

Quelques peintres-décorateurs professionnels de l'activité théâtrale montréalaise

Renée Noiseux-Gurik

Numéro 11, printemps 1992

La scénographie au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041160ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041160ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Noiseux-Gurik, R. (1992). Quelques peintres-décorateurs professionnels de l'activité théâtrale montréalaise. *L'Annuaire théâtral*, (11), 77–101.
<https://doi.org/10.7202/041160ar>

Renée Noiseux-Gurik

Quelques peintres-décorateurs professionnels de l'activité théâtrale montréalaise.

La peinture de décors est issue du théâtre italien de la Renaissance. Ce métier se répand à travers le continent européen durant les XVII^e et XVIII^e siècles par l'entremise de familles italiennes où l'on se transmet la tradition de père en fils. Il s'agit des Vigarami, des Galliari, des Quaglio, dont le dernier, Eugène — qui meurt à Berlin en 1942 —, est le descendant de quinze décorateurs couvrant sept générations. La plus célèbre de ces familles est celle de Giovanni Maria Galli dit Bibiena dont les descendants, Fernandino, Alessandro, Giuseppe, Antonio, Carlo, etc., œuvrent de Naples à Stockholm et de Londres à Saint-Petersbourg. Mais beaucoup d'autres peintres s'intéressent à ce nouveau débouché. Par exemple en France, François Boucher et Jean-Honoré Fragonard, peintres de chevalet, sont aussi peintres de décors, s'adonnant simultanément à la peinture de décors et à la décoration intérieure. Il faut bien comprendre que le métier de peintre-décorateur englobe alors tant la décoration d'églises que de châteaux, et va de la fresque religieuse au dessin de l'enseigne commerciale, en passant par la décoration des théâtres, des hôtels particuliers et des édifices publics. La formation qu'ils reçoivent habilite les peintres-décorateurs à exécuter des décors de théâtre.

Ces artistes fournissent donc des toiles, pour le répertoire classique et contemporain du théâtre et de l'opéra, destinées à des scènes extrêmement sophistiquées qui comprennent un ensemble de plans avec leurs costières et chariots sous la scène et un cintre sommaire servant au fonctionnement des

gloires¹. Certains cumulent aussi le rôle de machinistes. Ces peintres-décorateurs sont les ancêtres de nos actuels décorateurs de théâtre que l'on nomme fréquemment aujourd'hui des scénographes².

Dans cet article nous chercherons à dégager la carrière et à mettre en lumière l'apport des peintres-décorateurs à l'activité théâtrale professionnelle qui prend racine chez nous au début du XIX^e siècle. Mais avant de parler des hommes, il est nécessaire de faire un survol rapide de l'évolution du métier en regard avec l'histoire du théâtre.

¹ La scène, au XVII^e siècle, est divisée en un certain nombre de bandes appelées plans, parallèles à l'ouverture de scène. Une scène de dimension moyenne comporte de 7 à 10 plans. Chaque plan se subdivise en rue, ou trappe, et fausses-rues, ou trapillons. Chaque rue et fausse-rue est séparée de la suivante par un vide d'une largeur de 5 à 8 cm, la costière, qui détermine une coupure continue de toute la largeur de la scène. Pour changer les décors, c'est dans la costière que l'on passe les mâts ou portants des châssis qui se fixent dans les premiers dessous sur des chariots.

Un autre mode de changement des décors, usité concurremment avec le mât, consiste à suspendre le châssis à des fils reliés à des porteuses placées au-dessus de la scène et à le faire disparaître dans les cintres, c'est-à-dire dans l'espace compris dans la cage de scène au-dessus du plateau, qui atteint fréquemment trois fois la hauteur de la salle. On appelle Gloires les personnages installés derrière des nuages peints qui descendent des cintres. Voir Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie Théâtrale, pp. 135 et 126.

² La scénographie, terme longtemps oublié en français et remis à l'honneur dans les années 70, est définie comme suit par Michel Corvin dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*: «l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation, [allant] de la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle» (Paris, Bordas, 1991, p. 753).

En général, dans les ouvrages sur la décoration théâtrale, les termes décorateurs et scénographes sont indistinctement utilisés. Personnellement, j'opterais pour le terme *scénographe* lorsqu'une personne signe l'ensemble de la création visuelle d'un spectacle: décors, costumes, éclairage; et pour celui de *décorateur* lorsqu'une personne ne signe que les décors.

Le décor «professionnel»

Le métier en lui-même n'a pas beaucoup changé. Il se conjugue toujours en deux temps, celui de la conception d'un décor et celui de son exécution. C'est la notion même du décor de théâtre, son rôle et son rapport spécifique à l'œuvre dramatique qui ont radicalement changé à partir du XX^e siècle.

Dans les siècles précédents, nombre de décors destinés «au théâtre» (vues de jardins, de forêts, de salons, de cuisines, de prisons, etc.) ne sont pas conçus pour une œuvre dramatique en particulier. Le peintre-décorateur n'en est pas moins créateur pour autant, mais ce sont surtout ses qualités d'exécutant qui importent. Son travail consiste à dessiner puis à peindre, grandeur nature, l'ensemble des éléments qui constituent alors le décor de théâtre: praticables, toiles et châssis³. Les scènes des théâtres sont très vastes, ce qui favorise le morcellement du métier en spécialités: peintre paysagiste, peintre de figures, peintre d'architecture, peintre d'ornements, etc.

Le décor «amateur»

Parallèlement à ce milieu professionnel, le phénomène du «théâtre de société», qui apparaît en Europe au XVIII^e siècle dans les maisons particulières, va permettre à des amateurs de s'adonner au théâtre et à des peintres de chevalet de s'intéresser à la peinture de décors. Cette tradition est importée sur le nouveau continent et prend lentement racine dans nos villes et jusque dans les armées françaises et anglaises où l'on ne dédaigne pas jouer la comédie. Ce

³ On appelle châssis, des bâtis de bois, tendus de toile ou recouverts de contreplaqué, sur lesquels les décorations sont peintes. Ils constituent la plus grande partie du décor. Au XVIII^e siècle, ils sont tenus en place au moyen de mâts qui prennent leur assise dans les dessous de la scène. Les praticables sont des planchers édifiés à des niveaux variables.

théâtre de société, perpétué par la tradition du théâtre de collège, va constituer l'essentiel de l'activité théâtrale de nos amateurs, tant en français qu'en anglais⁴.

Les changements techniques

En Europe, le début du XIX^e siècle voit l'émergence d'un théâtre populaire qui comprend la fantasmagorie, le vaudeville, la pantomime, le mélodrame, le cirque. Il prend place dans les théâtres des foires puis des boulevards. S'appuyant sur un visuel, au moins aussi élaboré, sinon plus, que celui demandé par la programmation classique, ces nouveaux genres attirent un public élargi et contribuent au développement du décor et des techniques de la scène. Parallèlement, l'apparition et l'intégration du panorama à la scène⁵ transforment radicalement la plantation classique «à l'italienne» et la machinerie théâtrale. La scène perd peu à peu ses sous-sols à chariots. Ces derniers sont remplacés par un cintre plus efficace qui facilite et accélère les changements de décors. La tournée donne la poussée finale à l'éclosion de l'activité théâtrale, tant en Europe qu'en Amérique, mais si son développement a permis au théâtre de sortir des grands centres urbains, il a aussi eu pour effet de standardiser le décor de théâtre.

