplique*, II :1, octobre 1978, p. 34-35.

24. Voir *Refus global et ses environs*, p. 111.

25. Il s'agit du studio de Réal Benoît et André de Tonnancour, situé au 2161, rue Sainte-Catherine Ouest, derrière le cinéma Séville. Mousseau y a aménagé une scène élisabéthaine. On y a donné la première représentation québécoise de *Fin de partie* le 18 avril 1960, dans une mise en scène de Jacques Zouvi (reprise au nouvel Égrégore du 2111, rue Clark, le 20 avril 1964) ; la scénographie, les éclairages, l'affiche et la couverture du programme étaient de Mousseau. Ce dernier y a notamment signé la scénographie et les éclairages de *Magie rouge* de Michel de Ghelderode au nouvel Égrégore, le 20 septembre 1961. Noter que *Fin de partie* avait été créée par Roger Blin au Studio des Champs-Élysées de Paris en 1957, et *Magie rouge* par Gilles Chancrin au Théâtre du Quartier-Latin en 1956.

sente le sacré. Il y a même des pièces où les comédiens étaient déjà sur scène avant que l'action commence²⁶.

Mousseau finit donc par faire figure de spécialiste du décor de ce théâtre d'avant-garde et il aura été un des premiers Québécois à travailler sur les pièces d'Adamov, Arrabal, Beckett, Brecht, Dürrenmatt, Frisch, Gauvreau, Ghelderode et Ionesco. Outre Claude Sabourin, qui a également conçu les décors de plusieurs de ces dramaturges pour les *Apprentis-Sorciers*, c'est naturellement Mousseau qui se voit le plus souvent confier ce genre de scénographies.

ART GLOBAL

La troisième et dernière étape à signaler ici, c'est celle qui amène Mousseau à concevoir une forme d'art global, comme il disait, dont il attribue la découverte à la lecture d'un numéro de la revue *Life* du 27 mai 1966 (numéro qu'il a précieusement conservé), où il prit connaissance des tournées de la troupe d'Andy Warhol donnant notamment *The Exploding Plastic Inevitable* à la discothèque *The Trip* de Los Angeles (p. 72-76). Il y avait bien eu à Montréal en 1963 la discothèque *La Licorne* de Gilles Archambault, au 1430 de la rue Mackay²⁷. Mais il aura fallu l'association du peintre Warhol à ce concept pour que Mousseau en saisisse la portée aussi bien artistique que sociale (*pop art*).

Mousseau avait déjà aménagé des salles de rencontre (Centrale Automatiste, bal Eimotobol) et de théâtre (l'Égrégoire I et II), meublé des scènes minuscules comme celles de l'Amphitryon, de la Boulangerie et de l'Égrégoire, et plus grandes comme les salles Maisonneuve et Jean-Duceppe de la Place des Arts. Il avait installé des murales lumineuses et des verrières²⁸, refait le design de restaurants et participé à la conception de stations de métro. Il allait désormais fonder six *Mousse Spachthèques*, dont une première en 1966, au 1467, rue Crescent, suivie de concessions à Québec, Ottawa, Alma, Hull et Varennes. Puis

26. Entrevue de Jean-Paul Mousseau, en compagnie de Françoise Berd, accordée à André G. Bourassa, assisté de Claude Faribault, le 21 juin 1990. À la Boulangerie, où Mousseau fit la première scénographie de l'Égrégoire, on recourait déjà à ces innovations, que les *Apprentis-Sorciers* avaient repris du Théâtre National Populaire de Jean Vilar.

27. *Nouvelles illustrées*, 17 septembre 1966.

28. On cite souvent celles de 1962 au siège social d'Hydro-Québec à Montréal et au Palais de justice de Drummondville. On oublie généralement un projet de vitrail en résine de synthèse soumis aux architectes Robillard et Jetté pour la chapelle du Séminaire de Sainte-Thérèse (aujourd'hui Collège Lionel-Groulx), et dont le contrat, parce qu'on doutait de la stabilité des résines, fut accordé au scénographe et verrier français Max Ingrand.

quatre autres discothèques à Montréal : *Le Crash* (1473 boulevard Dorchester Ouest en 1966), et la *Métrothèque* (Palais du Commerce, angle de la rue Berri et boul. de Maisonneuve en 1966) en 1967, *Chez le Père Mousse* (en bas du restaurant Chez son Père) en 1972, et *La Mouche à feu* (aux Deux-Pierrots de la rue Saint-Paul) en 1976.

