

Encadrements et pyramides **Pierre Grandie chez UBU**

Lola Noël et Louise Vigeant

Numéro 63, 1992

Scénographie : suite

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27970ac>

[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

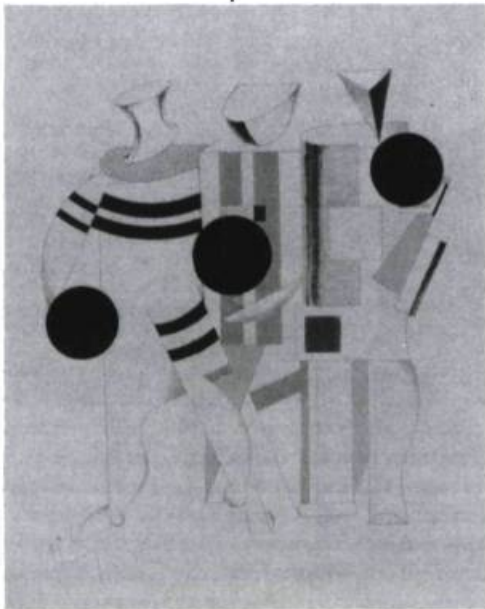
Noël, L. & Vigeant, L. (1992). Encadrements et pyramides : pierre Grandie chez UBU. *Jeu*, (63), 31–39.

Encadrements et pyramides

Pierre Granche chez UBU

Les Footballeurs, esquisse de personnages pour la scène électromécanique de *la Victoire sur le soleil*.
Planche 106 de l'ouvrage de Christine Hamon-Siréjols, *le Constructivisme au théâtre*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1992, p. 289.

Après avoir obtenu un diplôme en sculpture de l'École des beaux-arts de Montréal en 1969, Pierre Granche étudie à l'Université de Vincennes à Paris et reçoit en 1976 un diplôme en Études approfondies. Particulièrement intéressé à la problématique soulevée par la topologie et par la géométrie sous tous ses aspects, Pierre Granche crée depuis plus de vingt ans des installations sculpturales où la pyramide tronquée occupe une place de prédilection. Chez Granche, la sculpture n'est pas qu'un objet esthétique. Au contraire, celle-ci s'approprie l'espace qu'elle habite, elle intègre l'histoire de cet espace et fusionne avec lui pour permettre un regard inédit, propre au créateur. Parmi les œuvres les plus importantes de Pierre Granche, mentionnons *De Dürer à Malevitch* (1982) et *Profils* (1985), toutes deux présentées à la Galerie Jolliet de Montréal; *Pomme... si Euclide avait croqué* (1986) au Musée d'art contemporain de Montréal et *Thalès au pied de la spirale* (1988) au Toronto Sculpture Garden. La plus récente installation de Pierre Granche se trouve présentement sur le site du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal.



En décembre 1913, au Théâtre Luna-Parc de Saint-Petersbourg, était joué pour la première fois l'opéra *la Victoire sur le soleil*, œuvre collective d'Alexei Kroutchonykh pour le texte, de Mikhaïl Matiouchine pour la musique et de Kazimir Malevitch pour les décors et costumes. Près de quatre-vingts ans plus tard, le Théâtre UBU, sous la direction de Denis Marleau, se rappelle et renoue avec la pensée artistique de l'avant-garde russe en nous présentant *Luna-Park*, dans une scénographie du sculpteur Pierre Granche, événement coproduit avec le Musée d'art contemporain, qui inaugure sa Salle Multimédia par un spectacle faisant écho à des œuvres du Musée (Malevitch).

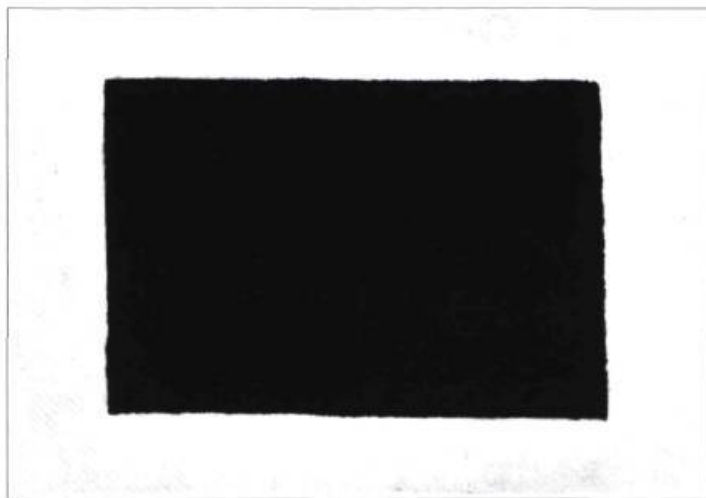
Pierre Granche, comment en êtes-vous venu à collaborer avec la troupe UBU?