⁴ Les amateurs de théâtre sont forcés de faire appel à des peintres professionnels qui ont travaillé à peindre des théâtres ou des décors. Du côté français, on peut citer entre autres: François Baillargé (1759-1830) et Joseph Légaré à Québec; tandis qu'à Montréal, on retient Louis Dulompré (1754-1843), François Malépart de Beaucourt (1740-1794?), Philippe Liébert (référence fournie par Cécile Szasziewicz dont le mémoire de maîtrise portait sur les tabernacles de Liébert), Luigi Capello, Ozias Leduc, Pierre-Narcisse Héту (à Longueuil). Du côté anglais, on peut citer, entre autres: le lieutenant Wood, sir Joshua Jeff, George Dodsall Threshe, Robert Clow Todd et Louis Hubert Triaud à Québec.

⁵ Un *panorama* est un grand tableau circulaire déroulé sur les murs d'une rotonde au centre de laquelle est placé le spectateur. Au théâtre, le panorama devient un cyclorama, grande toile de fond à demi-cylindrique, qui revient sur les côtés du théâtre pour envelopper les décorations de la scène.

Les lieux et le public: la situation locale

À prime abord, la population canadienne-anglaise encourage les acteurs anglais en provenance des États-Unis à s'installer dans nos villes — principalement à Montréal — et à bâtir une tradition théâtrale locale. En fait, l'activité principale des Canadiens consiste alors à assister aux ouvertures de théâtres dues à des troupes «professionnelles» étrangères. Cette tentative d'implantation, si elle avait réussi, aurait donné naissance à un théâtre national. Mais tel ne fut pas le cas, ainsi qu'en témoignent le caractère éphémère et le nombre des entreprises théâtrales de cette époque. De 1786 à 1825, on dénombre onze lieux d'activité théâtrale professionnelle à Montréal⁶.

Les décorateurs

Ce grand nombre de lieux confirme la précarité du théâtre professionnel dans nos mœurs. L'analyse détaillée de cette activité nous permet cependant de relever le nom d'artisans scéniques qui ont jeté les bases de notre théâtre. Les journaux du temps nous décrivent avec beaucoup d'enthousiasme les nouveaux décors des mélodrames, des pantomimes et des spectacles du cirque qui sont présentés au public local. La description des décors est un exercice nouveau pour les journalistes, mais ils ne peuvent guère s'y soustraire puisque, désormais, les décors font partie intégrante — dans cette nouvelle dramaturgie — de l'action dramatique. En général, ces décors sont exécutés par des hommes-orchestres qui cumulent plusieurs postes: directeurs, auteurs, acteurs, parfois musiciens,

⁶ Chez Levy (1786); Chez Proulx (1787), coin Saint-Pierre et Notre-Dame; le Cirque Rickett (1897); Chez Radford (1804-1805), coin Saint-Paul et Saint-Vincent; le Montreal Theatre (1808-1816), coin Saint-Nicholas et Saint-Sacrement; le New Theatre (1811), rue Saint-Paul; le New Theatre (1818-1820), situé au 2, rue du Collège; Chez Blanchard (1821), rue Notre-Dame; Chez Roy (1822-1824), place Jacques-Cartier; West et Blanchard (1824); le Pavillion Theatre (1825), rue M^cGill. En 1824, la population montréalaise est composée de 10 881 personnes de langue anglaise et de 14 906 de langue française.

chanteurs, danseurs et, par nécessité, toujours décorateurs... ce qui n'exclut pas le talent.

Tel est le cas de Noble Allport, qui avait la réputation d'être un excellent peintre portraitiste mais un piètre acteur; de John Duplessis Turnbull, qui fonda et dirigea le New Theatre de 1818 à 1820, en plus de mener une solide carrière d'écrivain, d'acteur et de peintre scénique; de Thomas Honey; de Hunter et Schinotti qui étaient liés aux spectacles à grand déploiement du Cirque Royal. Seul Milbourne, qui œuvra au New Theatre en 1919, est présenté au public comme un peintre scénique «de métier». Il avait étudié avec Loutherbouurg à Covent Garden⁷.

La situation du théâtre local change radicalement en 1825, avec la construction, à Montréal, du Théâtre Royal⁸ (1825-1844) de la rue Saint-Paul, communément appelé Théâtre Molson. Il contient mille sièges et sa scène est équipée de trappes et d'un cintre sommaire. Frederick Brown, un comédien chevronné, assume la direction de l'établissement et confie la responsabilité des décorations de la salle, du rideau de scène et des décors à William Bernard, un peintre scénique d'Albany (de l'État de New York). Originaire de Charleston, ce peintre-décorateur est présent à Montréal durant toute la première saison du Théâtre Royal⁹.

⁷ Ces artistes semblent assez versés en matière de peinture scénique. Noble Allport, à son arrivée en 1808, prend la responsabilité de l'aspect visuel du Montreal Theatre (voir *The Gazette*, Montréal, 5 décembre 1808, p. 3). Quant à Milbourne, venu au Québec en 1818, il y mourra le 9 octobre 1823, à l'âge de 78 ans. À la rubrique «Died», en page 3 du *Canadian Courant* du 11 octobre 1823, nous apprenons qu'il étudia avec «Lutherburg à Covent Garden avant d'émigrer aux États-Unis de 1792 à 1818». En rectifiant ces informations, nous pouvons supposer que Milbourne eut pour maître Philip de Loutherbouurg, décorateur romantique réputé qui travailla à Paris, en Italie et à Londres avec David Garrick.

⁸ Au coût de trente mille dollars.

⁹ Il reçoit 3 livres par semaine, du 24 septembre au 6 novembre, pour exécuter et superviser ce travail, et 3 livres 15 chelins jusqu'au 1^{er} mai de l'année suivante.

À l'inauguration de l'établissement, on annonce que Bernard a été assisté de Thomas Honey et de John Drake. Ces deux artistes sont familiers aux Montréalais car il s'agit du même John Poad Drake, un artiste anglais, qui, à la demande de son ami Jacques Viger, premier maire de la ville, croque, en 1826, une trentaine de «sépias» des rues de Montréal qui sont dans les albums Viger aux archives du Séminaire à Québec. Quant à Thomas Honey, il est déjà relié au Cirque Royal et passe d'un lieu à l'autre durant quelques saisons. Son contrat terminé, William Bernard quitte la ville.

Cette première saison, constituée surtout de théâtre élisabéthain mais aussi de mélodrame, est sans lendemain. Le 23 septembre 1826, Frederick Brown donne une soirée-bénéfice au cours de laquelle, dans son discours d'adieu, il s'avoue vaincu et ruiné. Il n'a pu résister à la compétition du Cirque Royal, installé au square des Commissaires (partie inférieure du futur square Victoria) dont les spectacles de chevaux sont basés sur le visuel.

Le clou de la saison du Cirque Royal est le spectacle *The Cataract of the Ganges or the Rajah's Daughter*, qui nécessite dix décors: champ de bataille, palais, temples, etc., et en apothéose, la source du Gange entourée du mystère des bois de l'Himaloga. À la dernière scène, de la vraie eau coule pour la première fois sur scène à Montréal, si on se fie à l'annonce de ce spectacle. Honey, Kent et Simonds sont responsables des décors et utilisent des matériaux spéciaux qu'ils ont fait venir de New York: feuilles d'or, frimas, etc. La machinerie est l'œuvre de Johnson et Schinotti est chargé des accessoires; la musique est sous la direction de P. Smith et R. Honey, alors que George Blanchard est maître des chevaux. La direction de cette vaste production est assumée par un certain Gale¹⁰. À l'automne 1830, le Cirque Royal loue le Théâtre Royal pour une courte période. La critique crie à la profanation en voyant évoluer des chevaux sur scène.

