

Daniel Castonguay
Artiste scénographe

Hélène Beauchamp

Number 62, 1992

Scénographie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27778ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, H. (1992). Daniel Castonguay : artiste scénographe. *Jeu*, (62), 51–57.

Daniel Castonguay : artiste scénographe

**Hélène
Beauchamp**

L'œuvre en mémoire vive

Ses scénographies récentes, Daniel Castonguay les a conçues pour *l'Histoire de l'oie* de Michel Marc Bouchard et pour *Titom* de Marcel Sabourin et Gilles Vigneault. Dans les deux cas, les concepts visuels étonnent et confèrent aux spectacles des significations multiples. Elles nomment des lieux et des parcours, disent des personnages, prolongent la ligne dramatique. Elles citent et invitent des références, elles provoquent des rencontres avec d'autres arts et d'autres époques, elles se font tour à tour tragique et ironique, amusante ou émouvante. La scénographie est partie prenante de la création théâtrale contemporaine.

L'Histoire de l'oie se présente, disons, comme une histoire vraie, ou possible. Son unique personnage nous ressemble, peut-être, ou nous rappelle quelqu'un... Cela se passe dans la campagne québécoise des années cinquante, au cœur d'un pays où les pratiques religieuses sont obligatoires et omniprésentes, où les jeunes s'enrobent de mysticisme et rêvent de martyre, assez loin de nos années quatre-vingt-dix, très fin de millénaire, et pourtant très près de nos violences citadines. Dans une ferme isolée, un enfant est maltraité. Il rêve de jungles et de héros, et peut-être de vengeance.

Cette campagne québécoise à demi civilisée, retranchée dans ses rangs, cette maison de ferme avec ses bâtiments, ce paysage fermé sont là, sur scène, dans une scénographie qui ne décrit rien et qui est d'abord atmosphère. Tension.

Au cœur de la tension et la constituant, une maison toute métallique, fermée sur elle-même, grise comme une armure. Pas de porte, pas de fenêtre, pas d'ouverture. Y entrerons-nous? à la faveur d'un moment de confiance ou du désir d'une amitié? À la suite du personnage, la maison s'ouvre sur un escalier tordu, tassé. S'y engager, c'est s'avancer dans l'inconnu, c'est comme aller à la découverte d'un secret grave, si grave qu'il pourrait tuer. La scénographie se fait parcours.

La maison se déploie, par deux fois, découvrant des paysages intérieurs qui s'étalent sur de véritables triptyques : véritables non seulement parce qu'ils empruntent la forme connue du panneau central flanqué de deux panneaux latéraux, mais parce qu'à l'instar des retables ils montrent les souffrances de l'enfant martyr et présentent des scènes d'accompagnement. Premier paysage intérieur : celui des émotions, de l'eau, de l'amitié et de la complicité alors que sur les panneaux latéraux figurent des oies, des anges et des offrandes. Second paysage intérieur : celui de la douleur et de la souffrance avec, de chaque côté, les jungles de la fuite, les rêves d'héroïsme, les désirs d'un ailleurs.

• Professeure au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Hélène Beauchamp est l'auteure de plusieurs ouvrages sur le théâtre jeunes publics. Elle a été membre de la rédaction de *Jeu* de 1978 à 1981.

«La maison se déploie, par deux fois, découvrant des paysages intérieurs qui s'étalent sur de véritables triptyques.»
L'Histoire de l'oie de Michel Marc Bouchard, spectacle présenté au Théâtre d'Aujourd'hui en 1991. Photo : Delahaye.

Puis la maison se referme, emprisonne le personnage dans sa souffrance jusqu'à ce que l'âme mutilée s'échappe enfin, comme un souffle, par l'œil-de-bœuf tout près du toit. Jusqu'où ira-t-elle? L'image et l'émotion sont poussées jusqu'au vertige.