Pierre Granche — Denis Marleau est venu me rencontrer à l'atelier. Il avait déjà visité certaines de mes expositions, dont *De Dürer à Malevitch* que j'avais présentée à la Galerie Jolliet, à Montréal, en 1982. C'est cette installation qui, je crois, avait particulièrement suscité son intérêt, surtout à cause de ma façon de construire l'espace et des rapports que

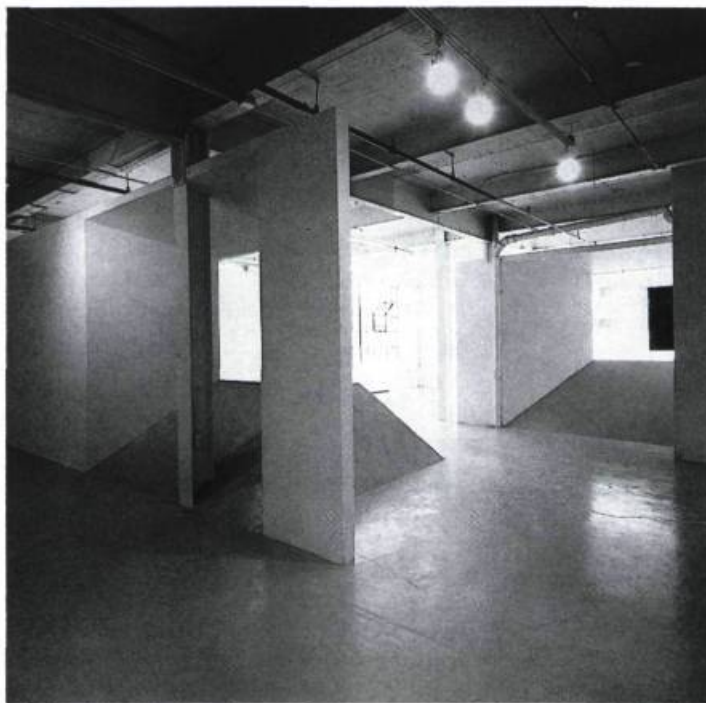
j'entretenais avec la pictorialité par ce fameux carré noir que j'avais peint dans l'installation. Notre intérêt commun pour l'avant-garde russe a tout de suite favorisé une atmosphère de collaboration. Denis avait commencé à réunir et à compiler des textes traitant de ces avant-gardes, entre autres *la Victoire sur le soleil*, et aussi de la documentation autour de Malevitch. Pour ma part, j'avais déjà accumulé un tas d'articles critiques, datant surtout du début des années quatre-vingt alors qu'il y avait eu un regain d'intérêt pour le constructivisme, attribué en partie à la tenue de l'exposition Paris-Moscou à Beaubourg. Puis nos rencontres sont devenues de plus en plus fréquentes et, à la fin de l'automne dernier, nous avons établi un horaire de travail et commencé à jeter des idées sur papier.

Est-ce que Denis Marleau avait déjà une conception précise de la scénographie qu'il envisageait pour Luna-Park ou, au contraire, aviez-vous toute liberté d'action?

P. G. — Au début, Denis m'a dit qu'il fallait penser à un espace scénique qui devait respecter ma façon de faire sculpturale. Notre complicité devait être du même ordre que celle que l'on suppose entre Maïakovski et Malevitch...; nous ne voulions pas du rapport conventionnel entre le metteur en scène ayant une commande fixe et le décorateur. Notre collaboration procédait de la compréhension que Marleau avait à la fois de mon travail et de cet esprit multidisciplinaire des avant-gardistes russes (plasticiens, gens de théâtre, musiciens et poètes) qui entretenaient tous des relations de complicité étroites. Cet aspect de la démarche était, je pense, extrêmement important.



«Un article du sculpteur minimaliste américain Donald Judd m'avait fait beaucoup réfléchir. Il prétendait que le carré noir sur fond blanc de Malevitch n'était pas un carré.» *Quadrilatère noir*. Huile sur toile de Kazimir Severinovich Malevitch. Reproduction parue dans *l'Avant-garde russe et soviétique*, Montréal, Musée des beaux-arts, 1989, p. 118.



De Dürer à Malevitch. Galerie Jolliet, Montréal. Béton, gypse, acier, bois (1982). Photo : Michel Gascon.