¹⁰ Voir *The Montreal Herald*, 10 juin 1826, p. 2.

Bon an, mal an, le Théâtre Royal survit quatorze saisons, au cours desquelles il reçoit de grands et moins grands artistes anglais et (très rarement) français, comme la troupe d'Opéra de la Nouvelle-Orléans qui fait du Théâtre Royal une étape de sa tournée américaine. Démoli en 1844 pour faire place au Marché Bonsecours, le Théâtre Royal n'en sert pas moins de modèle pour le fonctionnement des principaux théâtres qui seront construits dans la deuxième partie du siècle: le Hays du square Dalhousie (1847-1852) aussi appelé Théâtre Royal, le Théâtre Royal de la rue Côté (1852-1913) et l'Académie de Musique (1875-1910).

La construction de ces édifices est-elle une simple opération financière ou une volonté de continuité qui démontre un réel désir des hommes d'affaires anglophones montréalais de créer une véritable tradition théâtrale? De toute façon, ces tentatives sont vaines car ces lieux n'ont pas permis, à quelques exceptions près, le passage du stade amateur à celui de professionnel. La raison de l'échec en est simple. Il est, pour l'essentiel, imputable au développement rapide de l'activité théâtrale américaine qui, par la tournée, cherche des revenus supplémentaires pour ses spectacles. Cet envahissement est facilité par le développement du chemin de fer.

L'analyse de l'activité de ces théâtres nous permet de constater le bouleversement des formes et l'apparition de nouveaux genres de spectacles et de nouveaux noms de décorateurs. Les classiques sont remis au goût du jour dans des décors à grand déploiement¹¹. Le mélodrame, toujours à la mode, évolue vers le pathétique spectaculaire après avoir exploité la veine du surnaturel et de l'exotisme. Il se complique d'incidents dramatiques visuels: des feux, des explosions, des avalanches, des naufrages, etc. Le *burlatta* et le vaudeville se

¹¹ En Angleterre, à travers l'œuvre shakespearien, c'est le fils d'Edmund Charles Kean (1811-1868) qui ouvre la voie au grand déploiement des classiques. Il travaille de 1851 à 1859 au théâtre Princess à Londres et s'entoure des peintres-décorateurs importants de l'époque: Grieve, Cuthbert, Days, Lloyds, Telbin, Gordon, etc. Il fait une tournée en Amérique, accompagné de sa femme Ellen Tree, la fille de Dion Boucicault.

développent en féeries et en *extravaganzas*, genre qui donne naissance au «*leg show*»¹². Celui-ci se transforme en «chorus line», relié au burlesque ou au music-hall. Des genres nouveaux comme les tableaux-vivants, le *Minstrels' Show*, le café-concert et l'opérette puis, finalement, la comédie musicale apparaissent.

Les décorateurs de ces spectacles sont des artistes scéniques étrangers venus de New York ou de Londres, qui fournissent des décors de «*stock*»¹³. Parmi eux, on retient les noms de James Lamb, H. Cuthberth, Fraizie, Hylliard, Hawthorne, John Watson, Seavy, Rough, Lewis et R. Farren. C'est l'apogée du «stock» dans le décor. Prenons pour exemple, le cas de l'Académie de Musique. À son ouverture, en 1875, on trouve dans ce théâtre, outre le rideau de scène, une douzaine de toiles comprenant une vue océanique, un jardin très joli, un paysage, une chaumière avec vue champêtre, une scène gothique, une rue ancienne, une rue moderne, une prison, une pièce simple, une cuisine. Le magasin de ce théâtre comprend 72 penderies, deux ensembles de frises, ainsi qu'une très grande variété de ponts, de rochers, de balustrades et un très bel exemple de perspectives¹⁴. Ce stock permet donc au théâtre de recevoir de nombreux genres de spectacles. Il est renouvelé et rafraîchi périodiquement.

¹² Le *burletta* est en Angleterre l'équivalent du vaudeville et de l'opérette en France. Ce genre est inventé par les artistes qui ne détiennent pas de «patente royale». Ils contournent l'interdiction de jouer le répertoire en y introduisant chansons, danses et musique. Sa définition officielle est donc: «une comédie en prose qui contient au moins cinq chansons par acte». La *féerie*, quant à elle, est une forme de spectacle avec corps de ballet et grand déploiement, dont l'action se passe dans des royaumes mythiques. Elle apparaît en France sur les boulevards vers 1840. La plus célèbre féerie est *la Biche au bois*, créée en 1845 au théâtre de la Porte Saint-Martin. Ce spectacle passera en Amérique sous le nom d'*extravaganza*. La première *extravaganza* américaine, présentée au Niblo's Garden de New York, est la féerie *The Black Crook*, dont le succès est phénoménal.

¹³ Avec le développement des genres musicaux et de la tournée, les théâtres garnissent leurs magasins de décors d'une série de toiles dont les sujets s'adaptent à tous les spectacles possibles.

¹⁴ *The Gazette*, Montréal, 13 novembre 1875, p. 2.

À partir de 1880, les besoins des théâtres en décors s'atténuent puisque les troupes de tournée, de plus en plus nombreuses, voyagent avec leurs propres décors. Cette situation favorise moins qu'on le souhaiterait l'apprentissage de nos artistes peintres. Fort heureusement, ces bastions de l'activité théâtrale américaine professionnelle ne sont pas les seuls lieux de théâtre de la ville. Des salles plus modestes apparaissent dès 1851¹⁵. Elles ne sont pas toutes dotées d'équipements très sophistiqués et leurs propriétaires ont sûrement fait appel à des artistes locaux pour s'approvisionner en décors. L'identité de ces derniers est rarement mentionnée dans les journaux. En 1860, seulement deux peintres-décorateurs sont cités en rapport avec la décoration de salles: un artiste italien François Pedretti¹⁶ à la salle Bonsecours et Heldt, un peintre fresquiste allemand, au Mechanic Hall, au Nordheimer et au St. Patrick Hall¹⁷.

Tout comme en Europe aux siècles précédents, le dernier quart du XIX^e siècle voit le métier de peintre-décorateur prendre ici un essor considérable grâce à l'apparition du Conseil des Arts et Manufactures en 1872¹⁸. De 1875 à 1890, on peut relever le nom d'une trentaine d'artistes sous la rubrique peintres-décorateurs et fresquistes ou «*painters-decorators*» dans le *Montreal Directory*. Mais ce n'est qu'à partir de 1889 que quatre d'entre eux, W. G. Lorentz (de 1889 à 1895) — qui enseigne le dessin au Montreal School of Arts and Design,

¹⁵ Le City Concert Hall, au-dessus du Marché Bonsecours; le St. Lawrence Hall, rue Saint-Jacques; le Bonaventure (1857-?), situé au carré Victoria où aura lieu une saison d'été de théâtre français en 1860 (voir *la Minerve*, 12 juin 1860, p. 3); le Mechanic Hall (1854-1883), rue Saint-Jacques; le Nordheimer, rue Saint-Jacques (1866-1888); le Saint-Patrice (1867-1872); carré Victoria; l'Albert Hall (1887-1887), rue Sainte-Radegonde (qui devient ensuite la Côte du Beaver Hall); le Théâtre Dominion (1872-1878), rue Gosford; le Crystal Palace Opera House (1884-1886), carré Dominion; le Conservatoire (1887), rue Bonsecours; le pavillon du Parc Sohmer (1893-1919); etc.

