UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AUTODAFÉ - TRACES - BURNING :
PLAIDOYER POUR UNE PRÉSERVATION DE LA MÉMOIRE DE LA CRÉATION SCÉNOGRAPHIQUE QUÉBÉCOISE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR
RAYMOND BOUCHER

Juillet 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Dans un premier temps, j'aimerais remercier ceux et celles qui ont contribué à la réalisation de *Autodafé – Traces – Burning. Plaidoyer pour une préservation de la mémoire de la création scénographique québécoise,* pour avoir cru dans ce projet et ce qu'il représente pour la conservation d'archives scénographiques québécoises. Je nomme ici Marie-Claude Pion et Eric Mongerson qui ont contribué, avec leurs étudiants en conception scénographique de l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe et du Département de théâtre de l'université Concordia, à la réalisation de reproductions de maquettes de décors qui étaient destinées à être incinérées. Un merci tout spécial à Jutta Schneider qui a été mon assistante pour la production et qui était à la mise à feu avec mon frère Louis-Georges Boucher que je remercie aussi, naturellement. Je tiens à remercier Mario Bouchard, Michel Catudal, Ève-Catherine Champoux, Danièle Lévesque, Anouk Looten, Marie-Claude Pion, et les étudiants(es) en scénographie des écoles mentionnées plus haut pour avoir agi à titre d'intervenants lors de la présentation.

Un merci tout particulier à Ève-Catherine Champoux pour les discussions animées autour du sujet et pour ses judicieuses expertises à titre de muséologue et j'offre toute ma gratitude à Cassandre Chatonnier et Alix Mouysset pour la relecture de mes textes.

Un grand merci à Anick La Bissionnière et à Yves Jubinville, codirecteurs de recherche. Merci pour votre soutien! Finalement, des remerciements aux professeurs rencontrés durant la maîtrise pour votre passion et au personnel de l'École supérieure de théâtre pour vos conseils judicieux.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....vi

RÉSUMÉ.....ix

INTRODUCTION.....1

CHAPITRE 1

MÉMOIRE ET SCÉNOGRAPHIE : ÉTANT DE LA QUESTION.....10

1.1 Mémoire de la scénographie.....10

1.1.1 Histoire et mémoire de la scénographie au Québec.....11

1.1.2 Mémoire et conservation de la scénographie au Québec.....29

1.2 La conservation du théâtre en Europe.....33

1.2.1 République tchèque.....34

1.2.2 Royaume-Uni.....36

1.2.3 Autriche et Pologne.....39

1.3 Conserver le processus de création : les enjeux au Québec.....41

CHAPITRE II

AUTODAFÉ – TRACES – BURNING : INSTALLATION PERFORMANCE.....45

2.1 Présentation du projet : performer la perte de la mémoire scénographique.....45

2.1.1 Inspiration.....46

2.1.1.1 Nathalie Claude et *Le Salon Automate* : la mise à feu comme geste artistique.....46

2.1.1.2 L'ATSA : Le feu et l'Histoire.....47

2.1.1.3 CAM Art War : La mise à feu comme geste politique.....49

2.1.2 Processus de création et objectifs.....50

2.1.2.1 Choix artistiques.....50

2.1.2.2 La transmission : la réalisation des maquettes par les étudiants.....58
2.1.2.3 Les intervenants.....59
2.1.2.4 Le rayonnement de l'évènement.....65
CHAPITRE III
PROJET DE GUIDE À L'INTENTION DES PRATICIENS.....70
3.1 Les objectifs du guide.....70
3.2 Les possibilités de conservation au Québec.....71
3.2.1 L'Entrepôt numérique d'œuvres artistiques contemporaines (ENOAC).....72
3.2.2 Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).....78
3.2.3 Table de réflexion pour l'archivage, la conservation et l'éducation sur le Spectacle (TRACES).....81
3.2.4 La Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP).....83
3.3 Le guide de conservation des traces et des archives de la scénographie : ébauche.....84
3.3.1 Les renseignements personnels : biographie et bibliographie.....88
3.3.2 La démarche artistique.....89
3.3.3 Liste des étapes susceptibles d'être communes à toutes les disciplines, les Traces générées et mode de conservation.....90
3.3.4 Conservation et méthode d'entreposage.....97

CONCLUSION.....103

ANNEXE A
LES MAQUETTES SACRIFIÉES LORS DE L'INSTALLATION- PERFORMANCE AUTODAFÉ – TRACES – BURNING.....107

ANNEXE B
AUTODAFÉ – TRACES – BURNING : LE DOCUMENTAIRE.....108

ANNEXE C

GUIDE DE L'UTILISATEUR (ENOAC, 2015).....109

ANNEXE D

LE TESTAMENT ARTISTIQUE – L'ART DE TIRER SA RÉVÉRENCE.....110

ANNEXE E

TRACES DE PROCESSUS DE CRÉATION.....111

BIBLIOGRAGHIE.....112

LISTE DES FIGURES

Figure Page

1.1 Maquette pour *Le Triomphe de l'amour* de *Marivaux*, mise en scène par Claude Poissant (Espace GO, 1995).....6

1.2 Décor de Robert Prévost pour *Le temps des lilas* (1958).....17

1.3 Décor de Claude Goyette pour *La Locandiera* (1995).....19

1.4 Décor de Claude Goyette pour *Maîtres anciens* (1995).....20

1.5 Décor de Stéphane Roy pour *Provincetown Playhouse* (1992).....22

1.6 Face B Maquettes du scénographe Luc-Robert Archambault entreposées aux Productions Yves Nicol.....28

2.1 Lieu de travail lors de la reproduction de maquettes à l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe, mai 2015.....52

2.2 Face B de la carte postale produite à partir de l'esquisse de l'aménagement de la Place Pasteur pour la performance installation.....53

2.3 Vue axonométrique dessinée par Jutta Schneider.....54

2.4 Esquisse de l'incinérateur à maquette.....54

2.5 Face A de la carte postale produite à partir des photos prises lors de l'incinération de la maquette de Savage Love (Pigeons International, 1994) et reproduite par Luz Gaitan.....55

2.6 Vue de la place Pasteur lors de l'installation-performance.....55

2.7 Un sac de plastique avec l'inscription « Danger », dans lequel on avait inséré la description et la photo de la maquette. Cela servait d'enseigne et était installé près de chacune des maquettes.....56

2.8 L'incinérateur le jour de l'installation-performance.....57

2.9 Détail d'un cadre.....65

2.10 A Clam-Gallas Palace à Prague avant une marche funèbre à laquelle participait la majorité les élèves qui avaient construit les maquettes.....66

2.11 Détail de l'installation comprenait aussi des lys de calla.....66

2.12 Prix reçu à Vancouver.....69

3.1 Modalité de participation en Arts de la scène.....73

3.2 Interface ENOAC.....77

3.3 Tableaux de recommandations pour la conservation du processus de création Chorégraphique (BAnQ, 2015, p.54 à 56).....85-88

3.4 Tableau de « conditions d'entreposage » du *Guide des archives de la danse au Québec* (BAnQ, 2015, p.73).....99-100

3.5 Tableau de « plan de mesure d'urgence » du *Guide des archives de la danse au Québec* (BAnQ, 2015, p.75).....100-102

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'inscrit dans la continuité des démarches entreprises par l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ) et de la Fondation Jean-Paul Mousseau (FJPM), qui cherchent à sensibiliser les personnes conceptrices[1] à l'importance de sauvegarder le patrimoine scénographique. Je souhaite démontrer que la conservation des traces et des archives scénographiques est utile et souhaitée et qu'il est impératif de développer des outils pour leur préservation. Les mondes de l'enseignement, de la recherche et du théâtre ont en effet besoin de ces traces pour démontrer comment la pratique de la scénographie se développe au Québec.

Ce travail dresse un état des lieux à propos de la conservation d'archives scénographiques et plus particulièrement celle des maquettes de décor car ce sont celles qui sont les plus à risque. Ces traces sont très peu conservées par les institutions qui se consacrent à la préservation du patrimoine culturel québécois. C'est pourquoi j'ai élaboré l'installation-performance *Autodafé - Traces - Burning : Plaidoyer pour une préservation de la mémoire de la création scénographique québécoise* pendant laquelle des maquettes de décor étaient brûlées sur la place publique. J'ai posé ce geste de provocation afin de produire une prise de conscience chez les personnes conceptrices et les spectateurs présents, grâce à la force de ces images de destruction.

Cette recherche s'ouvre sur une étude l'historique de la pratique scénographique au Québec. Certains modèles de conservation initiés en Europe sont ensuite étudiés afin de mieux comprendre et mettre en relief les enjeux auxquels nous faisons face au Québec.