«Quand j'ai eu à faire l'installation à la Galerie Jolliet, c'est [l'idée d'un «immense point de fuite matérialisé pour un espace constructiviste»] que j'ai voulu développer, en mettant en opposition différentes géométries, par exemple celle de Dürer — c'est-à-dire la géométrie projective de la Renaissance et son point de fuite qui s'articule par rapport à une pyramide de perception — et, à l'opposé, le carré noir de Malevitch, qui «construit» un espace tridimensionnel.» La perspective de Dürer. Dessins parus dans *la Perspective en jeu — les Dessous de l'image* de Philippe Comar, Gallimard, coll. «Découvertes Gallimard», 1992, p. 105.

Outre votre intérêt pour le constructivisme, qu'est-ce qui vous séduisait surtout dans l'œuvre de Malevitch?

P. G. — Un article du sculpteur minimaliste américain Donald Judd m'avait fait beaucoup réfléchir. Il prétendait que le carré noir sur fond blanc de Malevitch n'était pas un carré. Semble-t-il qu'il avait rigoureusement mesuré les angles et qu'il y avait décelé des déformations. Cela représentait pour moi une stimulation pour lancer le débat suivant : est-ce que le carré noir est vraiment le «degré zéro de la peinture», comme plusieurs théoriciens l'affirmaient? Ou encore n'est-il simplement qu'une

illusion de profondeur ou qu'une représentation? Et que pourrait-il être d'autre? Alors m'est venue l'idée que Malevitch avait peut-être voulu créer un point de fuite réel dans une nouvelle dimension (troisième ou quatrième), un immense point de fuite matérialisé pour un espace constructiviste. Quand j'ai eu à faire l'installation à la Galerie Jolliet, c'est cette idée que j'ai voulu développer en mettant en opposition différentes géométries, par exemple celle de Dürer — c'est-à-dire la géométrie projective de la Renaissance et son point de fuite qui s'articule par rapport à une pyramide de perception — et, à l'opposé, le carré noir de Malevitch, qui «construit» un espace tridimensionnel. Cette idée fut donc le départ de ma réflexion et, par la suite, je me suis amusé à la matérialiser dans cette installation par étirement des murs et des planchers, et par déformation de l'environnement immédiat de la galerie.

Dans ce décor que vous avez créé pour UBU, quelles sont les composantes qui nous renvoient à Malevitch et celles qui reflètent votre démarche?

P. G. — Dans les esquisses de Malevitch, pour les décors de *la Victoire sur le soleil*, on retrouve un petit schéma qui construit une boîte perspectiviste dans laquelle il place des personnages-costumes ou des toiles de fond. De mon côté, j'ai beaucoup travaillé avec la pyramide tronquée qui, selon sa position dans l'espace, signifie des tas de choses différentes. La position traditionnelle



Les perspectographes de Dürer : à la femme couchée, à la cruche, au luth (de haut en bas).

que j'ai déjà exploitée fait référence à des constructions en tumulus, comme chez les Anciens (Égyptiens, Mayas...). En positionnant la même pyramide tronquée dans le sens contraire, soit en mettant la petite face en bas, on obtient des formes ou une architecture très moderne avec des porte-à-faux qui suscitent des contradictions de sens et d'interprétation. Cette même forme placée au mur crée une boîte perspectiviste selon que la lumière effleure un peu les surfaces. On sent alors se creuser le vide à l'intérieur du mur; dans d'autres conditions de perception, la forme semble saillir du mur. En feuilletant les ouvrages contenant les dessins de Malevitch pour ses décors et ses costumes de théâtre, je retrouvais le schème de la boîte perspectiviste. Le décor de *Luna-Park* explore donc toute cette idée d'encadrement, clin d'œil à Malevitch, d'une part, et, d'autre part, autocitation de mon propre travail par le biais de la «pyramide tronquée» ou du «cube topologique».

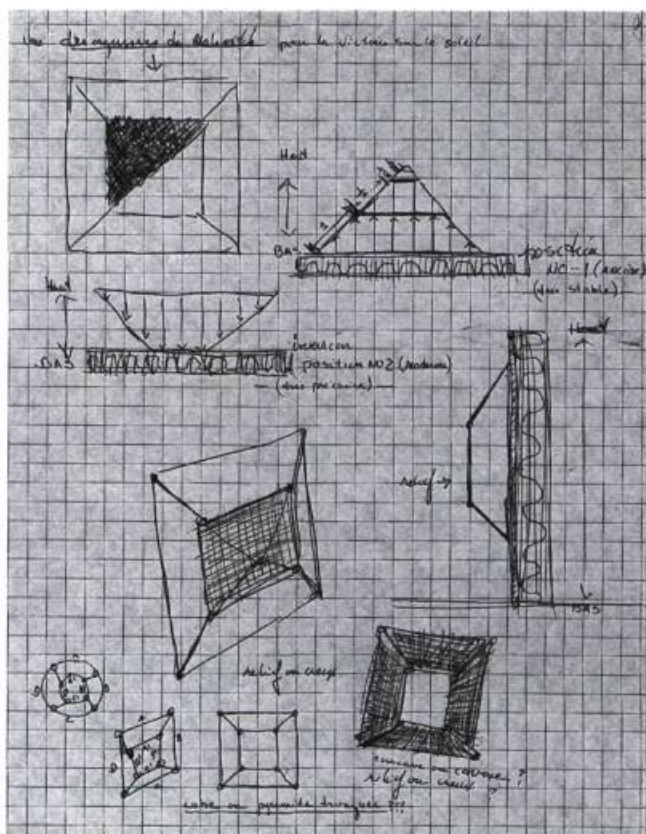
Concrètement, comment s'est faite la collaboration avec Denis Marleau? Soumettiez-vous des plans, des idées...?