¹⁶ Cet artiste-peintre est présent à Montréal une dizaine d'années. Voir *la Minerve*, 7 mars 1854, p. 2. Il publie une annonce dans *la Minerve* du 6 juin 1861, p. 3.

¹⁷ Anonyme, «Consécration de la chapelle du grand séminaire», *la Minerve*, 18 octobre 1864, p. 2.

¹⁸ Voir Renée N.-Gurik, «Un pionnier de la décoration théâtrale: Octave Ritchot, *l'Annuaire Théâtral*, n° 2, printemps 1987, pp. 71-85.

l'école du Conseil —, Delphis-Adolphe Beaulieu (de 1890 à 1910), Albert Ratel (de 1897 à 1898) et J.-N. Arcand (de 1900 à 1906) s'annoncent carrément sous la rubrique de «*Theatrical Scenery Artists*». De ce travail scénique, on ne trouve pas de trace dans les journaux. Mais cela nous permet de supposer qu'à partir du dernier quart du XIX^e siècle, le métier de peintre scénique est exercé dans la ville. On peut même imaginer que plusieurs d'entre eux aient fonctionné sous la forme de «studios scéniques», comme à Paris ou à New York, car, de 1878 à 1884, D.-A. Beaulieu s'associe à O.-M. Lavoie et, en 1886, à Rochon.

Joseph-René Garand

De toutes les traces parcellaires des artisans visuels de cette époque que gardent les journaux, un seul nom émerge, maintes fois déformé. Il s'agit de Joseph René Garand qui peut être considéré comme le premier grand décorateur scénique d'origine canadienne-française, au XIX^e siècle. Son nom apparaît pour la première fois sur les placards publicitaires de la création de l'opéra *Jeanne d'Arc*, de Gounod et Barbier, à l'Académie de Musique en mai 1877. Produit et dirigé conjointement par Calixa Lavallée et Jéhim-Prume, ce spectacle met en vedette l'italo-québécoise Rosita Delvecchio dans le rôle titre. On peut lire, à partir du 7 mai, dans les annonces de *la Minerve* que les décors de la pièce sont de R.-T. Garant¹⁹. Durant la semaine de représentation, du 14 au 19 mai, les comptes rendus des journaux de l'époque soulignent la qualité de la musique, du jeu mais ne mentionnent pas les décors.

En consultant le *Montreal Directory*, on constate qu'il n'existe pas de «Garant» avant 1886 mais uniquement des «Garand». On trouve un René Garand à la R.-J. Garand & Co. dont l'adresse commerciale est le 781 et demi rue Craig. Cette compagnie est composée de René Garand et P. A. Thowbridge et a pour raison sociale «*Painter and Decorator - house and fresco painters*». Il

¹⁹ Placard publicitaire paru dans *la Minerve* du 7 mai 1877, p. 3.

s'agit très certainement du même peintre-décorateur spécialisé en décoration d'habitations et peintures murales d'intérieur.

Le nom est écrit sans erreur, six mois plus tard, dans des critiques de journaux lors de la reprise de l'opéra *Jeanne d'Arc* au Théâtre Royal. *La Minerve* du 16 novembre signale le nom de R.-J. Garand et souligne la beauté de la scène de la Cathédrale de Reims²⁰. *Le Canard* du 1^{er} décembre 1877 est plus précis: «le peintre des scènes de *Jeanne d'Arc* mérite un bon point. Monsieur Garand a fait les choses avec beaucoup de chic». L'année suivante, Garand et Thowbridge se séparent et la compagnie R.-J. Garand affiche: «*Painter and Decorator - Plain and Artistic*». René Joseph Garand semble se consacrer de plus en plus au théâtre. La saison 1878 lui en donne largement l'occasion avec la reprise de la production de *Jeanne d'Arc* et deux créations: *les Noces vénitiennes* de Victor Séjour et *le Doigt de Dieu* de d'Ennery. On annonce des costumes d'une grande beauté et d'une grande valeur spécialement importés pour l'occasion, mais aucune mention des décors. Nous pouvons cependant supposer qu'ils soient de René-Joseph Garand, car en 1878 il loge à la même adresse qu'Alphonse-Victor Brazeau²¹, le régisseur des deux derniers spectacles²². En décembre, ce même Brazeau a le bonheur de voir une de ses pièces, *les Fiancés de 1812, épisode de guerre*, créée à l'Académie de Musique de Montréal. Les quatre actes de ce drame se passent sur la frontière américaine et à Chateauguay et mobilisent trois cents acteurs, musiciens et figurants, dont des membres du 65^e Bataillon, le seul régiment français de l'armée canadienne, comprend 300 acteurs²³. Bien qu'il n'y ait dans les journaux aucune mention du peintre-décorateur, nous pouvons supposer que les décors, fort louangés, sont de Garand.

²⁰ *La Minerve*, 16 novembre 1877, p. 3.

²¹ Au 35 de la rue Payette, selon le *Montreal Directory*.

²² Cette époque d'effervescence voit poindre une première tentative de professionnalisation du théâtre francophone avec, outre Brazeau, les comédiens Louis Labelle, René Chartrand et madame Granger qui fondent la troupe Saint-Louis.

²³ Mesdames Maugard et Granger, Louis Labelle et Victor Brazeau tiennent les principaux rôles de cette production.

Son nom est cependant clairement mentionné pour un autre spectacle, l'opéra de François Adrien Boildieu sur un livret d'Eugène Scribe, *la Dame Blanche*, produit par Calixa Lavallée au Théâtre Royal. *La Minerve* du 30 avril, dans une lettre signée par «Un Monsieur de l'orchestre» précise que: «les décors sont du meilleur goût, surtout le Château d'Avenel au 3^{ème} acte: ils étaient peints par un jeune Canadien qui s'appelle Garant [sic]»²⁴. Les années 77-78 le consacrent indéniablement peintre-décorateur de théâtre.

Quelques années plus tard, il est cité dans un placard publicitaire qui annonce la création de *Papineau* et de *l'Exilé* de Louis Fréchette. Cet événement important de notre littérature dramatique prend place à l'Académie de Musique du 7 au 12 juin 1880. On y annonce des «décors nouveaux peints spécialement par M. R. Garand de Montréal»²⁵.