Ce mémoire présente également les influences et le processus de création de l'installation-performance réalisée, son rayonnement, ainsi que la réflexion autour des possibilités de conservation au Québec. À l'issue de ce travail, un guide a été créé afin

---

[1] L'appellation "personne conceptrice" utilisée ici est présente dans les conventions collectives entre l'APASQ et les associations de producteurs québécoises telles que Théâtre Associés Inc. (TAI), Associations des Compagnies de Théâtre (ACT), Théâtres Unis Enfance Jeunesse (TUEJ), Association des Producteurs de Théâtre Privé (APTP) et L'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ). On l'utilise pour désigner une personne conceptrice de décors, de costumes, de lumières, de sons, d'accessoires, de marionnettes, de perruques et de maquillages. L'APASQ fut créée en 1984 et obtient la même année la reconnaissance juridique du Ministère des Institutions financières du Québec. En 1993, la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP) lui obtient la reconnaissance pour les secteurs de négociation mentionnés.

de fournir des outils de conservation aux personnes conceptrices et aux différents intervenants du milieu des arts de la scène québécoise.

Mots-Clés : Conservation, maquette, trace, mémoire, scénographie, processus de création, pérennité, archivage, valeur artistique.

INTRODUCTION

Afin de développer sa pensée et de la communiquer, le scénographe produit des archives telles que des dessins de toutes sortes, des peintures, des collages, des compilations de recherches visuelles et textuelles, des productions d'échantillonnages variés, ainsi que des maquettes d'espaces scénographiés en trois dimensions. On parle bien de ces représentations faites de cartons et de diverses matières et qui représentent l'espace de jeu. Il ne faut pas confondre avec les représentations créées à l'aide de logiciels qui sont aussi largement utilisées par les scénographes. Ces maquettes sont des réalisations qui requièrent, dans la plupart des cas, une grande habileté artistique et méritent d'être reconnues pour leurs qualités en tant qu'outils de création ainsi que pour leurs valeurs historiques et esthétiques.

Mon parcours de concepteur de décors, fréquemment appelé scénographe, de costumes, d'accessoires, de marionnettes, et de chargé d'enseignement principal au Département de théâtre de l'université Concordia comprend également une implication constante depuis le début des années 1990 au sein de l'Association des arts de la scène du Québec (APASQ), et de la Fondation Jean-Paul Mousseau.

Mon engagement au sein de ces institutions m'a permis de constater l'absence de politique de conservation d'archives de personnes conceptrices comme outil à offrir aux membres. Par conséquent, certains travaux de personnes conceptrices marquant notre histoire théâtrale tombent dans l'oubli. Étant président de la Fondation Jean-Paul Mousseau depuis 2014, je peux affirmer que la situation est préoccupante : il ne reste que très peu de traces des processus de création d'œuvres scénographiques au Québec et encore moins des maquettes 3D. Parallèlement, le milieu de la danse au Québec s'est

mobilisé, par le biais de la Fondation Jean-Pierre Perreault, et a produit des outils pour la conservation et la gestion pour la pérennité des processus de création chorégraphique. On constate que les préoccupations qui ont mené à l'élaboration de ces guides sont similaires à notre pratique. Il est donc nécessaire de les faire connaître pour possiblement les adapter afin que ces normes soient utilisées par la communauté que je sers.

Mon intérêt pour le sujet vient aussi du fait que j'ai moi-même des archives à traiter. De plus, lorsque j'étais président de l'APASQ, de 2007 à 2011, nous avons reçu, nettoyé, restauré, catalogué, emballé et entreposé une vingtaine de maquettes après les avoir récupérées du lieu où elles se trouvaient. Elles provenaient des éléments de recherche de la maîtrise faite par Mario Bouchard[2]. Finalement, je suis sensible à l'enjeu que représente la conservation de ces maquettes car ce sont souvent des réalisations fascinantes et signifiantes.

L'origine des réflexions qui m'ont poussé à mener les présentes recherches vient notamment du fait que je perçois un manque de dynamisme au sein de la communauté des personnes conceptrices représentées par l'APASQ par rapport à la question de la sauvegarde du patrimoine scénographique. Il y a tant à faire pour mieux conserver et il était attrayant d'offrir la plateforme interactive appelée l'Entrepôt Numérique d'Œuvres Artistiques Contemporaines[3] (ENOAC) pour la rendre utile. Néanmoins, la faible participation de la part des scénographes tend à démontrer qu'ils n'ont pas été intéressés ce qui impose donc un questionnement.

---

[2] Bouchard, M. (1991). *Exposition de scénographie portant sur l'art de la scène (1940-1990) suivie d'une réflexion muséologique sur la conservation des œuvres scénographiques au Québec.* Montréal : Thèse (M. en art dramatique), Université du Québec à Montréal.

[3] L'ENOAC est une banque numérique regroupant les œuvres contemporaines québécoises en ARTS DE LA SCÈNE, en ARTS VISUELS, en ILLUSTRATION et en MÉTIERS D'ART.

Au début de ma réflexion, je voulais retrouver sur une seule plateforme, soit sur l'ENOAC, toutes les archives scénographiques du Québec contemporain ainsi que leurs descriptions. Cependant, je me suis rendu compte que ce n'était pas une option à laquelle les scénographes adhèrent. Pourtant, une des caractéristiques qui distingue notre époque est la vitesse à laquelle circule l'information et ce, à l'échelle planétaire. Il va de soi que les nouvelles technologies constituent un système d'informations très efficace et permettent de créer une impressionnante banque de données. Comme le souligne le philosophe et sociologue Edgar Morin: « L'apparition et le développement des médias ont disposé sur la planète un réseau d'informations qui a accru de façon extraordinaire les possibilités de connaissance du monde et de son devenir. » (Morin, 2004, p. 51) L'homme doit apprendre de ses propres expériences et pour avoir une véritable connaissance il doit savoir les distinguer et les relier. Celles-ci une fois comprises et intégrées lui permettent d'évoluer et de parfaire son savoir.

Il est vrai que la préservation des travaux des concepteurs et conceptrices est la plupart du temps laissée à leur discrétion. Il est certain que personne ne frappe à la porte des scénographes pour leurs demander s'ils ont besoin de conseils et même d'un lieu pour conserver ces objets si particuliers. Le problème n'est pas nécessairement le manque de plateforme Internet car la plupart ont leurs propres sites mais plutôt celui quant à la sauvegarde des traces physiques. Aussi, les nombreuses archives scénographiques mentionnées plus haut et conservées par la Fondation Jean-Paul Mousseau sont-elles sauvegardées adéquatement?

Il est difficile de savoir s'il en est autrement dans d'autres sphères d'activité artistique. Les Archives nationales du Québec alimentent leurs collections de façon aléatoire, c'est-à-dire que cela dépend du bon vouloir des artistes à conserver les traces de leurs créations assez longtemps pour qu'on reconnaisse leur valeur. Il est certain qu'il y a

lieu de se questionner sur les critères de collectionnement[4] et du suivi qu'une telle institution initie ou pas face à une pratique de la scénographie. Ces informations sur le fait que les acquisitions sont aléatoires m'ont été fournies lors de la rencontre[5] que j'ai obtenue auprès de sa Directrice Valérie D'Amour et de l'archiviste – coordonnatrice Hélène Fortier. Toutes deux m'ont affirmé que les archives dans ce domaine sont recueillies grâce au bon vouloir de ceux qui contribuent aux arts de la scène, qui leur apportent des archives de travaux en cours ou passés. On comprend ici que le traitement d'archives est considérable pour l'institution, les archivistes n'arrivent pas nécessairement à tout traiter mais si on suggère un fond en bonne et due forme, la porte s'ouvrira beaucoup plus facilement. On nous suggère aussi de tenir nous-même nos archives collectives par le biais d'un centre d'archives qui pourrait être subventionné.

Poursuivant ma recherche, j'ai aussi assisté à une formation sur la gestion d'archives traitant de la conservation, des délais, des types de documents, des classements, etc. Cette formation était offerte par le Conseil québécois du théâtre (CQT) par le formateur était Marc Label[6]. Je l'ai questionné sur quelle était la meilleure manière pour procéder à la conservation des maquettes de décors et il a répondu, et je paraphrase, « Ça, c'est dans les musées qu'on les conserve. »

C'est à ce moment que je me suis d'avantage impliqué dans les travaux de La Société de développement du musée des arts du spectacle vivant (SDMASV) car le Musée de la civilisation de Québec venait de mandater Dany Brown, Directeur des collections à se joindre au groupe pour développer une réflexion sur les critères de collectionnements que nous devrions considérer.

---

[4] Le mot collectionnement est utilisé en muséologie tel qu'on le retrouvera dans le chapitre 3.
[5] Cette rencontre s'est tenue le 15 novembre 2015 au 535, avenue Viger Est à Montréal.
[6] Marc Lebel est Chef de division – Archives, gestion de documents et accès aux documents – Service du greffe à la Ville de Montréal depuis 2006. Il est responsable des orientations, des politiques et des encadrements en matière de gestion des documents, des archives et de l'accès aux documents.
La Formation Archives du CQT a eu lieu le 3 décembre 2013.

Plus de détails viendront au troisième chapitre alors que sera abordé les possibilités de conservation.

Mais des questions se posent en commençant par ce qu'il en èst des possibilités de conserver les processus de création d'œuvres scénographiques au Québec et plus particulièrement les maquettes de décors en trois dimensions? Qui s'en préoccupe vraiment? Comment prévenir les possibles pertes et comment conscientiser les artistes qui les produisent au fait que ces traces peuvent aussi avoir une valeur patrimoniale?