P. G. — Cela s'est fait assez simplement. Je me souviens que lors de l'une de nos premières réunions de production, en décembre dernier, j'avais soumis plusieurs idées, en vrac, question d'obtenir des réactions. J'avais même présenté un fond de maquette à grande échelle avec un hyper cube, construit de morceaux de pyramides tronquées. Déjà, j'avais pensé à une organisation de l'espace selon une grande diagonale avec un point de fuite, mais cette idée fut alors mise de côté. À cette même réunion, j'ai proposé qu'on sépare la salle en deux, à l'horizontale, entre le haut et le bas, et que les spectateurs soient placés dans des fossés où le plafond arriverait à la hauteur de leurs yeux. Les acteurs, eux, auraient pu descendre de ce plancher-plafond. Ainsi, j'imaginai toutes sortes de possibilités plus folles les unes que les autres. Le choix final des textes devait cependant être fait avant que je puisse orienter définitivement la scénographie.

À quelle étape de la production avez-vous lu les textes?

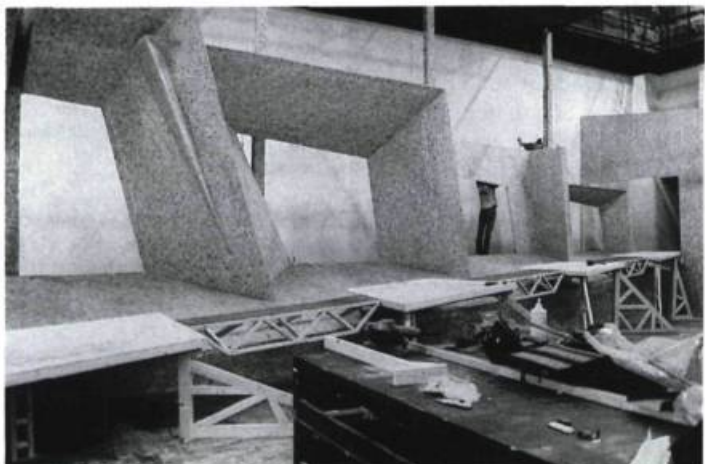
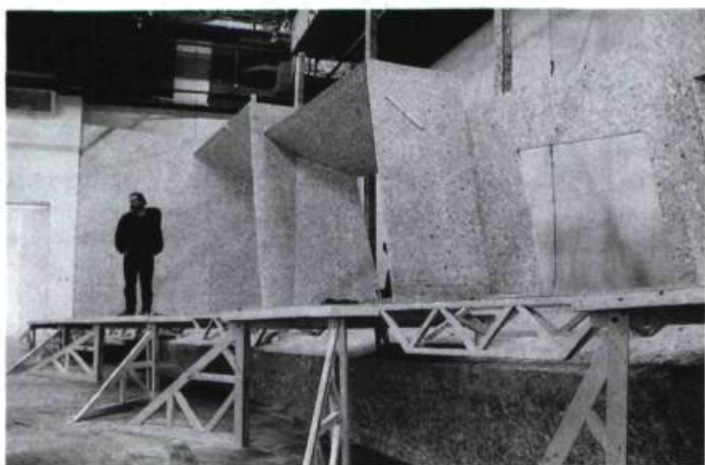
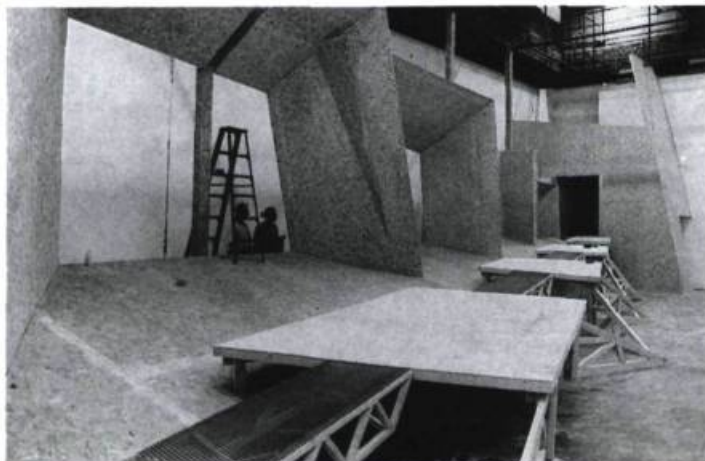
P. G. — Au tout début, vraiment au tout début, nous avons lu beaucoup de textes, dont plusieurs n'ont pas été retenus. Je vous avoue cependant que je n'étais pas convaincu de l'intérêt de jouer de tels textes. Je n'ai pas le regard d'un metteur en scène ou d'un homme de lettres, alors tout cela ne faisait pas nécessairement image pour moi. Je retournais plus facilement aux textes critiques sur les constructivistes, les cubo-futuristes, peut-être parce que je suis plus proche du milieu de la critique d'art et de l'histoire de l'art ou encore du questionnement qu'offre cette période très forte, très contestataire.