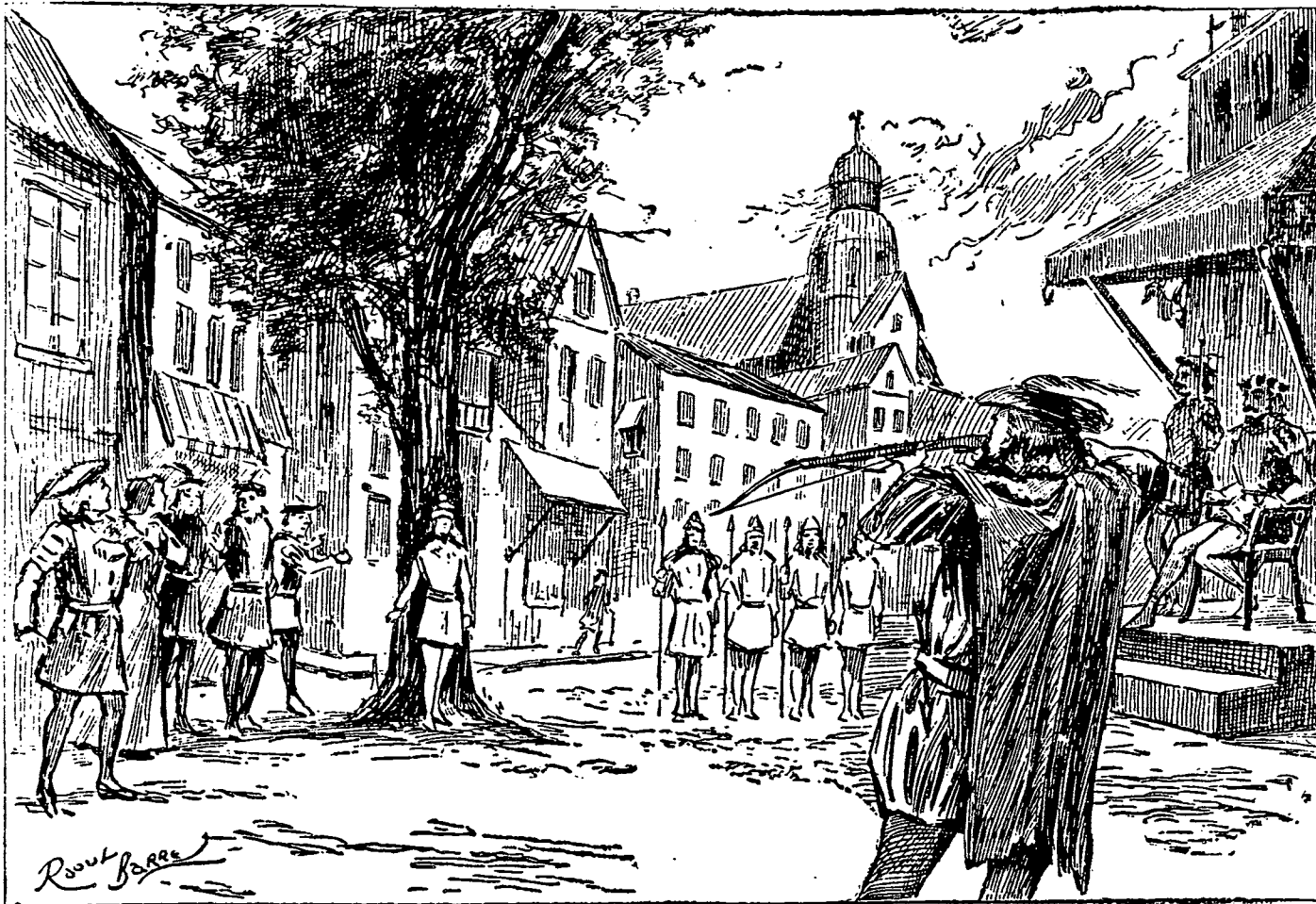
Le 8 juin, en page 2 de *la Patrie*, on lit: «N'oublions pas avant de terminer de dire un mot des décors des villages de Saint-Denis et de Saint-Charles de la dernière scène, la frontière, dûs au pinceau d'un compatriote, M. Garant [sic]. C'est historiquement fidèle et fort bien fait au point de vue artistique». Le 10, *la Minerve* souligne «que la bataille de Saint-Denis est un splendide tableau qui est encore relevé par la richesse et l'actualité des décors». Le 11, *la Patrie* renchérit: «Les tableaux de la bataille de Saint-Denis, du village Saint-Charles illuminé et du pont de la frontière, sont des merveilles d'art scénique».

Par la suite, le nom de Garand disparaît des annonces de spectacles (il y en a peu) et du *Montreal Directory*. On peut supposer qu'il voyage et travaille à l'étranger. Il a en effet fait partie du Studio scénique Leelah, de New York, durant plusieurs années²⁶. Son nom réapparaît à Montréal en 1893 au Théâtre Royal où, avec Taft, il est responsable des améliorations du théâtre et des

²⁴ Un Monsieur de l'orchestre, «Causerie musicale», *la Minerve*, 30 avril 1878, p. 2.

²⁵ Placard publicitaire paru dans *la Minerve* du 3 juin 1880, p. 2.

²⁶ Renseignement fourni en 1983 par Lucille Ritchot, fille d'Octave Ritchot (document personnel de l'auteure).



Théâtre Illustré, *Guillaume Tell*, opéra de Rossini représenté au Théâtre Français. *Le Passe-Temps*, 1^{er} février 1896, p. 5.

Cette esquisse signée Raoul Barré nous donne un aperçu d'un décor exécuté pour le théâtre de l'Opéra Français, rue Sainte-Catherine, près de Saint-Laurent. Parmi les peintres scéniques des trois saisons de ce théâtre (1893-1896) on peut citer René-Joseph Garand, Monsieur Saucier et Octave Ritchot.