Castonguay, dans *l'Histoire de l'oisie*, multiplie les fonctions de la scénographie qui est paysage, parcours, personnage, action dramatique; plus encore, il triple le sens par ses références à nos années cinquante et aux retables médiévaux et renaissants. J'ai aussi pensé à l'hexagramme 7 du Yi King, l'Armée : «Au milieu de la terre est l'eau.»

La scénographie de *Titom*, tout au contraire, est rieuse et amusée, ironique, remplie à ras bords de blagues et de sourires. Son allure générale est celle d'un immense écran à multiples ouvertures sur deux niveaux ou, si l'on préfère, d'une page de bande dessinée à multiples cases. Chacune des ouvertures est cachée par une toile qui s'ouvre sur l'action. Au premier niveau et au centre de l'écran, la plus grande des cases montre un salon dont tous les éléments sont absolument tordus : le plancher ondule, les fauteuils épousent ces ondulations, les perspectives n'en ont plus et quand les acteurs s'y trouvent, ils sont trop grands ou trop «maladroits» pour s'y tenir. *Alice au pays des merveilles?* Au-dessus et côté jardin, une chambre à coucher au plancher en pente abrupte oblige les acteurs à de drôles de contorsions; au-dessus et côté cour, Castonguay reproduit le coin arrière du salon caché à la vue des spectateurs par les ondulations du plancher. Là, c'est le sens de l'orientation du spectateur qui en prend pour son rhume!

Deux portes latérales, jardin et cour, s'ouvrent sur des escaliers tordus, tassés et fortement pentus. À l'avant-scène, côté jardin, une porte, autonome et sur roulettes, vient quand on en a besoin. Il lui arrive cependant de réapparaître du mauvais côté de la scène et de tromper tout le monde! Décidément!

Il y a là de l'expressionnisme, mais aussi une façon d'ironiser sur le folklore, sur Noël (bien gentiment!). Il y a là des clins d'œil à Alice de même qu'à l'artiste peintre Tanobe. Il y a là du western, du cinéma, de la bande dessinée et la campagne québécoise en un drôle de mélange qui s'accorde fort bien avec les costumes d'Yvan Gaudin.



«[...] la plus grande des cases montre un salon dont tous les éléments sont absolument tordus : le plancher ondule, les fauteuils épousent ces ondulations, les perspectives n'en ont plus et quand les acteurs s'y trouvent, ils sont trop grands ou trop «maladroits» pour s'y tenir.»
Titom de Gilles Vigneault et Marcel Sabourin, spectacle présenté au Théâtre Jean-Duceppe en 1991. Photo : René Binet.



La mémoire...

La réalisation scénographique est aussi éphémère que la représentation théâtrale. Contrairement au texte, et tout comme le travail des acteurs, elle ne subsiste vraiment que dans la mémoire des spectateurs. Les maquettes en trois dimensions survivent rarement à leur utilisation en atelier; les dessins préparatoires ne disent pas la réalisation effective; les photos ne donnent presque jamais à voir l'ensemble d'une scénographie, ni ses transformations successives, ni l'impact de la présence des acteurs. Les scénographes sont des artistes du visuel dont l'œuvre est aussi éphémère que le spectacle auquel ils s'associent.



L'artiste et le scénographe

Daniel Castonguay est membre de l'APASQ. Il a signé bon nombre de scénographies, dont celles de *Dis-moi doux*, *la Peau de l'autre* et *l'Histoire de l'oie* qui figurent au catalogue de l'exposition *l'Art de la scène : passé-présent. Scénographie québécoise*. Il n'est pas diplômé d'une école de théâtre et affirme que l'expérience la plus formatrice a été, dans son cas et pendant neuf ans, les ateliers de dessin d'après des modèles vivants. Il a surtout signé les scénographies de spectacles jeunes publics et s'est davantage associé à des collectifs de création qu'à des metteurs en scène ou à des théâtres. Son cheminement n'est pas traditionnel et à s'y attarder, on voit une œuvre prendre forme, un profil de créateur se dégager. Peintre, sculpteur, amoureux des êtres, Daniel Castonguay est un artiste tout autant qu'un farouche partisan de la complicité créatrice entre les artisans d'une œuvre. Cela se peut au théâtre, quand les désirs et les volontés convergent : c'est ce qu'il recherche.