Dans vos créations, vous nous avez habitués à une appropriation de l'espace où le contenant devient en même temps le contenu. Comment avez-vous procédé pour cette réalisation-ci?



«De mon côté, j'ai beaucoup travaillé avec la pyramide tronquée qui, selon sa position dans l'espace, signifie des tas de choses différentes.»
Esquisses de Pierre Granche.

«Le décor de *Luna-Park* explore donc toute cette idée d'encadrement, clin d'œil à Malevitch, d'une part, et autocitation de mon propre travail par le biais de la «pyramide tronquée» ou du «cube topologique».» Photos : Catherine Granche.



P. G. — Il y a quelques années, j'avais pris toute une série de photographies des excavations de l'emplacement du futur Musée d'art contemporain afin de documenter un projet, de préparer la maquette que je voulais soumettre à un concours d'intégration de l'art à l'architecture. On avait donc creusé un trou le long de la rue Jeanne-Mance et, pour retenir le sol, on y avait planté des poteaux d'acier dans lesquels des madriers d'un bois très texturé et très fort étaient fixés. Pendant presque trois ans, tout ça est resté tel quel, recouvert de toiles caoutchoutées retenues par de vieux pneus pour éviter les glissements de terrain. J'ai trouvé ça très inspirant. Dans *Luna-Park*, on retrouve un rappel de cette mise en chantier en matériau brut, composé de barres d'acier, de grilles et de broches, de terre et de roches, qui forme le premier plan de la scène. De plus, la Salle Multimédia, où se trouve le théâtre, est située sur l'emplacement même de ces premières excavations...

Et vous avez inséré le carré de Malevitch à l'intérieur de ces structures?

P. G. — C'est ça. Au départ, il y avait au sol des pyramides tronquées, construites par accumulation de terre, de matériau d'excavation, etc. Elles étaient l'essence même de l'implantation du Musée, la mémoire du lieu. Au second plan, on retrouvait, accrochées à des montants de métal, des espèces de «boîtes-écran». Tout ça a été transformé tout doucement pour convenir avec plus de précision à des séquences données.

Ce n'est pas la première fois que vous collaborez avec des artistes de théâtre; qu'est-ce qui vous attire dans ce milieu?

P.G. — La multidisciplinarité. J'ai souvent l'impression que mes sculptures vont puiser dans l'architecture et dans d'autres disciplines. Je me prends parfois pour un metteur en scène, en ce sens que j'oblige le spectateur à se déplacer

1. En 1988, Pierre Granche créait une installation sculpturale pour *Une Louve, un instant, dans les marguerites*, pièce de poésie-théâtre de Michel Garneau, interprétée par Diane Dubeau dans les salons, à Montréal, du 24 mars au 7 mai. Voir l'article d'Alain-Bernard Marchand, *Jeu* 47, 1988.2, p. 173-175.