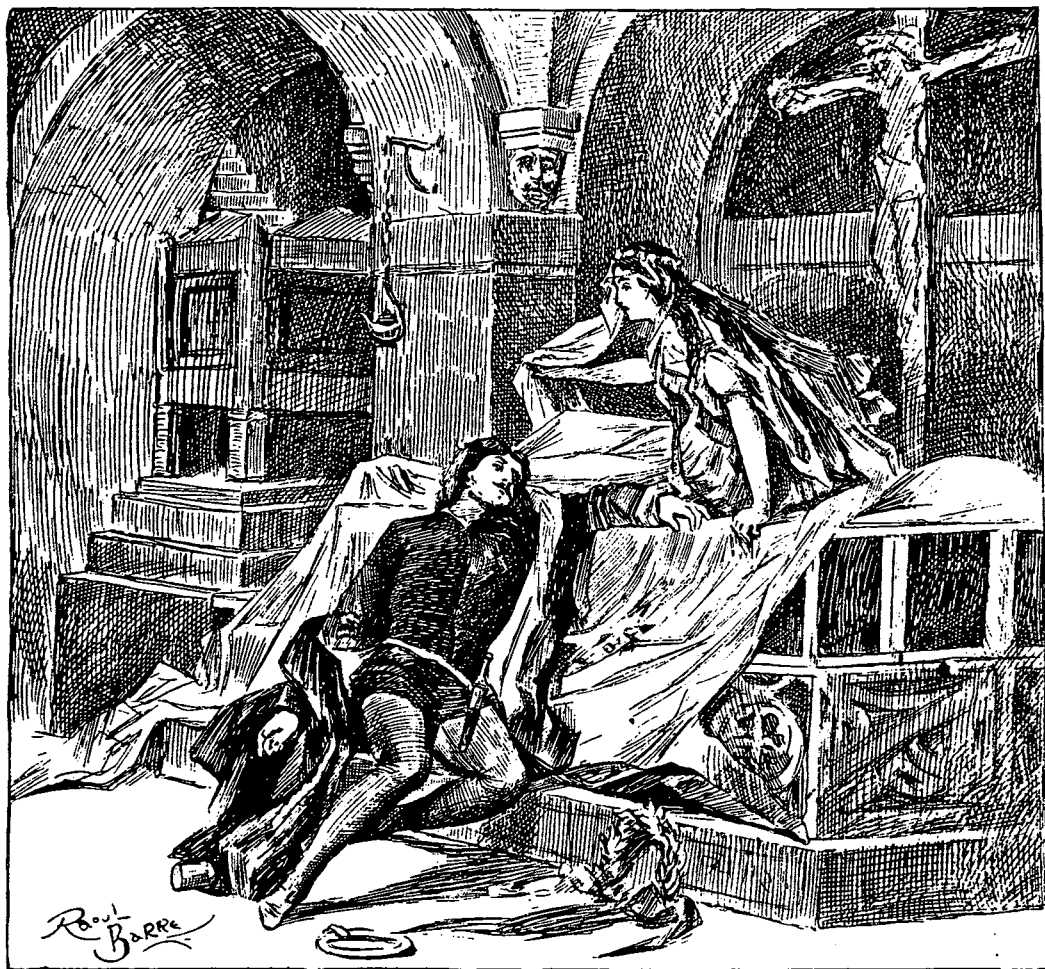
nouvelles toiles, ainsi que le précise *la Presse* du 25 juillet. La même année, à partir de l'automne, le Théâtre Empire, situé rue Sainte-Catherine, coin Saint-Dominique, subit des travaux de rénovation et devient le Théâtre de l'Opéra Français. Une société du même nom, constituée du propriétaire Monsieur A.D. Taylor et de quelques hommes d'affaires canadiens-français, propose au public montréalais deux saisons complètes d'opérette et de comédie et une troisième d'opéra, tronquée par la faillite. Tous les spectacles de ces saisons, le va-et-vient des artistes, et la faillite finale de l'Opéra Français sont abondamment couverts par les journaux et petites revues du temps. Mais nul ne fait mention des artisans de scène impliqués dans la production, même pas les rares parties des programmes encore existants déposées à la Bibliothèque nationale du Québec. Pourtant ils ont dû être nombreux à travailler pour la Société d'Opéra car la somme de décors peints en ces trois années de programmation, qui cumulent plus de cent œuvres, est impressionnante. Dans le budget dévoilé au public dans la revue *l'Orchestre* à l'automne 1894, il est prévu, par semaine, la somme de 50\$ pour les frais d'entretien de la salle et le renouvellement des décors, ainsi que 400\$ pour l'administration et le personnel de soutien. Nous savons cependant que Garand œuvre à l'Opéra Français et qu'il prend, à partir de 1894, un jeune élève nommé Octave Ritchot²⁷. La revue *le Canard* évoque le travail de Garand dans un article satirique où l'auteur, qui signe du pseudonyme Bon Teint, s'amuse à décrire une toile (vraie ou fausse?) servant de rideau d'avant-scène au Théâtre Français. Le pavillon du Parc Sohmer y remplace l'église Saint-Marc dans une vue de Venise, pas croyable mais «Garand Tis» vrai!²⁸

Le nom de Garand va se retrouver dans certains des théâtres qui ouvrent à Montréal à partir de 1894²⁹, tel le Monument-National. Nous assistons, dès

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Bon teint, «Salon de 1894», *le Canard*, vol. 1, n° 8, 20 janvier 1894.

²⁹ Outre le Monument-National (1893), rue Saint-Laurent, mentionnons l'ouverture du Français (1898), rue Sainte-Catherine (coin Saint-Dominique), du Queens (1880-1899), rue Sainte-Catherine (coin Université), du Her Majesty's (1898-1964), rue Guy, du Théâtre National Français (1900), du Théâtre des Nouveautés (1902-1908), etc.



Théâtre Illustré, *Roméo et Juliette*, opéra de Gounod représenté au Théâtre Français. *Le Passe-temps*, 7 décembre 1895.

Cette esquisse signée Raoul Barré nous donne un aperçu d'un décor exécuté pour le théâtre de l'Opéra Français, rue Sainte-Catherine près de Saint-Laurent. Parmi les peintres scéniques des trois saisons de ce théâtre (1893-1896) on peut citer René-Joseph Garand, Monsieur Saucier et Octave Ritchot.

Il est intéressant de noter la similitude de ce décor avec celui qui sera peint quelques années plus tard au Théâtre des Nouveautés pour la pièce de Shakespeare. Voir ill. n° 5 (hors-texte).

1898, à une véritable explosion de l'activité théâtrale française. Le nombre de lieux convertis en théâtres en fait foi, mais tout comme au début du siècle, soulignerait-il la précarité de cette activité plutôt que sa bonne santé? La multiplication des salles de théâtre entraîne des besoins en décorations intérieures et scéniques; ce qui a pour effet de stimuler le développement du métier de peintre-décorateur. Mais à long terme beaucoup sont appelés et peu sont élus. Car rares sont les théâtres qui offrent aux artistes une continuité de pensée et de programmation et qui les réengagent année après année. Le statut de pigiste, à la base de toute activité théâtrale, n'en est que plus difficile.

La trace de la carrière de Garand se dilue dans le grand magma des pages de descriptions des spectacles offerts à Montréal tant en anglais qu'en français. En 1899, il offre d'exécuter gratuitement pour la salle du Monument-National un rideau d'avant-scène. L'offre semble être acceptée. Un peu plus tard, il sollicite la permission de la Société Saint-Jean-Baptiste d'utiliser le cadre de peinture³⁰ que possède ce théâtre. Les toiles sont destinées au Théâtre Her Majesty's. Il œuvre encore au Monument en 1902. *La Presse* annonce: «*Cyrano de Bergerac*, décors de Garand». La critique de l'époque précise que «les décors, spécialement faits, sont une splendeur d'exactitude inaccoutumée»³¹.

Au printemps 1900, il est au Théâtre des Variétés, Carré Chaboyer, et signe les décors des *Pirates de la savane* qui lui valent d'autres mentions.

Les amateurs de drame vont se régaler cette semaine en assistant à une représentation. Monsieur Chaput, le directeur, a engagé 25 figurants et

³⁰ Le Monument-National possède un cadre de peinture à l'arrière de la scène. Ce cadre est un très grand châssis sur lequel on peut tendre une toile à la verticale pour la peindre. Voir Renée Noisieux-Gurik, «À la recherche des peintres scéniques du Monument National», *les Cahiers de la Société d'histoire du théâtre du Québec*, n° 1, septembre 1990, pp. 5-23.

³¹ *La Presse*, 16 novembre 1901, p. 9.

ses décors sont superbes. Ils ont été exécutés par messieurs Garant et Julien, artistes³².

Cette année-là, il est aussi rattaché à l'Académie de Musique et son nom paraît sous la rubrique «peintre scénique» de l'*Annuaire Julius Cahn*, le guide théâtral officiel. On le retrouve encore en 1905-1906 au Théâtre Français dont Paul Cazeneuve est alors directeur. La presse apprécie «cette débauche de décors admirables qu'on ne retrouve qu'au Français»³³. Durant la saison 1906-1907, Garand participe, avec Octave Ritchot - son ancien élève -, à la création et à l'exécution de décors au Théâtre National Français, sous la férule de Cazeneuve qui a réintégré ce théâtre³⁴. La saison est particulièrement axée sur le spectacle à grand déploiement dans le genre *Théodora* de Sardou, pour ne nommer que ce drame. Il est encore présent au Canadien-Français en mai 1915 et partage avec le peintre Delangis une saison dirigée par Armand Robi et J.O. Hooley. C'est l'une des dernières traces de Garand sur les scènes montréalaises, particulièrement les scènes dont il a été le maître incontesté au tournant du siècle. Sans enfants, il se retire à la fin de sa vie chez des neveux et disparaît durant les années vingt.