Tout porte à croire que la prise en photo des maquettes est suffisante, pour ensuite les mettre sur un site Internet personnel et de s'en départir par manque de place, ou d'intérêt de la part des institutions, etc. Elles peuvent aussi être récupérées pour une prochaine conception. Ce sort est pourtant malheureux lorsque bien souvent les maquettes de décors témoignent d'un point tournant dans la conception d'un spectacle et de sa mise en scène. Alors, pourquoi ne pas trouver les moyens nécessaires pour les préserver et les conserver convenablement? Existe-t-il des exemples à suivre et des initiatives prometteuses permettant une meilleure pérennité, tout en s'assurant que ces traces demeurent accessibles aux personnes conceptrices, aux pédagogues, et aux chercheurs?

La situation n'est certes pas si désastreuse car il est évident qu'il y a une quantité de maquettes et autres traces scénographiques disponibles mais il m'importe de partager le résultat de mes recherches qui se sont faites en partie sur le terrain étant impliqué dans le monde associatif. Aussi, je me donne pour mission d'informer afin d'éviter que d'autres aient à faire ce chemin une fois le guide publié.

Le premier chapitre est consacré à l'état des lieux de la mémoire scénographique littéraire sur le sujet et fait un constat de ce qui en est de la conservation d'archives scénographique au Québec. L'évolution historique de la pratique sera en premier plan

et en second, la place que cette évolution a laissée par ce qui a été conservé à titre d'archives, de photos, de traces (dessins, plans, esquisses) mais avec un focus particulier pour la maquette d'espace scénographique en 3D. Des publications importantes relatent déjà l'histoire de l'activité scénographique au Québec de la fin du XIXème siècle à nos jours. Les auteurs sont Jean-Marc Larrue, Renée Noiseux-Gurik, Michel Laporte, Mario Bouchard et de Paul Lefebvre. Tous analysent une période précise pour donner un bon aperçu de l'évolution de la pratique de la scénographie et du théâtre québécois. J'aurais aimé que la publication sous la direction de Gilbert David[7] (SEPT-QC - *Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec*, 1945-2015) soit accessible plus de photos d'archive du même ordre auraient nourri mon étude. Cependant sa parution ne viendra qu'après la remise de ce mémoire.

Figure 1.1 **Maquette pour *Le Triomphe de l'amour* de *Marivaux*, mise en scène par Claude Poissant (Espace GO, 1995)**

[7] Gilbert David est chercheur dans le domaine de la dramaturgie, de l'histoire et de l'esthétique du théâtre, et a enseigné (1998-2011) au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Source : http://littfra.umontreal.ca/repertoire-departement/vue/david-gilbert/ (consulté le 29 mai 2018).

C'est dans *L'art de la scène passé-présent : scénographie québécoise: 1940 - 1990* que l'auteur, Mario Bouchard, énonce le premier la nécessité de conserver les archives scénographiques pour leur valeur patrimoniale et artistique: « Pour le scénographe, il s'agira de la conservation de ses œuvres, d'une meilleure compréhension de son travail, de la reconnaissance de son art et de son apport au patrimoine artistique (...) » (Bouchard, 1991, p.2). Il y a vingt-cinq ans déjà, l'auteur soulignait l'importance de la préservation du travail des personnes conceptrices pour développer la mémoire scénographique.

Il semble que la préservation du patrimoine théâtral soit un choix de société rare en Amérique du Nord. Dans certains pays d'Europe, à l'inverse, on y accorde beaucoup plus d'importance. J'aborderai quatre exemples de travaux de conservation actuellement en cours. Je commencerai par les travaux faits par l'Institut du théâtre de Prague suivi par les réussites et difficultés auxquelles font face nos compatriotes du Royaume-Unis. Je poursuivrai par l'analyse des travaux de la muséologue Ève-Catherine Champoux[8], dont les recherches l'ont conduite à rencontrer des directeurs d'institutions de préservation du théâtre; le Oesterreichisches Theatermuseum de Vienne en Autriche, et l'Instytut Teartralny de Varsovie en Pologne. Ce qu'elle rapporte est fascinant par l'ampleur des collections accessibles au public ainsi que par la place enviable que ces institutions ont au sein de leurs communautés. Par le biais de ces exemples je mettrai en évidence les avantages reliés à la préservation de la mémoire théâtrale.

Dans le second chapitre, je reviendrai donc sur les différents aspects de mon installation-performance *Autodafé - Traces - Burning* et plus particulièrement sur mon

---

[8] Champoux, È-C. (2014). La préservation du patrimoine théâtral québécois. Montréal: Mémoire (M. en muséologie), Université de Montréal (obtenu grâce à l'aimable autorisation de l'auteure)

processus de création, mes sources d'inspiration, ainsi que sur mes objectifs artistiques et politiques. J'analyserai les résultats de l'expérimentation en tenant compte des discours des intervenants, de l'implication d'institutions d'enseignement ainsi qu'au regard de la réponse du public afin de valider la pertinence de mon plaidoyer. En créant l'installation-performance *Autodafé - Traces - Burning* je désirais sensibiliser mes collègues et le public en général à l'importance de conserver les traces des processus de création d'œuvres scénographiques afin qu'elles soient disponibles pour tous ceux qui s'intéressent à la création scénographique, en particulier à ceux qui ont choisi ce champ d'activité artistique comme profession, ainsi qu'à ceux qui l'enseignent. C'est dans une mise en scène aux aspects solennels que des maquettes étaient brûlées sur fond de témoignages d'intervenants pour qui ces traces sont des témoins d'une pratique artistique exigeante. Ce geste ouvre la réflexion et le questionnement face à ce que l'on fait de l'héritage que nous avons reçu et à celui que nous voulons bien laisser derrière nous. Ce geste a certainement suscité de vives réactions qui témoignent de la nécessité de voir naître d'autres initiatives afin de déterminer les meilleures pratiques en termes de conservation d'œuvres scénographiques.

Nourri par les démarches décrites au premier chapitre et des constats et réactions face à cette installation-performance, le troisième chapitre présentera le contenu pour un guide de conservation de la mémoire scénographique destiné à l'usage des personnes conceptrices. En guise d'introduction de ce chapitre je mentionnerai quatre initiatives québécoises qui ont pour objectif la préservation des arts du spectacle vivant : l'Entrepôt Numérique d'Œuvres Artistiques Contemporaines (ENOAC), la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) pour l'archivage numérique et traditionnel offert, la Table de réflexions pour l'Archivage, la Conservation, et

l'Éducation sur le Spectacle (TRACES[9]) et la Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP) pour la création d'un guide pour la conservation chorégraphique.

Ce guide grandement inspiré du *Guide des archives de la danse au Québec* développé par un groupe de travail du milieu de la danse, d'archivistes, de bibliothécaires en collaboration avec la BAnQ a pour but de développer une méthode de classification et de traitement des documents et des archives (BAnQ, 2014, p.4). En effet, la BAnQ reconnait qu'il y a un manque important de moyens dans le domaine des arts vivants en général et propose que le guide du milieu de la danse soit adapté. Les méthodes pour sauvegarder les traces de processus scénographiques seront éventuellement à la portée de tous les intéressés, et participeront à valoriser la place qu'elles méritent au sein du patrimoine culturel québécois, tout en servant d'outil dans la formation des générations nouvelles de scénographes.

[9] TRACES regroupe diverses organisations disciplinaires (arts de la marionnette, danse, musique, théâtre et arts du cirque) et des associations d'artistes représentant les interprètes et les personnes conceptrices dans le secteur des arts de la scène ainsi que quelques chercheurs qui s'intéressent au sujet de sa conservation et de sa diffusion.

CHAPITRE I

MÉMOIRE ET SCÉNOGRAPHIE: ÉTAT DE LA QUESTION

1.1 Mémoire de la scénographie

Dès le moment où l'on choisit un espace, qu'on y intègre des interprètes avec leurs objets, leurs costumes, des lumières, et du son, il y a scénographie. « Au sens moderne, la scénographie se définit comme étant la science et l'art de l'organisation de la scène et de l'espace théâtral » (Pavis, 2009, p. 314). Au même titre que les autres domaines de création, la scénographie est un savoir qui peut évoluer et s'enseigner. Il est donc nécessaire de connaître son histoire, constituée au fil des productions, des mémoires, des traces et des archives que les scénographes produisent. Il est aussi important de connaître les personnes conceptrices et d'avoir des traces de leurs réalisations scénographiques notamment pour mettre à l'avant plan cette discipline à part entière qui contribue grandement à l'élaboration d'un projet de mise en scène d'un spectacle. Les concepteurs et conceptrices d'aujourd'hui et de demain ont beaucoup à gagner à connaître ce que leurs prédécesseurs ont conçu et réalisé avant eux.