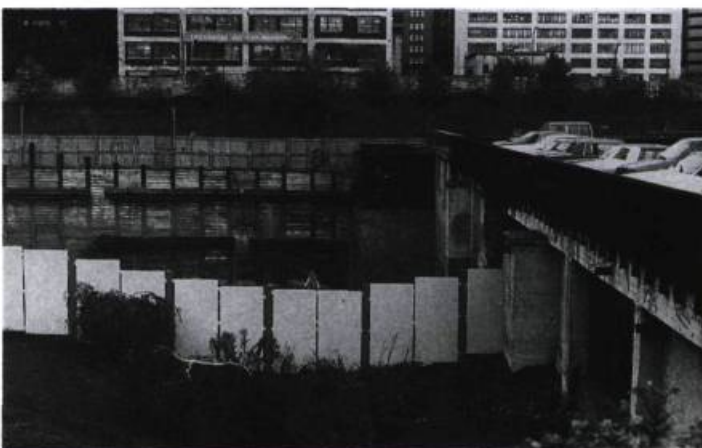
selon un plan préétabli, un parcours. Dans la sculpture d'intégration que j'ai installée sur le site du musée, des personnages hybrides jouent le rôle de caryatides en tenant des alignements d'édifices dans leurs bras. Il y en a une très grande, de quatorze pieds, et une toute petite, de quatre pieds; et entre les deux, toute une variété, conçue comme un effet de croissance en spirale. On dirait qu'elles font converger les édifices de Montréal vers un lanterneau qui ouvre un espace sur la salle de restauration du musée qui se trouve juste en-dessous. Il y a là une volonté de théâtraliser la ville qui correspond à un intérêt réel.

Par votre profession et par disposition personnelle, vous êtes très concerné par l'Histoire. Quelle est l'importance à vos yeux que l'on se souvienne, que l'on se rattache à ce qu'il y a eu avant?

P. G. — Je ne sais pas exactement. J'ai l'impression, quand je fais une œuvre, de prendre en considération plusieurs matériaux. La matière elle-même, bien sûr, mais aussi, actuellement, le matériau «ville», le matériau architectural. J'ai l'impression, depuis cinq ou six ans, que je joue avec ce matériau qui appartient aux architectes et que je le réduis sous forme de dessins ou de maquettes. En le réintroduisant comme archétype, comme modèle dans mes sculptures, j'arrive à bâtir un regard critique sur cet environnement urbain. Donc, au lieu d'intégrer la sculpture à l'architecture, j'ai l'impression d'intégrer l'architecture à la sculpture. Cela permet un regard particulier sur notre environnement que ni l'urbaniste, ni l'architecte de paysage, ni tout autre professionnel ne peut avoir. C'est propre au sculpteur de manipuler des images comme celles-là. Au même titre, le matériau que constitue l'histoire de l'art fait partie de toute une série de références que j'utilise et dont j'ai continuellement besoin. Quand on regarde une cathédrale déjà vieille de quelques centaines d'années, on constate que ses fresques, ses bas-reliefs ou son architecture parlent d'elle, racontent son histoire. Plus près de nous, d'autres types de constructions font ainsi référence au passé, non seulement dans le savoir-faire du métier mais aussi dans le matériau conceptuel. Ces réalisations architecturales proposent tout un code, un langage des formes, des volumes, des géométries.

Tout ce langage constitue forcément une réplique à ce qu'il y a eu avant, même s'il remet le passé en question?

P. G. — Oui, tous les éléments du code sont imbriqués les uns dans les autres et je ne peux pas faire parler un matériau sans faire appel à tout ce code. Il faut que je connaisse l'empilage des significations qu'il y a dans la pierre, dans le bois, ou dans l'acier. L'histoire de l'art, en ce sens, devient un matériau au même titre que l'architecture et la construction, que le savoir-faire a su transformer et renouveler.



«Il y a plusieurs années, j'avais pris toute une série de photographies des excavations de l'emplacement du futur Musée d'art contemporain [à l'angle des rues Sainte-Catherine et Jeanne-Mance] afin de documenter un projet, de préparer la maquette que je voulais soumettre à un concours d'intégration de l'art à l'architecture.»
Photos : Pierre Granche.

Est-ce que l'emboîtement en gigogne qu'on retrouve sur la scène de Luna-Park ne reflète pas justement cette imbrication des diverses séquences de l'évolution de l'art?