Je demande à m'impliquer dans le processus de création théâtrale. Je crois au langage scénographique et à l'interaction entre les divers langages dans un projet de théâtre. Je ne crois pas que la scénographie vive par elle-même. Elle fait partie d'un projet, où les éléments sont interactifs.

À l'entendre en entrevue (le 13 janvier 1992) expliquer ses démarches et ses exigences, on se surprend à penser que cet artiste tout à fait contemporain aurait bien trouvé sa place au sein des ateliers qui, à l'époque du haut Moyen Âge et de la Renaissance, se mesuraient à des projets d'envergure, cathédrales ou bâtiments civils, pour marquer le territoire urbain, ou encore à la construction de monastères, pour signifier une lecture mystique du monde. Artistes et artisans traçaient dans ces œuvres des voies reliant matérialité et spiritualité, réalités physiques et monde intérieur (les flèches des cathédrales gothiques sont à certains égards plus vertigineuses que les gratte-ciel new-yorkais), un peu comme les artisans du théâtre tentent des alliances entre les émotions et les idées, les mots et les sons, les images et les formes.

Scénographe, Castonguay a une connaissance des matériaux et des structures, du dessin technique et de l'architecture, des contraintes de l'espace : espace scénique, espace du jeu, espace du sens. Artiste, son regard se porte d'abord au cœur des choses et des êtres, sur ce qui est au centre, enfoui au milieu : sur ce qui est parfois le plus fragile. Peintre, il a conscience des contours et des silhouettes

«Deux portes latérales, jardin et cour, s'ouvrent sur des escaliers tordus, tassés et fortement pentus.» *Titom*, dans une mise en scène de Daniel Meilleur.
Photo : René Binet.





«Le réel est là,
reconnaisable mais non
conforme au quotidien.
Le théâtre est possible.»
Pleurer pour rire, une
production du Théâtre
de la Marmaille. Photo :
Paul-Émile Rioux.

tout autant que des couleurs et des textures. Sculpteur, il installe des objets qui déterminent l'espace, lui confèrent un sens, en repoussent les frontières. Castonguay est un artiste du sens, qui chemine du visuel au scénique tout en provoquant ceux avec qui il travaille. Les contraintes le fascinent, il en impose et s'en amuse.

Premières couleurs

Il réalise ses premiers essais à Sherbrooke, sa ville d'origine, à l'invitation de Louise Bombardier. À Montréal, il signe ensuite des scénographies pour le Gyroscopie : *le Cas rare de Carat* de la même auteure, *Court-Circuit* de Louise LaHaye; pour les Bêtes à Cœur : *Dis-moi doux* de Bombardier; pour la Grosse Valise : *le Bon, la vite et le plus lent*. Ces textes ont en commun une écriture poétique, voire surréaliste qui s'éloigne du réalisme des situations et de la vraisemblance des personnages. Leurs mondes inventés tiennent davantage de l'imaginaire que du réel, et ils se traduisent en images. Le scénographe doit-il alors appuyer la proposition dramaturgique, la subvertir, la rendre plausible? Quel est l'usage du langage scénographique face à un langage d'images?

Daniel Castonguay prend le parti de la concrétisation, de la mise en images tangibles de ces imaginaires parfois dérangement. Les personnages sont des êtres irréels? Ils vivent dans des mondes complètement différents du nôtre? Alors le scénographe les appellera à l'existence en leur attribuant des contours, des couleurs, des formes. Il ne travaille pas contre la proposition dramaturgique, il lui donne raison; il l'appuie, mais sans la dédoubler.

Dès ses premières scénographies, Castonguay se situe résolument face au texte, face à la dramaturgie qu'il interroge pour être en mesure de lui donner toute sa force. Ce faisant, il se provoque lui-même et se prend à son propre jeu. L'artiste du visuel penche dangereusement du côté du théâtre, de la matière en mouvement, de la couleur qui bouge.