Dans *So You Want To Be A Theatre Designer* le concepteur de décors, de costumes et chercheur à l'université des arts de Londres, Michael Pavelka écrit que les processus de création peuvent être des révélations. L'un des avantages pour les personnes conceptrices est que, même si les événements performés sont éphémères, la pratique de la scénographie laisse des traces. Les conserver peut servir à une possible reprise du spectacle, à des expositions et à mieux comprendre la trajectoire créatrice du concepteur. Toutes ces traces constituant alors un legs artistique sera disponible aux générations futures (Pavelka, 2015, p. 331).

Ici, Marcel Freydefont explique ce qu'est la pratique de la scénographie et son processus :

> Toute scénographie est une hypothèse de travail à partir d'une scène, un *processus* sans lequel il n'y a pas d'aboutissement. Mais cet aboutissement est l'horizon indispensable, qui semble s'éloigner au fur et à mesure que l'on avance. On ne livre pas une scénographie comme on livre un bâtiment, tout au plus peut-on livrer un décor : la scénographie n'est faite que de ricochets qui porte l'onde plus loin. L'accomplissement est ce qui *parfait* le projet, le dessein, le dessin, la maquette, la construction, l'épreuve du jeu, dans l'échange et le dialogue avec l'équipe de création et de réalisation, avec les acteurs, avec le public, avec la production. Quelque chose peut alors avoir lieu. (Freydefont, 2012. p. 188).

1.1.1 Histoire et mémoire de la scénographie au Québec

Il existe très peu d'analyses consacrées à l'histoire de la scénographie au Québec. Pour faire la démonstration de l'importance du travail de scénographie à travers le temps, son évolution ainsi que son apport au théâtre québécois, je me référerai aux travaux de Jean-Marc Larrue (1992), qui couvrent la période de 1870-1990, de Renée Noiseux-Gurik (2001), qui s'intéresse à la période située entre 1975 et 1995 et de Paul Lefebvre (2007) qui dresse un portrait du «théâtre des métamorphoses» depuis les États Généraux de 1981. Pour la période de 2007 à aujourd'hui, je dresse moi-même quelques observations en liens avec les nouveaux outils qui induisent de nouvelles pratiques et, par conséquent de nouvelles formes d'archives potentielles.

Larrue explique qu'il y avait bien une forme de théâtre issue de la culture européenne dès le XVIIième prenant la forme de «mise en espace de textes dramatiques », mais que

la réelle professionnalisation du théâtre québécois est apparue seulement à la fin du XVIIIième, se poursuivant au XIXème siècle par le biais des échanges artistiques avec les États-Unis (Larrue, 1992, p. 108). Le statut et les qualifications de ceux qui réalisaient la scénographie « variaient en fonction de la nature des spectacles et des établissements concernés » (Ibid. p.110). Il en résultait des types de scénographies différentes. Larrue schématise en dégageant trois fonctions et des statuts existants entre 1880 et 1925 : « monteur de décors », « peintre de décors », et « artiste scénique » (Ibid. p.110).

Le monteur de décors « allait puiser à même les magasins et réserves du théâtre pour constituer un décor » (Ibid. p.110). Répondant ainsi aux besoins de la pièce, le décor est alors souvent composé de toiles peintes, de meubles et d'accessoires. Plus le théâtre est établi, plus sa réserve d'objets servant à la scénographie est importante (Ibid. p.110)

La deuxième fonction citée par Larrue est celle de « peintre de décor ». Le métier principal des « peintres de décor » était généralement celui de décorateur d'intérieur pour des particuliers ou des lieux publics. C'est pourquoi, lorsqu'ils étaient appelés à travailler au théâtre, les peintres reproduisaient le plus souvent des « intérieurs existants » ou « des illustrations publiées dans des magazines spécialisés » (Ibid. p.110). Ainsi, le peintre était responsable de la réalisation des toiles peintes, ainsi que de l'entretien de toiles plus anciennes (Ibid. p.110).

Le dernier statut, celui « d'artiste scénique » est le plus complet. En effet, « l'artiste scénique » est à la fois responsable de la conception, de la réalisation, et de la peinture. On lui impute également la tâche de concevoir les documents nécessaires à la promotion des spectacles (affiches, cartes, etc.) (Ibid. p.111). Il avait une très grande liberté au niveau de la conception, car, même s'il consultait l'équipe d'acteurs, il n'y avait à l'époque pas de metteur en scène (Ibid. p.111-112). Cette liberté permet aux « artistes scéniques » de faire évoluer l'esthétique du théâtre québécois en s'inspirant

des productions de Broadway. Ils commencent ainsi à intégrer aux toiles peintes des éléments construits en trois dimensions. L'esthétique spectaculaire de Broadway va influencer la scénographie québécoise jusqu'à 1910, offrants sur les plus grandes scènes du Québec des spectacles marquants (Théâtre National Français de Montréal, Monument National, l'Auditorium de Québec, etc.) (Ibid. p.113-114). D'autres esthétiques ont aussi été explorées par les « artistes scéniques » de l'époque : « l'esthétique boulevardière » (Ibid. p.114), proche de celle de Paris, et d'autres formes, proches du « futurisme » et du « constructivisme » (Ibid. p.113). Cependant, malgré le grand nombre de responsabilités qui lui reviennent, et son apport au chapitre d'innovations esthétiques, « l'artiste scénique » est très peu reconnu. En effet, les critiques font peu mention de son travail, et beaucoup de noms sont tombés dans l'oubli :

> Si les décorateurs de cette période, qui s'étend des années 1880 aux années 1930 au Québec, étaient les maîtres d'œuvre et les seuls responsables de leurs créations, ils ne tiraient aucun prestige de ce pouvoir. Ils restaient d'obscurs créateurs qui s'activaient à l'ombre des acteurs (Larrue, 1992, p.112).

En 1952, la création de Radio-Canada à un impact important sur les métiers de la scène, tant pour la création que pour la réalisation. Désormais, les concepteurs/décorateurs (« les artistes-artisans ») travaillent à la fois au théâtre et à la télévision. Au même moment, plusieurs compagnies de théâtre voient le jour, telles que le TNM (1951), la Roulotte (1952), le Théâtre Club (1954), le Quat'Sous (1955), etc. (Noiseux-Gurik, 2001. p. 282). Ces «artistes-artisans» de la première heure» sont autodidactes et font partie d'une « première vague » de décorateurs (Ibid. p. 282). On retrouve dans cette liste les Théo Aras, Guy Beauregard, Alexi Chiriaeff, Robert Prévost, Jean-Paul Mousseau et Paul Bussières pour ne nommer que ceux-là. (Ibid. p. 307). Ces derniers s'inspirent d'une tradition théâtrale européenne, avec l'utilisation de châssis, de toiles peintes, et de praticables, qui participent à la création d'espaces qualifiés de descriptifs et illustratifs même si on pouvait y observer quelques transpositions des plus

surprenantes (Ibid. p. 282). Progressivement, cette tradition conduit à l'arrivée d'une nouvelle génération de décorateurs. Le développement d'un savoir-faire mène à la création de programmes de formation professionnelle dans les écoles de théâtre, la première étant celle de la « section décoration » créée en 1961 à l'École Nationale de Théâtre (ÉNT) du Canada (Ibid. p. 282). C'est au prolifique scénographe Robert Prévost que l'on confit la direction de ce département qu'il dirigera pendant cinq ans. (Pépin, 1994, p. 112). Ces formations vont donner naissance jusqu'en 1975 à une « seconde vague » de concepteurs qui travaillent en collaboration avec leurs aînés (Noiseux-Gurik, 2001, p. 282). On compte parmi ceux-ci Michel Catudal, Gilles Lalonde et Renée Noiseux-Gurik (ÉNT, 1964), Guy Neveu et Mario Vallée (ÉNT, 1968), Jocelyn Bureau, Bernard Duchesne, Bernard Pelchat (Conservatoire d'art dramatique de Québec, 1970), Raymond Corriveau, Michel Demers, Jean-Marie Guay (ÉNT, 1975) et Claude Goyette (Cégep Lionel-Groulx, 1975) (Ibid. p. 308). À cette époque la discipline commence à être plus reconnue : il est désormais possible de vivre du métier de concepteur pour le théâtre, et en 1967, les scénographes se regroupent sous l'association des designers du Canada (ADC) (Ibid. p. 281-282). L'association représente aussi des costumiers œuvrant autant à la télévision qu'au théâtre. Parmi ceux-ci on retrouve entre autre Madelaine Arbour, Marie-Laure Cabana, Murielle Constantineau, Yvon Duhaime, François Barbeau, Robert Prévost et Paul Bussières. (Ibid. p. 309). Les concepteurs de « la troisième vague », qui arrivent sur le marché du travail entre le milieu des années 1970 et le milieu des années 1980, ont tous été formés dans les écoles. On peut nommer Luc-Robert Archambault, Dominique L'Abbé, Michel Crête, Monique Dion et André Barbe. Enfin, entre 1985 et 1995, la « quatrième vague » marque un tournant : le décorateur devient scénographe, « il « agit » directement sur l'action dramatique », et son œuvre sort complètement de la dimension illustrative (Ibid. p. 283). Parmi ceux-ci on liste Stéphane Roy, Jean Bard, et Anick La Bissonnière. (Ibid. p. 308). Cela rejoint les propos de Larrue:

> Par-delà l'évolution des esthétiques et les changements pratiques et techniques survenues au cours de ce siècle au Québec, ce qui prime, c'est la volonté, chez les concepteurs de décors, d'obtenir une reconnaissance et de détenir un réel pouvoir de créateurs. (Larrue, 1992, p. 107)

On voit apparaître, avec cette nouvelle génération de conceptrices et concepteurs, des espaces plus épurés, grâce à l'utilisation de nouveaux matériaux, de l'apparition de l'écran sous diverses formes (télévision, toile de cinéma, drap tendu, etc.), et par une modernité assumée à travers la révélation de « l'appareillage » scénographique (Noiseux-Gurik, 2001. p. 285).