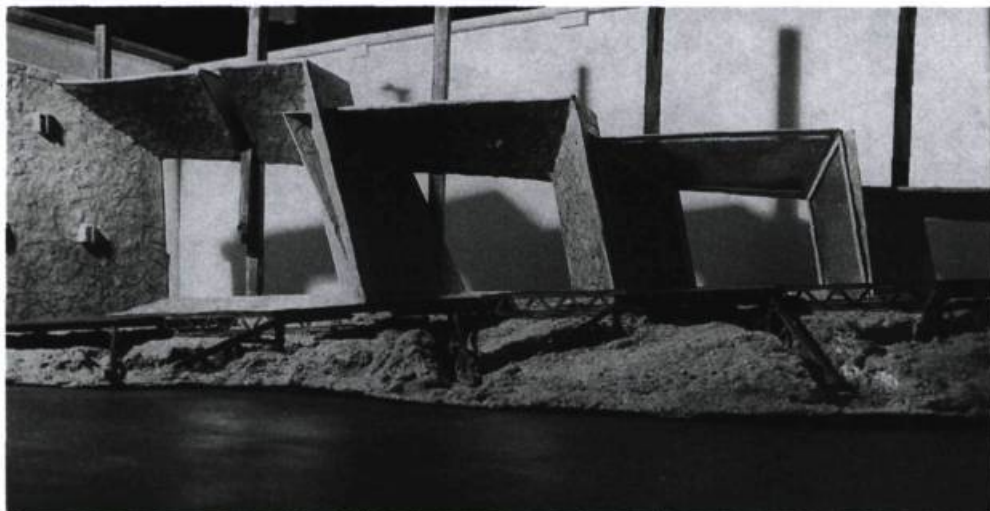
P. G. — En effet, on peut y percevoir une certaine référence à la poupée russe, mais il y a aussi une imbrication des multiples géométries. Il y a d'abord la géométrie de la Renaissance, celle de la projection et du point de fuite — ce sont des perceptions que nous n'avons pas encore tout à fait résolues et qui nous fascinent toujours. On retrouve cette géométrie dans la scène illusionniste, même si le point de fuite y est particulier, comme déplacé sur le côté. Je ne nie pas cette compréhension nécessaire de la géométrie projective de la perspective. Je ne nie pas non plus la nécessité de construire en géométrie affine, soit de construire des volumes avec des parallèles, des perpendiculaires. Nos outils sont d'ailleurs bâtis comme ça depuis le fil à plomb des Égyptiens. On ne peut pas renier tout ça. Il y a aussi, dans la sculpture que constitue la scénographie, cette autre donnée qu'est la problématique actuelle de la géométrie topologique qui développe les espaces en courbes et en déformations successives. Nous retrouvons ces déformations dans les cadres qui s'emboîtent les uns dans les autres. Voilà donc quatre géométries : une projective, une affine, une métrique et une plus conceptuelle, la géométrie topologique, qui sont emboîtées les unes dans les autres. Il y a aussi dans la mise en scène quatre tableaux, quatre cadres, quatre praticables... tous pris en charge de façon combinatoire pour convenir de l'ensemble des scènes élaborées et découpées par Denis Marleau.

Si on parlait maintenant de votre conception de la salle où, contrairement à la tradition, il n'y a pas cette division radicale entre le public et la scène. Il est important, pour vous, d'intégrer le spectateur dans la scénographie?

P. G. — Bien sûr, je voulais organiser l'espace pour que le spectateur ait un regard confortable, autant sur l'ensemble des cadres que sur le point de fuite. C'est la raison pour laquelle j'ai prévu une série d'estrades de plus en plus hautes, pour que le volume des spectateurs dans la salle soit ascendant et corresponde aux quatre plateaux. Cette structuration reprend la géométrie de la scène. Le spectateur doit ressentir le point de fuite à sa droite et à l'autre bout de la salle, là où le noir forme un carré. Notre position est organisée frontalement par rapport aux petites scènes qui sont comme des écrans venant cadrer les mouvements, situer l'action ou la découper en tranches presque filmées. Je pense que cela

«Au départ, il y avait au sol des pyramides tronquées, construites par accumulation de terre, de matériau d'excavation, etc. Elles étaient l'essence même de l'implantation du Musée, la mémoire du lieu. [...] Tout cela a été transformé tout doucement pour convenir avec plus de précision à des séquences données.»

Photo de la scénographie de Luna-Park : Josée Lambert.



aurait pu se passer en parallèle au mur comme dans un espace traditionnel, mais le fait de pouvoir organiser l'espace des spectateurs en paliers selon une correspondance à des déplacements et à un aspect de volumétrie donne une meilleure compréhension de ce qui se passe dans l'installation sculpturale. Cette dimension est très importante parce qu'elle conteste la scénographie traditionnelle et qu'elle intègre l'expérience du spectateur dans l'œuvre. Quand je fais une installation éphémère, quand je veux faire vivre une expérience, il est important pour moi de mettre les gens dans une situation de tension par rapport à l'objet à observer.