S'il est question des discothèques dans ce contexte scénographique, c'est que l'intention de Mousseau, inscrite dans le nom même de *Mousse Spachthèque*, fait référence à un nouveau concept de l'espace (« Space » thèque²⁹). Il s'agirait, selon quelques enthousiastes, « d'une boîte à ambiance totale, la première du genre au monde³⁰ », recourant au son, à la couleur et à la lumière³¹, avec le rêve d'y ajouter les parfums. La *Mousse Spachthèque* était du type ambiance symbolique³², avec référence aux mythologies. On a conservé les diapositives qui étaient projetées sur les murs et sur les clients. *Le Crash*, lui, était plutôt hyperréaliste, avec son plancher d'acier inoxydable, son plafond tendu de pare-chocs aux feux clignotants, ses tables faites de volants (avec klaxons) recouverts de plexi et sa Volkswagen suspendue.

Nous sommes toujours dans l'ambiance d'Expo 67, alors que le monde du spectacle découvre un *Soulier de satin* de Paul Claudel monté par la troupe Renaud-Barrault dans des praticables noirs, et que Calder expose un « stable ». Les créations interdisciplinaires se multiplient : les environnements du scénographe Germain Perron pour Citérama ; les événements multimédias des Zirmates (Pierre Cornellier, Serge Lemoyne, Claude Péloquin et Jean Sauvageau) ; la pièce multimédia de Pierre Moretti réalisée par la troupe des Saltimbanques (*Équation pour un homme actuel*) ; l'installation publique d'une sculpture sonore et mobile du groupe Fusion des arts de Richard Lacroix ; l'ouverture de la Laterna Magika du scénographe tchèque Josef Svoboda, qui fait notamment découvrir l'utilisation scénique de la lumière noire.

D'où un changement de style déjà observable au TNM dans *Le Rhinocéros* présenté le 22 mars 1968, dont la scénographie fut mise au point pendant la préparation de la *Mousse Spachthèque* de Montréal. Mousseau a décrit cette conception nouvelle avec une certaine passion :

29. *Le Cabaret*, 6 août et 3 septembre 1966.

30. Anonyme, « Mousso [sic] », *Le Devoir*, 8 septembre 1966, p. 10.

31. *Échos-Vedettes*, 17 septembre 1966, p. 14.

32. Voir photo couleur dans Guy Robert, *op. cit.*, p. 16.

C'était d'immenses panneaux qui étaient tendus de satin, un peu ocre.

Ça se passe en Méditerranée, dans les pays du Sud. Alors il y a des portes, des ouvertures. Des plateaux dans l'espace, des paliers. Quand tu arrives, au début, tout ça est fermé par des rideaux. Il y a une ouverture entre deux rideaux et c'est là qu'on joue. Le décor est fermé. On voit juste deux grands panneaux éclairés très fortement [par derrière] en ocre, qui jettent beaucoup de lumière sur le plateau.

Ces panneaux-là sont tendus sur des fils de métal. Quand on cassait le fil, le rideau tombait, le tissu glissait sur de petits patins, et se déroulait jusqu'à terre en découvrant toute une nouvelle partie du décor. La même chose un peu plus tard ; on découvrait une autre partie. Le plateau apparaissait au fur et à mesure... C'est vraiment le changement dans le temps, l'espace de temps à donner, que j'ai exprimé par ces panneaux qui s'en vont.

Il n'y a pas beaucoup d'éclairages importants dans *Rhinocéros*. Il n'y a pas d'effets d'éclairage en particulier, on n'avait pas besoin de ça. Les têtes [éclairées de l'intérieur] étaient suffisamment importantes. Le décor était extrêmement fort. Pas d'affaire à en ajouter, juste besoin d'éclairer les lieux, qu'on puisse voir clair, voir jouer les comédiens.

Ils portaient des masques de rhinocéros plutôt que des maquillages. C'est plus plastique, un masque, ça accroche mieux. C'était en papier mâché. Il y en a qui avaient des cornes, d'autres qui n'en avaient pas. Peinturés très haut en couleur, dans des verts. C'est pas moi qui avais peinturé ça, j'aurais pris des bleus. Mais ça allait, dans l'ensemble. Les têtes éclairées, ça faisait jaunâtre, terne, une lumière éteinte [...].

Les têtes arrivent au tout dernier moment, lorsque les rhinocéros envahissent la ville. Il y avait six têtes qui descendaient sur le décor et douze dans la salle. Au fur et à mesure que ça descendait, la lumière s'intensifiait à l'intérieur [des têtes], par pulsation. Mais ça n'était pas assez vite à mon goût, pas assez fort. C'était juste des 150 watts, ça aurait dû être des 400. Ça ne donnait pas la trouille aux spectateurs... Sur le plateau, les têtes descendaient très bas, jusqu'au ras du sol. L'éclairage se fermait sur le décor et c'étaient juste les têtes qui restaient allumées³³.