Parcours et émotions

Son association avec le Théâtre de la Marmaille l'amène à signer, à compter de 1980, des décors et des costumes qui vont en quelque sorte révolutionner les aspects visuels du théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

Sur des écritures réalistes cette fois, il crée des scénographies de rupture, qui entraînent les spectateurs vers des visions complémentaires du réel. Une part importante de l'effet théâtral de *Pleurer pour rire* de Marcel Sabourin tient à sa conception.

Môa et Tôa, les deux personnages principaux, ont bel et bien une existence concrète malgré leurs noms à consonance étrange. Ils existent dans et avec leurs émotions, si intensément que la scénographie de Castonguay nous les montrera. C'est ainsi qu'il y aura de l'eau partout : l'eau de la cuve où se noiera le chien Shado, l'eau des larmes, les pleurs du miroir, l'eau de la douche. Les objets parlent.

Afin de rendre les proportions des tailles d'adultes et d'enfants de façon tangible mais non réaliste, Castonguay conçoit des meubles sur-dimensionnés qui sont légers (fabriqués avec des tuyaux de plomberie en ABS qui rappellent également l'eau) et mobiles (sur roulettes). Cette conception donne aux acteurs une grande liberté et invite à un jeu des plus ludiques; elle fait en sorte que l'espace s'agrandisse au gré des déplacements, qu'il éclate et s'ouvre jusqu'à intégrer les spectateurs. Elle brise, par sa propre dynamique, le cadre illusionniste de la scène.

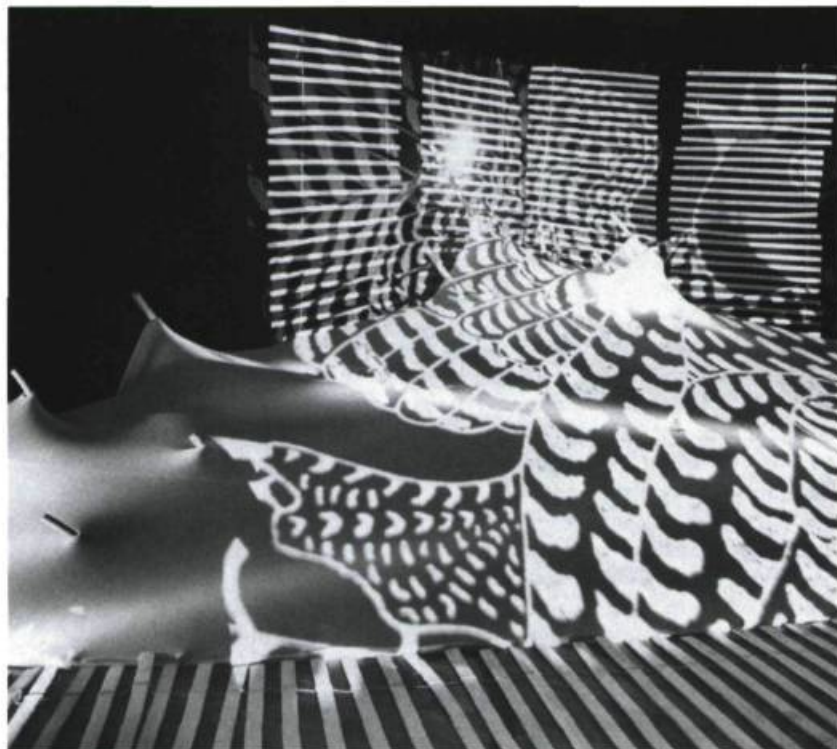
Ces meubles sont également quelque peu tordus : le lit est bizarrement aussi large que long, la douche

est tout à fait haute et étroite, le miroir est magique (il s'anime, éprouve des émotions) et à double battant. Le réel est là, reconnaissable mais non conforme au quotidien. Le théâtre est possible.