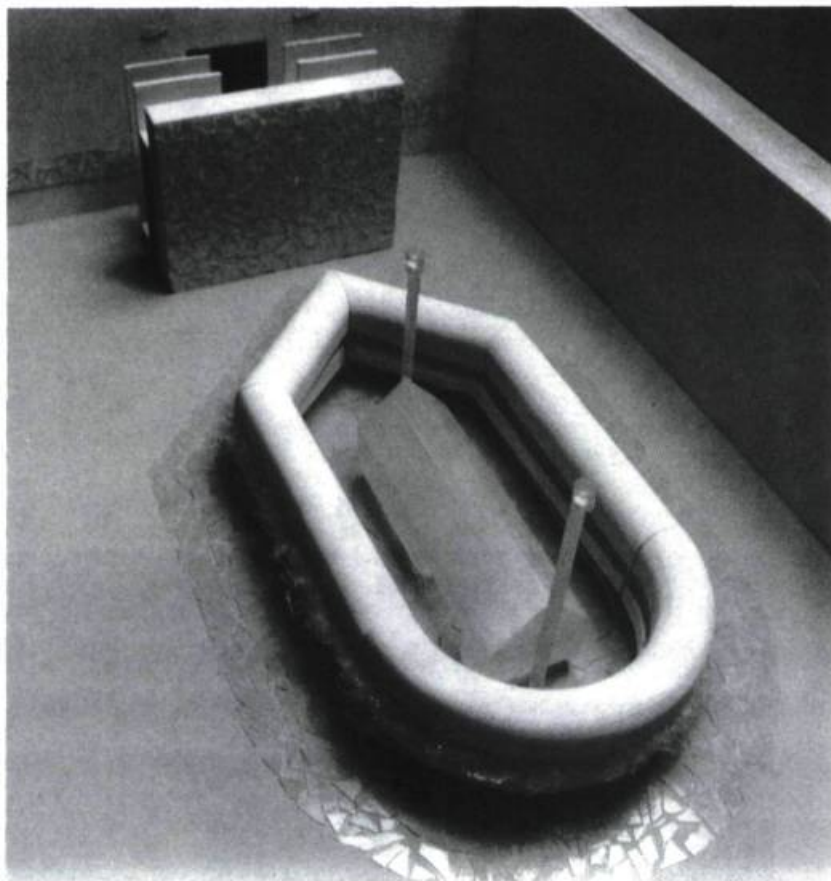
Cette tension, cet effort que vous exigez de votre spectateur est d'ailleurs un élément constitutif de plusieurs de vos œuvres.

P. G. — Oui. Avec *Zones*, par exemple, la pièce que j'ai faite dans l'ancienne prison qui, transformée, est devenue la nouvelle aile du Musée du Québec, je demandais au spectateur une certaine attention, puisque je ne lui donnais pas accès à l'intérieur du volume présenté. Dans un premier temps, du verre brisé en porte-à-faux, menaçant, maintenait les gens à distance. Il y avait aussi du verre au sol, ce qui obligeait le visiteur à se promener dans une allée et à tourner autour de l'œuvre. Finalement, on comprenait que le seul dénouement possible se faisait en montant des marches qu'on découvrait à l'arrière d'une cimaise intégrée à l'installation. Par le fait même, on prenait la position du gardien, on avait le haut du pavé et on pouvait observer l'attitude des gens encore pris dans cette ronde qu'était la marche autour de l'œuvre et qui renvoyait à la marche autour de la prison, vocation première de l'édifice. Ici aussi, j'ai donc exploré le retour en arrière et la construction gigogne dont on parlait précédemment, puisque les concepts de musée et de prison, de gardien et de prisonnier, d'intérieur et d'extérieur, d'enfermement et de liberté, s'emboîtaient les uns dans les autres. Dans ce cas-ci, autant le musée que la prison ont une fonction de conservation, de préservation et de transformation.

N'est-ce pas la même notion de conservation et de transformation que Denis Marleau et vous-même



Pomme, si Euclide avait croqué... bois et carton pressé, installation de Pierre Granche, exploitait, elle aussi, la pyramide tronquée. Photo : Michel Gascon.



«Avec *Zones*, [...] la pièce que j'ai faite dans l'ancienne prison qui, transformée, est devenue la nouvelle aile du Musée du Québec, je demandais au spectateur une certaine attention, puisque je ne lui donnais pas accès à l'intérieur du volume présenté.» Maquette présentée à la p. 25 du catalogue de l'exposition, signé Louise Déry. Musée du Québec, 1991.

explorez en faisant revivre le futurisme russe, puisqu'à partir d'une idéologie et d'une œuvre du passé, vous accomplissez un acte contemporain?

P. G. — En effet, il y a plein de clins d'œil à Malevitch et aux futuristes, mais de façon détournée, par des compréhensions très lointaines de ce qui se passait à l'époque. Je rêve que la folie furieuse qui animait cette époque-là nous reprenne en cette fin de siècle, que cette connexité entre les disciplines soit réelle; mais je souhaiterais qu'elle déborde le monde des arts, que les gens des sciences, des sciences humaines, de l'histoire, participent aussi à cette continuité des connaissances, à cette enfilade, à cet emboîtement des compréhensions «futuristes».

Propos recueillis par **Lola Noël**
et **Louise Vigeant**
Mise en forme de l'entretien :
Lola Noël