D'Octave Ritchot à Hector Delangis

Nous ne reprendrons pas en détail la carrière d'Octave Ritchot (ill. n° 4) dont l'importance, dans l'histoire de notre scénographie, est considérable. Comme nous l'avons déjà souligné dans un article précédent, publié dans l'*Annuaire théâtral*³⁵, Ritchot a été une figure dominante du début du siècle, tant par sa longévité que par la qualité de ses productions.

³² Anonyme, «Amusements», *le Monde illustré*, n° 830, 31 mars 1900, p. 779.

³³ Capias, «Théâtre Français», *la Vie artistique*, samedi 25 novembre 1905, p. 8.

³⁴ Renée Noiseux-Gurik, «Un pionnier de la décoration théâtrale: Octave Ritchot», *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*



THEATRE CANADIEN FRANÇAIS

SEMAINE DU 31 JANVIER

La Desopilante Operette
à Grand Spectacle

LE P'TIT FAUST

Carte postale - Théâtre Canadien-Français.

Cette carte postale pour *le P'tit Faust* est signée Delangis. (Archives personnelles de Renée Noisieux-Gurik, provenant de sa famille.)

Octave Ritchot a principalement travaillé aux Variétés (1898-1900), au Théâtre National Français de 1900 à 1917, au Family en 1918, à l'Orpheum de 1918 à 1919, puis finalement aux cinémas Loew's, Palace et Capitol. Il poursuit sa carrière à la Société canadienne d'opérette, de 1923 à 1928(?), et au petit Théâtre Chanteclerc, futur Stella (et actuel Rideau Vert), rue Saint-Denis de 1828 à 1830. On peut constater que la carrière de cet artiste jouit d'une grande stabilité et peut être facilement reconstituée³⁶. Après Garand, Ritchot est le peintre scénique dont le nom apparaît le plus fréquemment dans les journaux et les programmes d'époque.

Avec l'avènement de l'âge d'or du théâtre au Québec, on pourrait croire à la reconnaissance du métier de peintre scénique, donc à la possibilité de retracer de nombreuses autres carrières. Il n'en est rien, au contraire. Les programmes conservés dans nos archives nous livrent chichement quelques noms corroborés par les journaux qui les citent épisodiquement à l'occasion de comptes rendus de spectacles. Le tour en est vite fait.

Outre Garand et Ritchot, on peut aussi relier au Théâtre National Français les noms de Fortin, Julien, S. D. Parker et L. J. Blanchet. Au Français, celui de P.J. Cunningham, et à la Renaissance, Carré Chaboyer, celui de Saboni. Saucier a fourni les décors à l'ouverture du Café-concert Eldorado, et à cette occasion, Sylvio, le chroniqueur de la revue *le Passe-Temps*, rappelle qu'il fut un ancien décorateur de l'Opéra Français³⁷. Son nom se retrouve aussi sur les registres de la Société Saint-Jean-Baptiste en relation avec les Soirées de Famille du Monument-National. Ce dernier établissement a accueilli de nombreux peintres scéniques parmi lesquels on retient Gratton, Saint-Germain, F.-E. Meloche, Arthur Denis, Alonzo Ryan, La Boissonnière, Octavien Giroux, Henri Leduc, Anatole Fortier, Georges Boesel, Alfred Faniel, Marcel Salette,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Sylvio, «Chronique de Quinzaine», *le Passe-Temps*, Montréal, 1^{er} avril 1899, p. 66.

Nicholas Maherney et Jos Steinberg³⁸. Ce dernier, après avoir signé les fameux décors de *la Passion* de Julien Daoust, présentée au Monument-National en 1902, œuvre au Bijou en 1906 sous le nom de la New York Decorating Co.³⁹ Quant à Nantel, il semble avoir travaillé à la Gaieté Française et au Palais-Royal. Napoléon Saint-Charles, frère aîné du peintre réputé Joseph, brosse des toiles pour le Klondyke Music Hall et le Palais Royal, qui engage aussi un certain Lavigne. Le nom de R. Turcotte (ill. n° 5) apparaît une saison, celle de 1904, dans les programmes des Nouveautés⁴⁰. Est-il l'unique peintre-décorateur de cet établissement important qui connut six saisons théâtrales? Nous l'ignorons.

On peut aussi citer Villefort au Canadien Français. Derrière chaque nom, il y a une ou deux expériences théâtrales, quelquefois une petite carrière qu'il n'est pas facile de reconstituer faute de témoins et de documents. Cependant en reconstituant l'historique d'un théâtre situé coin sud est de la rue Sainte-Catherine et Saint-André, de biais avec la célèbre Maison Dupuis Frères, appelé successivement Café Concert Stadium, Nationoscope, Canadien Français et Théâtre du Peuple, on retrouve la trace d'un troisième peintre scénique d'importance, nommé Hector Delangis.

La carrière de ce peintre a été le seul élément de continuité de ce théâtre, et une garantie de sa qualité visuelle durant plus de quinze années. Cet établissement, qui a changé quatre fois de nom et cinq ou six fois de direction, a offert près de 500 spectacles de tous genres: du mélodrame, de la comédie, du

³⁸ Renée Noiseux-Gurik, «À la recherche des peintres scéniques du Monument-National», *op. cit.*

³⁹ Jos Steinberg est présenté au public comme un peintre allemand de haute réputation (Anonyme, «Nos théâtres», *la Patrie*, 21 février 1903 p. 5; *ibid.*, 20 février, 1903 p. 2. On retrouve son nom dans un programme de 1906 du Théâtre Bijou: il est alors gérant de la New York Decorating Co., située au 8 ouest de la rue Craig (Programmes déposés à la Bibliothèque de la Ville de Montréal).

⁴⁰ Dont la Bibliothèque nationale du Québec possède des exemplaires reliés en cuir des années 1902 à 1908.

drame, de la revue, de l'opérette, de la comédie musicale et, très épisodiquement, du burlesque.

Hector Delangis

En 1907, dans l'édifice de la succession L. P. Plessis, dit Bélair, se trouve un petit café issu de la tradition montmartroise, Le Café-concert Stadium. Georges Gauvreau, directeur du Théâtre National Français, et son comptable, Damase Larose le transforment en une salle de spectacle de 1 000 sièges au coût de 52 000 dollars dans le but d'en faire une salle de «vues animées» qu'ils nomment Nationoscope. Ils y font alterner théâtre et cinéma. Après l'avoir dirigé trois ans durant, ils le vendent à Messieurs B. Montezano et Alphonse Demers⁴¹ qui décident d'en refaire un théâtre.