À travers ces différentes vagues de décorateurs/scénographes, divers courants esthétiques ont été explorés et Noiseux-Gurik en nomme trois. Le premier est une « tendance à l'abstraction », née sous l'influence picturale du début du XXème siècle. De 1937 à 1952, Le père Legault de la compagnie de théâtre Les Compagnons du Saint Laurent, travaille avec des artistes issus des beaux-arts et non plus des peintres scéniques. Parmi ceux-ci, on retrouve Robert Prévost, André Jasmin, Charles Daudelin, Jean de Belleval, Alfred Pellan, Jean-Paul Ladouceur, Claude Perrier et Louis-Philippe Beaudoin (Ibid. p. 307). Ces artisans sont donc influencés par un « style pictural non figuratif » européen (Ibid. p. 287). Dans les années 1950 on abandonne peu à peu le style abstrait lorsqu'il s'agit du « répertoire moderne », car il ne répond pas à ses conventions en étant non fonctionnel (Ibid. p. 287).

Le deuxième courant est le « réalisme aux formes diverses ». Ici, Noiseux-Gurik s'appuie sur différents types de réalismes définis par Michel Corvin, qu'elle tire du dictionnaire encyclopédique du théâtre[10]. Il y a tout d'abord le « naturalisme », qui se veut la plus proche reproduction du réel. Ce principe de l'illusion s'appuie sur un réalisme bourgeois originellement théorisé par Diderot au XVIIIème siècle. L'auteure

---

[10] Michel Corvin (1995) p. 695.

identifie les décors de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas dans ceux de Jacques Pelletier et parle d'une «facture illusionniste très près du naturalisme». Après les années 1980 les scénographes réutilisent des matériaux traditionnellement utilisés pour des scénographies naturalistes (bois, eau, terre, etc.) tout en les mélangeant avec de nouveaux matériaux (plexiglass, verre, écrans, etc.) afin de créer des scénographies hybrides (Ibid. p. 291). Citons ici le décor signé par Carl Filion dans une mise en scène de Robert Lepage pour *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare au Théâtre Trident à la saison 1995-1996 où il exploite un bassin d'eau (Ibid. p. 291).

Le second type de réalisme est la « stylisation de la réalité » ou « transposition visuelle » : un élément du décor devient symbolique afin de représenter un tout. Ce style est influencé par la scénographie américaine de Joe Mielziner qui conçoit les décors pour les pièces de Tennessee Williams dans les années 1940 et 1950 (*A Streetcar Named Desire* (1947), *Death of a Salesman* (1949), *Cat on a Hot Tin Roof* en (1955))[11]. *Le temps des lilas* de Marcel Dubé témoigne de ce type de réalisme avec la cour arrière dessinée par Robert Prévost à la saison 1957-1958 au Théâtre Orphéum.

Ce type de traitement scénographique annonce une stylisation de la réalité que l'on retrouve dans les pièces de Michel Tremblay, Jean Barbeau, Michel Marc Bouchard et d'Élisabeth Bourget pour ne nommer que celles-ci. (Ibid. p. 291). À cette époque la dramaturgie québécoise est marquée par la quête identitaire et la maison devient le lieu privilégié, ce qui provoque chez le spectateur l'illusion d'un certain réalisme et même s'il y a transposition, les éléments de la maison demeurent. L'arrivée des « soap opera » à la télévision et le retrait progressif, faute de budget et de popularité des téléthéâtres, qui au contraire étaient plus stylisés, renforcent l'utilisation de ce réalisme (Ibid. p. 292). En effet, cette esthétique employée à la télévision s'impose au public qui par

[11] https://sites.dartmouth.edu/jo-mielziner/productions/ Site consulté le 8 août 2017

conséquent désire se sentir au théâtre comme dans un salon et préfère retrouver des choses qu'il connaît plutôt que d'être déstabilisé. (Ibid. p. 292). Ce phénomène favorise le développement du théâtre d'été, qui choisit des célébrités du petit écran pour incarner les personnages principaux, et qui est caractérisé par un réalisme scénographique.

Figure 1.2 **Décor de Robert Prévost pour *Le temps des lilas* (1958)**[12]

Le troisième réalisme toujours selon Corvin est celui du « décor objet » qui s'oppose au point de vue de l'auteur par le non-respect volontaire et la manifestation de l'objet scénique comme « artifice de jeu» (Corvin, 1995, p.695) que Noiseux-Gurik reconnaît comme étant très présent dans le théâtre jeunesse. Le processus de création change : tout le monde travaille ensemble à la mise en forme d'un spectacle jeune public. Les scénographes font donc partie de la création et influencent la dramaturgie même du spectacle, destinée à ce public cible (Noiseux-Gurik. p. 293). Noiseux-Gurik s'appuie alors sur les écrits de Patricia Belzil qui identifie dans l'article intitulé «Théâtre jeune public, la scène comme un livre d'images» (Belzil, 1992, p.40-44) trois types de scénographies. Il est donc question du «décor précis» qui prend sa source directement

[12] Bouchard. L'Art de la scène : Passé-Présent (1991). Page 14

dans le texte dramatique, du décor «sommairement suggéré» car basé sur un monde imaginaire, ou encore des décors « multifonctionnels » qui répondent à une dramaturgie ayant pour but de faire comprendre certains principes aux enfants (Ibid. p. 293). Dans les années 1980 on crée de moins en moins des décors d'objet réalistes comme dans les années 1970 pour se tourner vers les « décors suggestifs » (Ibid. p. 293). La scénographie de Dominique L'Abbé créée en 1984 pour *La Marelle* de Suzanne Lebeau, produit par le théâtre Caroussel dans une mise en scène d'Alain Grégoire est citée en exemple[13].

Enfin, le dernier type de réalisme identifié par Noiseux-Gurik est « la transposition picturale : la toile peinte ». En effet, le réalisme va aussi de pair avec la tradition occidentale de la toile peinte en perspective remontant au XVIème siècle. Elle se caractérise aussi par la reproduction en grand format d'œuvres de peintres et de graveurs reconnus. Noiseux-Gurik, décide, dans son article, de se concentrer sur l'agrandissement de tableaux qui servent « d'identification de lieux, de références ou comme symboles » (Ibid. p. 295), c'est un « référent métaphorique qui élargit le propos du texte » (Ibid. p. 295).

---

[13] Les scénographies suivantes sont aussi citées : Mario Bouchard pour *Où est-ce qu'elle est ma gang !* au Théâtre Petit à Petit en 1982 et Linda Brunelle pour *La Bonne Femme* au Théâtre Bouche Décousues en 1996. (Ibid. p. 294).

Figure 1.3 **Décor de Claude Goyette pour *La Locandiera* (1995)** [14]

Pour illustrer cette utilisation on peut se remémorer la scénographie de Claude Goyette qui avait choisi d'utiliser des portions de paysages rappelant les peintures vénitienne pour *La Locandiera* de Carlo Goldoni (Ibid. p. 295).

Dans le milieu des années 1980, l'intérêt pour une utilisation de l'espace plus poussée s'accroît chez les concepteurs. Ils utilisent alors davantage des éléments en trois dimensions en délaissant peu à peu l'utilisation de la toile peinte. Les décors sont plus architecturaux avec une multiplication des volumes et des surfaces. On sent poindre l'inspiration venue des arts plastiques, et on observe l'exploration de nouvelles matières : on entre progressivement dans la postmodernité dans le début des années 1990. On assume peu à peu la dimension artificielle des éléments scéniques qui n'a plus besoin d'être comprise de manière intellectuelle, mais de façon sensible. Les didascalies perdent alors de leur importance pour la représentation du lieu, le

[14] Dans une mise en scène de Martine Beaulne et produite par le Théâtre du Nouveau Monde en 1993. http://www.rouge2.com/portfolio/claude-goyette/ Site consulté le 19 août 2017

scénographe cherche maintenant à lire entre les lignes du texte (Ibid. p. 297) : «Il ne s'agit donc plus de déduction intelligente, mais d'équivalence sensible» (Ibid. p. 297). Aussi, la scénographie de Claude Goyette pour *Maîtres anciens*[15] de Thomas Bernhard est un bon exemple de cette transition esthétique. Pour cet exemple précis, le scénographe a réalisé une maquette qu'il conserve toujours ainsi que tous les dessins s'y rattachant alors, ne serait-il pas logique que ces archives scénographiques soient déjà accessibles pour bien illustrer le propos dégagé et lui donner la place qui lui revient dans l'histoire de la scénographie québécoise? Ne serait-il pas à propos d'interroger le scénographe qui pourrait nous instruire sur le processus de création qui est quant à lui invisible au moment de la représentation?