On aura noté dans ce récit que le changement majeur qui est en train de s'opérer chez Mousseau le mène, comme conséquence de sa pratique de l'art global, tout près de la mise en scène. Sa lecture du texte d'Ionesco l'amène à prévoir des effets d'éclairage qui lui paraissent tout simples, mais dont les déplacements et les incidences d'expression, surtout par l'inclusion

33. Entrevue du 1^{er} octobre 1989. Voir photos dans Mario Bouchard, *op. cit.*, p. 27.

d'éclairages aux masques, constituent en soi une entrée dans la mise en scène.

DERNIERS MURS DE LUMIÈRE

Une pièce semble constituer un point d'arrivée dans l'évolution de Mousseau scénographe : *Les Oranges sont vertes*, créées au TNM le 22 janvier 1972 (voir fig. p. 138). Il y retrouvait son ami automatiste et ses premières expériences de la soirée de Théâtre moderne de 1947. Il découvrait par ailleurs une œuvre dont Gauvreau annonçait déjà l'écriture dans une lettre à Borduas du 1959, à l'époque où le théâtre d'avant-garde québécois, avec la participation de Mousseau, s'ouvrait à la nouvelle dramaturgie, non seulement à Eugène Ionesco, à Samuel Beckett, à Claude Gauvreau et à Michel de Ghelderode, comme on l'a vu, mais à Max Frish³⁴, Friedrich Dürrenmatt³⁵, Fernando Arrabal³⁶, Christopher Hampton³⁷ et Athol Fugard³⁸, sans oublier, à cause de la participation de Dyne Mouso, à Henri Pichette et ses *Épiphanies*³⁹.

Mousseau crée pour *Les Oranges sont vertes* un univers onirique comme celui de *Bien-Être*, mais tendu de papier métallique, avec pour seuls référents des toiles abstraites et, en guise de praticable, un semblant d'étal (souvenir vaguement figuratif du titre d'un recueil alors inédit du poète, *Étal mixte*). Avec des costumes blancs sur fond de métal, Mousseau revient à un dépouillement dont on ne le croyait peut-être plus capable après sa période *pop*. Les mouvements de lumière et leur façon d'animer cet

34. Scénographie, éclairages, affiche et couverture du programme de *Monsieur Bonhomme et les incendiaires*, dans une mise en scène d'André Pagé, l'Égrégore, mars 1964. L'œuvre du dramaturge suisse avait paru en France chez Gallimard en 1961.

35. Scénographie et éclairages de *La Visite de la vieille dame*, mise en scène par Jean-Guy Sabourin pour l'ouverture du Théâtre Capricorne du Centre National des Arts d'Ottawa ; première le 30 septembre 1969. L'œuvre a été créée par Oscar Wälterlin à Zurich, en 1956.

36. Scénographie, éclairages, costumes et affiche de *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, dans une mise en scène (en anglais) de John Juliani (sous le pseudonyme de « Savage God »), Théâtre Centaur, à compter du 6 janvier 1971. L'œuvre avait été créée par Jorge Lavelli au Théâtre Montparnasse à Paris, en 1967.

37. Scénographie et éclairages de *Éclipse totale* (en anglais), mise en scène par Elsa Bolam au Théâtre Centaur, à compter du 20 octobre 1971. Cette œuvre anglaise, sur la relation Rimbaud-Verlaine, avait été créée en 1968.

38. Scénographie et éclairages de *Boesman and Lena*, mise en scène par Alan Scarfe au Théâtre Centaur, à compter du 27 décembre 1971. Cette œuvre contestataire sud-africaine avait été créée à Johannesburg en 1969.

39. Dyne Mouso participe à la création québécoise des *Épiphanies* de Pichette, dans une mise en scène de Robert Gadouas, à l'Anjou, le 9 novembre 1958. L'œuvre avait été créée au Théâtre des Noctambules de Paris par Roger Blin, Maria Casarès et Gérard Philipe, le 3 décembre 1947.

espace comme un écran, transformaient les éclairages en véritables actants. L'expérience fut d'ailleurs reprise lors d'un spectacle de Michel Rivard, à la salle Maisonneuve de la Place des Arts⁴⁰ : le dispositif scénique était constitué de deux séries superposées de rideaux de camouflage repeints pièce par pièce de couleur perle, où une sarabande de lumière encadrait le chanteur de feux d'artifice. Cette « présence » de l'éclairagiste, dans ce qui était une véritable mise en scène, montrait bien que Mousseau, le spécialiste des murs de lumière, qu'ils soient de résine ou de papier de riz, et le premier scénographe au Québec, semble-t-il, à avoir conçu lui-même ses propres éclairages en milieu professionnel, était parvenu au sommet de son art.

40. La première eut lieu le 4 mars 1988.