À la mi-mars 1912, la petite troupe du Nationoscope est renforcée par celle du Parisiana dirigée par Julien Daoust. Il présente son *Chemin des larmes*, succès assuré, et enchaîne avec *Jeanne d'Arc*, *le Roi de Rome*, *Faust*, etc. Quelques programmes, datant de 1912 et de 1913, nous livrent les noms d'Edmond Beaupré comme chef machiniste, de C. Massino comme chef d'orchestre et de E. Gervais comme chef électricien. Ils nous dévoilent aussi la présence d'Hector Delangis à la peinture scénique. Est-il nouvellement engagé ou en place depuis les débuts du Nationoscope? Nous ne la savons pas mais, chose certaine, ce nom - Delangis, ou Delangys ou de Langis - est synonyme de qualité visuelle. *La Patrie* le mentionne plus d'une fois dans le cas de pièces à grand déploiement, telles *Michel Strogoff* ou *les Deux orphelines*, pour lesquelles

⁴¹ Le théâtre vient alors d'être partiellement endommagé par un incendie. Malgré les améliorations apportées, il n'est pas entièrement conforme aux normes de sécurité de la ville. Les nouveaux propriétaires éprouvent des difficultés à le rentabiliser. (Archives de la Ville de Montréal, dossier sur le Théâtre Canadien Français.)

«il brosse des décors de toute beauté»⁴². Julien Daoust vise haut et veut concurrencer le Théâtre National Français. D'ailleurs la semaine du 6 mai 1912, le Nationoscope et le Théâtre National Français mettent tous deux à l'affiche le *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

Dans *la Presse* et *la Patrie*, on insiste sur la qualité visuelle des deux productions. Au T.N.F., on trouve «un vaste plateau qui permet la plus vaste figuration, richesse et fraîcheur des costumes, décors grandioses, parfaitement adaptés et brossés de bonne main»; tandis qu'au Nationoscope, le «défilé d'enfants [...] jette sa note claire et charmante au milieu de ce déploiement de luxe artistique. En tête du défilé d'enfants, la petite Germaine Giroux se mérite une salve d'applaudissements»⁴³. Mais des plaintes logées chez le Surintendant des bâtiments de la Ville de Montréal forcent la fermeture du Nationoscope, qui doit être entièrement rénové. De la réouverture, en 1913, jusqu'en mai 1926, Delangis semble présent dans cet établissement, en dépit des incessants changements dans les directions artistique et administrative⁴⁴. Cette longévité témoigne bien de son remarquable talent, au fil de toutes ces années, il signe des décors très appréciés pour les genres les plus divers et dans des conditions sans cesse changeantes. Du drame à la revue, du burlesque à l'opérette et au mélodrame populaire, Delangis a créé des œuvres originales. Parfois, il a été «fidèle à la création» parisienne, reproduisant les décors originaux avec fidélité.

Mais en décembre 1926, le Canadien Français est converti en un vaste hangar dans lequel on construira des magasins à l'automne 1927⁴⁵. Car entre--

⁴² Anonyme, «Michel Strogoff», *la Patrie*, 17 août 1912, p. 18; Anonyme, «Les Deux Orphelines», *la Patrie*, 24 août 1912, p. 19.

⁴³ Anonyme, «Théâtre, Concerts, Spectacles», *la Patrie*, 7 mai 1912, p. 3. Les peintres scéniques ne sont pas mentionnés. Nous savons par les programmes déposés à la Bibliothèque municipale de Montréal qu'il s'agit d'Octave Ritchot et de Delangis.

⁴⁴ Ces directeurs artistiques sont avant tout des hommes d'affaires qui assument l'organisation financière de la saison théâtrale: programmation et troupe.

⁴⁵ Férule Mendès, «Dans nos théâtres et chez nos artistes», *le Canard*, 11 septembre 1927, p. 10.

temps survient la triste catastrophe du Théâtre Laurier. Delangis perd son port d'attache. En 1928, le Monument-National demande des soumissions à cinq peintres scéniques, parmi lesquels on relève le nom de «De Langis»⁴⁶. Il va ensuite tenter sa chance à Hollywood, tout comme Paul Cazeneuve, et reste à l'étranger une vingtaine d'années. Lorsqu'il revient au début des années 50, il a soixante-dix ans.

Le nom de Garand apparaît en 1877 et celui de Delangis disparaît en 1927. De ces cinquante années de riches activités, qui représentent l'apogée de la peinture scénique à Montréal et au Québec, on parvient difficilement à reconstituer la carrière de trois artistes de grand talent: Garand, Ritchot et Delangis. C'est peu et décevant. Mais c'est également révélateur. Révélateur du statut de ces artistes et révélateur de la perception qu'ont, de leur travail, les critiques de théâtre. Rappelons, tout d'abord, que le décor, en général, est très peu traité par les critiques et que, quand ils s'y intéressent, ils s'en tiennent généralement à des commentaires très laconiques sans entrer dans des descriptions détaillées des productions visuelles. Par exemple, quand on y souligne la qualité des décors, c'est pour en saluer la qualité d'exécution, guère plus. Et le peintre scénique reste conséquemment un obscur artisan de scène dont le nom présente peu d'intérêt et est donc tu. Comment expliquer autrement qu'on ignore le responsable des décors au Théâtre des Nouveautés, qui était pourtant le théâtre le plus prestigieux du début du siècle et qui avait la réputation de présenter des décors superbes?⁴⁷

Mais ce qui est superbe vient généralement d'ailleurs. La reproduction d'un décor parisien, londonien ou new-yorkais, est un gage de succès, alors que la création d'un décor original demeure une entreprise suspecte, hasardeuse et beaucoup moins prestigieuse. Ceci a pour conséquence que, dans le domaine visuel comme dans l'ensemble de l'activité théâtrale, le marché et la critique

⁴⁶ Renée Noiseux-Gurik, «À la recherche des peintres scéniques du Monument National», *op. cit.*

⁴⁷ Le nom du peintre décorateur Turcotte est mentionné dans un programme, sans autre détail.

privilégient la reproduction à la création, et que les peintres scéniques sont, plus souvent qu'autrement, astreints à recopier des œuvres préexistantes. Ceci est d'autant plus déplorable que la vingtaine de peintres scéniques qui se risquent dans le métier au début du siècle ont toutes les connaissances artistiques techniques requises pour créer des œuvres originales et intéressantes, ainsi qu'ils l'ont démontré en quelques trop rares occasions. Le problème du statut des peintres scéniques est accentué par le fait que, à l'exception de Delangis et d'Octave Ritchot - qui est attaché au Théâtre National Français pendant plusieurs années -, les peintres scéniques ne bénéficient d'aucune stabilité professionnelle. Ils doivent travailler dans différents théâtres pour survivre, ce qui est très exigeant et ce qui explique la brièveté de leur carrière au théâtre.

Certaines de ces constatations ne semblent pas, hélas, disparues de notre pratique actuelle. Serait-elle moins éloignée de celle du début du siècle que nous voudrions bien le croire? Cette question en appelle une deuxième: Serons-nous plus attentifs aux traces du théâtre qui se fait actuellement et permettrons-nous aux chercheurs de demain d'analyser adéquatement l'apport des scénographes à notre activité théâtrale d'aujourd'hui? C'est à souhaiter⁴⁸.

⁴⁸ On notera que depuis 1987 l'option Théâtre du Cégep Lionel-Groulx a rendu hommage à ces trois pionniers du tournant du siècle que sont René-Joseph Garand, Octave Ritchot et Hector Delangis, en donnant leur nom aux trois salles de classe de la première année Production de l'Option.