Figure 1.4 **Décor de Claude Goyette pour *Maîtres anciens* (1995)**

[15] Dans une mise en scène de Denis Marleau et produite par le Théâtre Ubu en 1995. http://ubucc.ca/creation/maitres-anciens/ Site consulté le 19 août 2017.

Ceci semble être une digression néanmoins ce type d'exemple est au centre de mes questionnements.

Alors, cette « juste équivalence », terme emprunté à Louis Jouvet par Renée-Gurik, est incarnée par plusieurs formes. Il y a d'abord « le décor d'architecture » souvent employé pour le théâtre gréco-latin. En effet, les tragédies grecques, grâce à l'unité de temps et de lieu, deviennent des pièces idéales pour l'exploration architecturale dans la scénographie, ainsi que pour l'abstraction (Ibid. p. 297). Ensuite, il y a « le décor sculpture », où la scénographie doit aussi être « espace psychique », et permettre de nombreuses possibilités de déplacements pour les acteurs (Ibid. p. 299). Ce type de décor peut être envisagé comme contrainte spatiale, et ainsi imposer des adaptations corporelles de la part des acteurs (Ibid. p. 299). Puis c'est le retour de la forme « des nouveaux matériaux comme symbole ». Dans les années 1970 les matières naturelles telles que l'eau, la terre, le sable[16] etc. qui n'avaient alors plus leur place depuis le développement des esthétiques plus picturales, redeviennent des matériaux d'usage courant. Les scénographes ont le désir de renouveler des choses démodées tout en intégrant de nouveaux éléments pour de nouveaux défis, tel que le miroir, exploité par le scénographe Stéphane Roy pour *Provincetown Playhouse*[17] de Normand Chaurette dans une mise en scène de Alice Ronfard (Ibid. p. 300).

---

[16] Le concepteur Pierre Perrault utilise du sable pour la pièce *Gertrude Laframboise, agitatrice* de l'auteur Pierre K. Malouf dans une mise en scène de Bernard Martineau à la salle Fred-Barry en 1978 produite par Le Théâtre Expérimental de Montréal. (Ibid. p. 300)

[17] Source de l'image http://stephane-roy.com/theatre/wnj0phqdytbjqv0azv3nr17dcn4tpu Photo: Les Paparazzi.

Figure 1.5 **Décor de Stéphane Roy pour *Provincetown Playhouse* (1992)**

Les objets quotidiens se multiplient sur scène, devenant des symboles de la « vie courante » (vie quotidienne) (Ibid. p. 300). Enfin, dans cette « juste équivalence », Noiseux-Gurik met en avant « le décor multimédia d'influence brechtienne ». Brecht s'opposait également à l'illusion, et prônait l'utilisation d'objets du quotidien comme des « bâches, tables, échafaudages », qui sont « intégrés à des conventions plastiques », telles que la peinture et la projection (Ibid. p. 301). Ces nouvelles conventions brechtiennes sont implantées au Québec à la fin des années 1960, mais elles ne sont pas toujours utilisées lorsque des pièces de Brecht sont mises en scène. Ces codes sont cependant déclinés avec des éléments plus contemporains, comme avec la projection vidéo ou l'utilisation d'écrans (Ibid. p. 302).

Outre l'utilisation croissante des technologies, qui marque un véritable changement dans la façon de créer une scénographie, d'autres aspects importants ont influencé les créateurs. La prolifération de festivals de théâtre ont comme l'indique Paul Lefebvre, un réel impact:

> L'arrivée des festivals internationaux[18] de théâtre a transformé le paysage théâtral... Ces festivals ont élargi la conscience théâtrale du milieu québécois sans toutefois avoir eu une influence démesurée sur les pratiques d'ici; ils ont déclenché des collaborations artistiques, souvent cristallisées à travers des activités comme des lectures publiques et des rencontres entre artistes (Lefebvre, 2007. P. 8).

Cette influence qui s'infiltre depuis les années 1980 permet aux créateurs d'élargir leurs perspectives et leurs modes d'expressions.

L'accès à l'informatique dans les années 1990 modifie pour les générations suivantes la façon de communiquer les intentions artistiques. Le dessin et l'utilisation de la visualisation de l'espace en trois dimensions assistés par ordinateur changent aussi le type d'archives produites. Cet enseignement est d'ailleurs graduellement intégré dans les écoles de théâtre. Louise Roussel[19] confie lors d'une entrevue accordée à Alexandre Vigneault qu' « elle ne considère pas la technologie comme une fin en soi, mais estime qu'il faut «être de son temps» pour demeurer pertinent. Maquettes, plans d'éclairages, prototypes, tout peut se faire à l'aide de logiciels de nos jours.» (Vigneault, La Presse. 2010). Cet engouement révèle une curiosité de la part des créateurs. L'évolution des productions théâtrales est souvent liée à l'influence des pratiques performatives, et les métiers liés au design d'événement font ainsi éclater la scénographie. Paul Lefebvre identifie deux champs d'activités parathéâtrales qui se situent en marge du théâtre conventionnel: l'art du cirque et la comédie musicale qui prennent une place de plus en plus importante. Le Cirque du Soleil, qui depuis 1984 est devenu un incontournable

---

[18] Voici la liste des festivals citée par Paul Lefebvre dans son texte «Le théâtre plus que jamais» : La Quinzaine internationale de théâtre(1984-1992), le Festival de théâtre des Amériques (FTA, 1985) devenu depuis 2007 le Festival TransAmériques, le Festival Coups de théâtre (1990) consacré à l'enfance et à l'adolescence, à la suite du Festival international de théâtre jeunes publics du Québec (1974-1985), le Festival international de la Nouvelle Danse (1982-2009), Le Carrefour international de théâtre de Québec (1992), Le festival Les Petits Bonheurs (2004) et le tout nouveau Trois Jours du Castelier (2001) auxquels on ajoutera le Festival de théâtre de l'Assomption (FAIR, 2001).» (Lefebvre, 2001, p.8)

[19] Louise Roussel dirige le programme de production à l'École nationale de théâtre du Canada depuis 2010. Elle est nommée Directrice de production en 2016 pour le Festival TransAmériques.

dans le domaine du spectacle, a su se démarquer grâce aux créateurs de théâtre, ayant pour conséquence une évolution extraordinaire des techniques de scène (Lefebvre, 2007. p.11). La comédie musicale a pour sa part gagnée en popularité grâce à ses aspects spectaculaires se collant aux «megamusicals anglo-Américain». Lefebvre voit *Starmania* (1980) et *Notre Dame de Paris* (1998) comme des exemples parfaits de ce type de productions (Lefebvre, 2007, p. 11).

Pour attirer une clientèle de plus en plus enthousiaste face à la nouveauté et à l'utilisation des appareils électroniques, les théâtres du Québec se modernisent et font le « virage informatique ». Le metteur en scène Denis Marleau utilise régulièrement ces technologies et crée en 2003 *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck. Pour ce spectacle Marleau voulait que la technologie soit associée aux origines du théâtre : «...l'image vidéo projetée sur le moulage du visage de l'acteur implique déjà l'association de la technologie moderne avec la pratique ancienne du masque moulé sur le visage des morts» (Borie, 2003). Pour ce spectacle, il n'y avait aucun acteur en scène et le spectacle ne pouvait avoir lieu en cas de disfonctionnement des appareils, ordinateurs, projecteurs...