Une proposition visuelle de même style ne fonctionnera pas pour *les Petitpain*, spectacle créé à la même époque, sur un texte social réaliste de Reiner Lückner qui s'attache à l'interprétation politique des situations dramatiques davantage qu'à la psychologie des êtres. Les personnages se situent dans l'Histoire et s'interrogent sur l'appartenance et l'identité, la mémoire du passé et l'inscription dans le présent. La proposition scénographique joue, elle, sur des images quasi surréalistes et ne réussit qu'à placer les divers éléments du spectacle en contradiction les uns avec les autres.

L'Umiak, créé collectivement et produit par le Théâtre de la Mar-

«Comme le temps importe [...] Castonguay s'attache à faire parler l'espace. Espace circulaire pour le jeu et les mises en commun; espace d'accueil pour les spectateurs-participants; espace blanc qui dit l'immensité du Grand Nord.» *L'Umiak*, une production du Théâtre de la Marmaille. Photo : Paul-Émile Rioux.





«Pourquoi Castonguay creuse-t-il la scène d'une cuvette de bois, d'un cercle marqué par l'usure du temps et des pas? Pourquoi ferme-t-il la scène d'un écran à panneau double sur lequel il reproduit un paysage qui est, de surcroît, une toile de Rembrandt?» *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière* (Omnibus et C.N.A., 1991). Photo : Robert Etcheverry.

maille, ne repose pas tant sur les personnages que sur la légende dite «du bateau collectif». Où est le réel ici, et où est la fabulation? Où les aspects sociaux se cachent-ils et où le fictif rejoint-il l'inconscient collectif? Comme le temps importe (temps fictif du théâtre, temps immémorial de la légende, temps contraignant de la représentation), Castonguay s'attache à faire parler l'espace. Espace circulaire pour le jeu et les mises en commun; espace d'accueil pour les spectateurs-participants; espace blanc qui dit l'immensité du Grand Nord. Pour le délimiter, Castonguay utilise une «clôture à neige», objet familier qui dit le froid et la blancheur de la neige. Tout au centre, il installe le cercle des rêves et des images intérieures. Les acteurs se déplacent librement, marquant l'espace de leurs parcours, de leurs apports dramatiques et de leurs invitations à entrer dans la légende.

Matériaux pour une installation

Le Théâtre de Quartier lui demande de concevoir la scénographie de *la Peau de l'autre*, et Castonguay signe une installation. Le texte de Louis-Dominique Lavigne et Léonie Ossowski propose une situation réaliste de tension familiale où le mari et la femme s'interrogent sur leurs rapports, et les jeunes sur leur identité. Un tel théâtre miroir appelle-t-il nécessairement une scénographie descriptive? Et puis, comment briser les murs-frontières de l'intérieur familial douillet pour se retrouver dans la rue, lieu que les adolescents affectionnent particulièrement?

Castonguay installe un muret d'à peine un mètre de hauteur, ouvert en son milieu, sur toute la largeur de la scène. Au centre, côté jardin, le revêtement du muret, comme usé ou désagrégé, laisse voir des éléments de soutènement; au centre, côté cour, quatre marches comme celles qui montent d'une rive vers un quai. Il y pose un élément-lampe qui bouge comme une plante qui serait vivante et ferme l'espace de jeu par une immense bande de plastique. Le logement quelque peu design de la jeune famille bourgeoise s'y trouve figuré, comme y sont indiqués les dilemmes des personnages, leurs embarras, l'effort à consentir et l'usure du temps. Libre aux acteurs, ensuite, d'inventer leurs parcours le long de ce muret, derrière, devant, autour de lui, sur lui. Ce qui n'est pas évident. Et

la dernière moitié de la pièce se passera sous la neige qui tombe... Extérieurs, intérieurs : les frontières disparaissent. La réconciliation est peut-être possible?