Avec l'intégration de la vidéo se présente une nouvelle catégorie de créateurs comme des cinéastes, des réalisateurs, des monteurs, des vidéo-jockeys et des projectionnistes. Il est donc fréquent que la scénographie se transforme en dispositif scénique conçu pour recevoir les images projetées. C'est alors que ces récentes spécialisations aux nouveaux outils induisent des pratiques émergentes et, par conséquent de nouvelles formes d'archives potentielles. Le metteur en scène travaille alors avec plus de collaborateurs, incluant ou non un scénographe et développe sa conception avec des assistants spécialistes créant ainsi la scénographie. Par exemple, le metteur en scène Robert Lepage signe la scénographie d'un grand nombre de ses spectacles. Il confie à

Thomas Hahn avoir été à la fois scénographe, auteur et metteur en scène pour le spectacle *887* :

> La plupart du temps c'est moi qui décide de ce qui est de la scénographie, bien que je ne la construise pas moi-même. Je ne sais pas réaliser les plans techniques, par exemple. Il y a donc des assistants, qui sont aussi des scénographes, qui vont pour ainsi dire « mettre au monde » l'idée scénographique. Mais au départ c'est moi qui prépare, dans tous les détails, les idées architecturales qui viennent soutenir la dramaturgie. (Hahn. Actualité de la Scénographie, 2016, p. 3)

Les appareils de projection sont donc de plus en plus disponibles et les images projetées sur un support se transforment par l'arrivée de l'écran vidéo DEL ce qui modifie l'utilisation de l'espace. On compte aussi parmi la technologie de pointe des capteurs de mouvements et la technologie cellulaire faisant ainsi une plus grande place au spectateur qui s'intègre de plus en plus à l'action. Jean-Marc Larrue y fait référence en évoquant un nouveau champ d'études théâtrales :

> Mais l'ouverture de ce vaste chantier sur la théâtralité coïncide avec une mutation radicale provoquée par l'apparition des technologies numériques du son et des images (images projetées, éclairages). Ces technologies envahissent rapidement l'espace de la représentation, transforment les processus de la création théâtrale et redéfinissent les rapports scène-salle. C'est dans ce contexte que se déploie l'intermédialité, à la fois comme approche scientifique et comme champ de savoir. La rupture, ici aussi, est radicale. [20]

Les générations de personnes conceptrices ont sans contredit façonnés ces époques, leurs trajectoires, et leurs découvertes doivent être conservées pour les futures générations. Il y a déjà des collections qui en témoignent; nous nous devons de les alimenter tout en préservant la pratique actuelle. Il reste à savoir quels sont les meilleurs moyens de les conserver à l'ère de l'informatique. Est-ce que tout peut être conservé?

---

[20] http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/theatraliser/pdfs/larrue_protocole.pdf Site consulté le 24 août 2017.

Probablement pas. Cependant il est indéniable que la pratique a changé et continuera d'évoluer comme mentionné plus tôt dans cet historique. Conserver ce patrimoine s'inscrit dans la continuité de la production de traces d'un processus artistique. Patrice Pavis définit ce qu'est le processus de la façon suivante :

> *L'éloge de la fabrication* : Comme la performance, la mise en scène postmoderne ou postdramatique insiste sur le processus de la fabrication, sur les règles et les modes de production, beaucoup plus que sur le résultat final, parfois jugé secondaire, provisoire et souvent peu convaincant (Pavis. 2014, p. 219).

Il est certain qu'il n'identifie pas uniquement le processus d'une conception scénographique, mais bien d'un spectacle dans son intégralité. Cependant, le scénographe participe largement à la création d'archives témoignant du processus de création.

Ce résumé historique nous démontre donc que la pratique scénographique québécoise a évolué et s'est transformée au fil du temps. Cela nous permet aussi de reconnaître que la scénographie au Québec a toujours occupé un rôle prépondérant chez des générations d'artistes. Leurs traces faites de cartons de dessins, d'esquisses, de maquettes et autres, sont donc importantes pour comprendre le processus de création, pour tenter de mieux connaître les interventions artistiques lors de la conception ainsi quel'influence des mouvements artistiques qui se succèdent et qui se modifient mutuellement. Ce sont elles qui ont su communiquer correctement la vision de la personne conceptrice, lors d'une production. Robert Prévost trouvait dommage que tout ce travail ne trouve pas toujours preneur, lui qui s'est débarrassé «de tout ce qu'il avait fait, inconscient qu'il a toujours été de son importance, de sa place dans le théâtre canadien. Il a jeté des dessins, croquis et maquettes qui feraient aujourd'hui la fierté des collectionneurs» (Pépin. 1994 p. 38). Lucien Pépin, auteur de *Robert Prévost - Scénographe et favoris des dieux* débute la conclusion de son livre de cette manière :

> L'homme qui a eu une influence ne meurt pas… parce que perdure en d'autres ce par quoi il les a touchés. Heureusement d'ailleurs puisque les œuvres matérielles du théâtre ne durent pas : l'incurie, le manque d'espace, l'insouciance culturelle s'associent pour détruire décors, costumes, maquettes (Ibid. p. 109).

Toutefois, on trouve à la BAnQ le fond Robert Prévost qui contient esquisses, aquarelles, et cent-cinquante diapositives sur pellicule. « C'est heureux que notre civilisation ait trouvé par la photo un moyen de survie à sa fébrile activité éphémère » (Ibid. p. 41). La riche contribution qu'ont eu les décorateurs, peintres, scénographes etc. a contribué à l'avancement de la pratique actuelle, et cette discipline s'est transformée en développant de nouveaux langages.

Les enjeux de la conservation des maquettes 3D sont de taille car il est plus facile de garder les archives en 2D et en format numérique. Sachant que BAnQ ne garde que des documents en 2D, j'ai parcouru sa banque de données en y entrant dans la case «recherche» le nom des artistes mentionnés plus haut. J'ai découvert que plusieurs n'y figurait pas. Ceux qui apparaissent fréquemment dans les archives proviennent des Fonds Comédie Canadienne, Théâtre de la comédie Canadienne et Fondation Nationale de la Comédie – 1935-1977, du Fonds Jacques Languirand, du Fonds du Théâtre Populaire du Québec et Fonds du Théâtre du Rideau Vert. Pour les plus jeunes, leurs noms commencent à apparaitre dans les fonds de compagnies grâce aux programmes ainsi qu'aux photos de productions.

Actuellement, un travail important est à faire pour conserver ce qui pourrait constituer les fonds des scénographes en gardant à l'esprit que la BAnQ ne conserve pas de maquette 3D. Nous savons que quelques maquettes 3D de Robert Prévost sont conservées aux Archives du Canada, à la Fondation Jean-Paul Mousseau et plus dernièrement chez Yves Nicol, scénographe de formation, collectionneur et

propriétaire d'un atelier de décors[21] situé à Montréal. Il a recueilli les maquettes que Prévost avait réalisées pour l'Opéra de Montréal mais aussi celles de nombreux autres scénographes qui manquaient d'espace pour les entreposer.

Figure 1.6 **Maquettes du scénographe Luc-Robert Archambault entreposées aux Productions Yves Nicol.**

Désormais, un bon nombre de scénographes en fin de carrière m'interpellent lorsqu'elles prennent connaissance de mon intérêt pour ce patrimoine. Les scénographes Michael Eagan et Marcel Dauphinais qui sont présentement en fin de carrière m'ont contacté, ne sachant pas quoi faire de leurs archives. Dauphinais a jeté beaucoup de maquettes 3D même s'il en a gardé quelques-unes. Pour sa part, Eagan, est en communication avec la BAnQ grâce à mes interventions alors qu'on lui avait dit qu'il devait contacter Archives Canada. Grâce à leur talent et leur persévérance, ces

[21] Les productions Yves Nicol Inc. œuvrent dans la fabrication d'éléments conçus pour plusieurs domaines dont le théâtre, l'opéra, le cirque, la télévision. Cette entreprise a eu la générosité de construire la machine à incinérer les maquettes sous la direction de René Ross.

deux hommes ont été à l'origine de nombreuses contributions concernant l'avancement de la reconnaissance de notre pratique. Que ce soit dans le milieu associatif ou scolaire, la reconnaissance de leurs contributions est indéniable. Outre ces deux exemples, les maquettes longtemps gardées par le Théâtre du Rideau Vert trouvent refuge à l'École Nationale du Canada. Un récent appel à tous lancé sur Facebook et auxquels dix-sept personnes ont participé me permet de croire que plusieurs scénographes gardent leurs maquettes. Certains ont commencé à réfléchir par rapport à l'avenir de leurs travaux et les moyens éventuels pour les conserver alors que d'autres ne les ont plus ou très peu. Puisqu'il n'y a aucune documentation spécifique à ce jour sur la conservation d'œuvres scénographiques, la question reste entière. Ajoutons ici qu'avec les technologies de pointes actuelles, on voit apparaitre l'utilisation d'imprimantes en trois dimensions qui permettent de réaliser des éléments comme jamais auparavant et qui ont le potentiel de modifier la pratique de cet art. Ne serait-il pas pertinent de pouvoir localiser et de conserver le résultat de cette nouvelle technologie qui pourrait marquer toute une génération? Il est important de bien comprendre que nous faisons face à un enjeu disciplinaire de taille.

1.1.2 Mémoire et conservation de la scénographie au Québec

La mémoire de la scénographie est conservée aux Archives nationales du Québec grâce à des textes historiques parfois accompagnés de photographies appartenant à des fonds d'artistes et des compagnies de théâtres. Aujourd'hui, les sites Internet de personnes conceptrices et de quelques institutions regorgent d'images de traces, de photos de productions, et de vidéos retraçant le travail scénographique. Cependant qu'en est-il des originaux? Beaucoup d'énergie est consacrée à l'élaboration de dessins, maquettes, décors, costumes, accessoires et leur conservation est en péril. De nombreuses traces ont aujourd'hui disparu mais pouvons-nous faire mieux pour l'avenir en s'assurant que

la communauté soit informée des possibilités de conservation dans ce domaine? À titre d'exemple, il est maintenant difficile d'interpréter certaines maquettes 3D qui ont été reproduites pour Autodafé-Traces-Burning car il est compliqué de les mettre en lien avec les autres traces. Aussi, les maquettes que nous avons recueillies à l'APASQ souffrent parfois de quelques manques comme du titre de la pièce pour lesquelles elles avaient été élaborées ou même son auteur. Est-ce le sort que nous voulons pour l'avenir? Est-ce ce legs que nous voulons laisser pour ceux qui nous suivront?