Une scénographie comme une installation : elle trouve son sens par le jeu des acteurs et dans leur mouvement, elle impose un parcours, elle épouse le dynamisme de la situation dramatique. C'est une scénographie limite, qui ne facilite pas le jeu des acteurs mais les oblige à inventer. Elle vit par elle-même, elle est porteuse de sens et provoque le metteur en scène. Elle ne cherche surtout pas à se justifier en expliquant le texte ou en décrivant des lieux. Elle joue plutôt avec le texte et les acteurs.

Je travaille à partir de mon esthétique et des objets qui portent par eux-mêmes une signification, un sens, un rappel. Je suis bombardé quotidiennement, tout comme les spectateurs, par tout ce que je vois. Et je véhicule les tendances qui sont à la mode, actuelles. Tout est dans la métaphore scénique. La poésie naît souvent de la juxtaposition de deux objets ou de deux univers qui ne se plaisent pas. C'est à travers mes choix, mes passions esthétiques, mes trouvailles de signification que je vais réussir à toucher les enfants, les adultes ou les ados. Et la responsabilité que je me reconnais, c'est d'aller au bout de mes passions à moi et de leur renvoyer ainsi une image provocante.

Le scénographe artiste

La Célestine, dont il signe la scénographie pour Jean Asselin et Omnibus, entraîne Daniel Castonguay sur des voies multiples qui le rattachent à diverses époques et à la nôtre. Surgies consciemment ou non de sa mémoire, les images se bousculent, nous bousculent. Que sait-il de l'Espagne? Qu'a-t-il emmagasiné des films vus, des visites muséales, des livres compulsés? Quel amalgame, quelle alchimie président à sa conception scénographique? Pourquoi Castonguay creuse-t-il la scène d'une cuvette de bois, d'un cercle marqué par l'usure du temps et des pas? Pourquoi ferme-t-il la scène d'un écran à panneau double sur lequel il reproduit un paysage qui est, de surcroît, une toile de Rembrandt?

Et quand cet écran s'ouvre en son milieu, pourquoi nous donne-t-il à voir les marches immenses, mais inégales et mobiles d'un escalier où les acteurs ont du mal à se tenir? Et pourquoi, encore, y installe-t-il ce triptyque d'un autre âge où nous reconnaissons, mais en trois dimensions, une «Annonce faite à Marie» qui enveloppe les amoureux dans leurs secrètes rencontres? L'artiste nous bombarde des images qui l'habitent, et qui nous habiteront. Baroque, la scénographie de *la Célestine*? Comme le texte lui-même? Aussi immense et contradictoire que le personnage?

Scénographe des contraintes, Castonguay se plaît-il à multiplier les obstacles? Ou est-il tout simplement attentif à son propre livre d'images scénographiques où l'artiste du visuel s'actualise en artiste de la scène? À moins que ce ne soit l'inverse?

Baroque ou postmoderne? Artiste du visuel et de l'espace scénique? Scénographe des limites et de toutes les contraintes? Plus que tout, ce qui importe à Daniel Castonguay, c'est que le travail des artistes du théâtre soit respecté.

Je sais que mes créations sont éphémères, mais on devrait au moins en respecter le processus de travail! Le processus de création artistique se développe, demande du temps, des silences, des retours, comme n'importe quel parcours de création. Je préfère, et de loin, les consensus aux compromis. Quand tous les créateurs d'un spectacle se trouvent sur un pied d'égalité, il n'y a plus de mesquinerie. On est prêt à tout donner. Une œuvre d'art ne se formalise d'aucune hiérarchie. La scénographie, c'est un peu l'art de réaliser ses rêves. ●

■■■■■■■■■■
Être scénographe, c'est ne pas être décorateur. Comment se situent donc les scénographes par rapport aux aspects visuels du spectacle : ses couleurs, ses formes, ses lumières? Être scénographe, c'est participer à l'élaboration du «concept de base» d'une production. Qu'en est-il alors de la responsabilité des scénographes par rapport au sens de l'œuvre? Être scénographe, c'est organiser l'espace de la scène. Jusqu'à quel point l'intervention scénographique influence-t-elle les intentions du jeu? la réception de l'œuvre par les spectateurs? Et encore...

■■■■■■■■■■