Mario Bouchard, dans son mémoire de maîtrise sur la conservation d'œuvres scénographiques datant de 1995, constatait déjà:

> Pour ce qui est de la conservation des maquettes en trois dimensions des décors, c'est le vide total. Pourquoi? Les organismes évoquent toujours le manque d'espace et disent que les maquettes en trois dimensions sont la responsabilité des musées. Mais quels musées? (Bouchard, 1991, p.3)

Dans les faits, au Québec le vide tendrait à se combler un peu, si on considère que le Musée de la civilisation de Québec a augmenté sa collection. Les chiffres reçus sont encourageant car Michel Gauthier, scénographe de Québec, y a déposé dix-huit maquettes qui contribuent au Fond du Théâtre du Trident de Québec et s'ajoutent ainsi à la seule maquette que le musée avait dans ses réserves soit une maquette de Caroline Thibault réalisée sous la supervision de Paul Bussières de la salle Octave Crémazie avec le décor de la pièce *En attendant Godot* de Becket (saison 1974-1975). Elle a été achetée dans lors de l'exposition "Le Trident en coulisse" qui soulignée le 20ème anniversaire du théâtre. On comprend ici que cette augmentation est moindre face au nombre important de productions qui naissent chaque année, mais c'est un début.

Mario Bouchard, dont le mémoire s'intitule *Exposition de scénographie portant sur l'art de la scène (1940-1990), suivie d'une réflexion muséologique sur la conservation des œuvres scénographiques au Québec* (Bouchard. 1991), consacre également ses

recherches à la conservation scénographique. À la suite de ce travail, il publie un catalogue, « L'Art de la scène : passé-présent. Scénographie québécoise 1940-1990 » qui réunit un grand nombre de photos de décors et de costumes de théâtre conçus au Québec[22]. À l'origine, Bouchard souhaitait étendre sa recherche sur une période de 100 ans. Il affirme que faute de données disponibles sur le sujet, il dût se replier sur une période de 50 ans. Les maquettes et les documents originaux qu'il présente dans son exposition proviennent alors soit du Services des archives et de gestion des documents de l'UQAM ou de la Bibliothèque et Archives Canada, ou encore de compagnies théâtrales ou de particuliers, mais la plupart du temps des scénographes eux-mêmes. Il s'agit de photos de maquettes de décors en deux ou trois dimensions, d'esquisses de costumes, d'accessoires, ou de marionnettes, ou encore de photos prises en répétitions ou en cours de représentation, mettant toujours en évidence des éléments de la scénographie. Bouchard constate alors, en rassemblant ces éléments, qu'il est souvent difficile de trouver d'où viennent ces maquettes, et de savoir de quels spectacles elles font partie. Il souhaite alors qu'à l'avenir les œuvres des scénographes soient recensées et conservées. C'est pourquoi il publie ensuite, en collaboration avec Michel Laporte, l'ouvrage *L'espace théâtral, portrait de la création scénographique 1991-1994* (1994), qui présente des scénographies clés réalisées durant cette période de trois ans[23].

---

[22] Les photos de ce livre sont en majeure partie accompagnées par le titre du spectacle, le nom l'auteur, de l'auteur, du metteur en scène, des concepteurs des décors, costumes et éclairages, du nom du producteur, du lieu de représentation, du nom du photographe et la provenance de l'œuvre. Les personnes conceptrices qui y sont présentés sont : Jean Choquette, Robert Prévost, Robert Lapalme, Marie-Laure Cabana, Paul Buissonneau, Jean-Paul Mousseau, Jean-Claude Rinfret, Théo Aras, Pierre Moretti, Marc Neagen, Claude Sabourin, Alexi Chirlaeff, Hugo Wuetrich, Alfred Pellan, Germain Perron, Claude Fortin, Gabriel Contant, Solange Legendre, Michel Catudal, Hortance Guillemard, Michel Demers, Jocelyn Desjardins, André Laliberté, Pierre Tremblay, Claude Goyette, Pierre Perrault, Petr Baran, Daniel Dugré, Mario Bouchard, Robert Breton, Raymond Charpentier, Gille Rochon, Michel-André Thibault, Daniel Castonguay, Richard Lacroix, Dalia Chauveau, Martin Ferland, Danièle Lévesque, Alain Tanguay, Amaya Clunes, Lucie Langlois, Martin Boisjoly, Véronique Borboën, Michel Gauthier, Paul Livernois, Augustin Rioux, François Laplante, Nathalie Pavlowsky, Stéphane Roy et François St-Aubin.

[23] Les photos de ce livre sont en majeure partie accompagnées par le titre du spectacle, le nom l'auteur, de l'auteur, du metteur en scène, du concepteur des décors, costumes et éclairages, du nom du producteur, du lieu de représentation et du nom du photographe. Les personnes conceptrices qui y sont présentés sont : Luc-Robert Archambault, Maryse Bienvenu, Véronique Borbpën, Mario Bouchard, Raymond Marius Boucher, Robert B. Breton, Linda Brunelle, Amaya Clunes, André Dion, Monique

L'exposé présenté dans ce livre tente de mettre en lumière « la valeur proprement artistique » du travail scénographique (Bouchard et Laporte, 1994, p.2). Dominique l'Abbé, du Journal *Le Devoir,* résume cette démarche:

> L'auteur tente de démontrer la corrélation entre la première phase du travail qui est le « saisissement créateur », et les traces que l'étape d'objectivation de ce saisissement produisent dans l'œuvre, il doit considérer la maquette comme support de ces traces. La maquette devient donc le lieu de convergence des traces qui sont susceptibles de confirmer l'inscription de l'enchaînement des phases de la création; et lorsque ces traces sont présentes et identifiables dans la maquette, celle-ci peut être considérée comme une œuvre à part entière, issue d'un travail créateur autonome (L'Abbé, 1996).[24]

La difficulté de Mario Bouchard à recenser des traces scénographiques sur une centaine d'années, et à déterminer l'origine exacte des travaux démontre que les maquettes de décor ne sont pas conservées de façon systématique. En effet, la plupart des scénographes et compagnies théâtrales ne les gardent que quelques années. La majorité du temps les maquettes sont soit recyclées pour d'autres projets, soit jetées, ou encore laissées à l'abandon (Vais, 1992, p. 97)[25]. Il n'est peut-être pas nécessaire de garder toutes les traces car certaines d'entre elles seront jugées de moindre importance par les archivistes et muséologues, mais comment est-il possible, si elles disparaissent, d'en déterminer à postériori la valeur? Combien d'œuvres d'art scéniques qui auraient pu nourrir les réserves nationales ont ainsi disparu à jamais de notre mémoire collective faute d'avoir laissé des traces matérielles?

Nous pouvons noter, depuis le travail effectué par Mario Bouchard, qu'un certain intérêt s'est développé vis-à-vis de la conservation des processus en arts de la scène, telles qu'en témoignent deux récentes publications, l'une sur l'œuvre de Paul Bussières

---

Dion, Patrice Duhamel, Martin Ferland, David Gaucher, Michel Gauthier, Marie-Louise Gay, Claude Goyette, André Hénault, Anick Labissonière, Richard Lacroix, Olivier Landreville, Danièle Lévesque, Caroline Mercier, Élise Provost, Stéphane Roy, François St-Aubin et Mireille Vachon.

[24]Source: http://id.erudit.org/iderudit/041304ar Dominque L'Abbé n°19-20, 1996, p. 235-239.

[25] L'Art de la scène : passé-présent. Scénographie québécoise » Michel Vaïs, Revue Jeu, Numéro 62, 1992, p. 96–98)

(2013)[26] et l'autre sur celle de François Barbeau (2016)[27]. Ces livres montrent de nombreux dessins, esquisses et rendus à l'acrylique, ainsi que certaines aquarelles, gouaches mais malheureusement trop peu de maquettes 3D. L'ensemble de ces ouvrages mettent en évidence l'existence d'un savoir-faire artistique exemplaire par la précision de leur exécution, la maitrise des techniques utilisées. Ils ont été des pédagogues pendant des décennies et leur travail passionné a influencé des générations de personnes conceptrices.

1.2 La conservation du théâtre en Europe

Pour transmettre la mémoire et les « savoirs-faire » de la scénographie, il reste que l'objet, qu'il soit en deux ou trois dimensions, est important. Comme l'exprime Béatrice Picon-Valin[28] dans son texte titré « École, laboratoires, expositions, plateaux musées? Quels vecteurs pour l'enseignement? Canevas »:

> L'exposition de scénographie est un instrument de réflexion indispensable, un outil pour penser le théâtre à travers ces mutations, pour penser les découvertes et les évolutions de la scénographie. Et il serait heureux que puisse exister en France, comme c'est le cas dans d'autres pays, un musée du théâtre – et pas seulement un musée du costume –, où les professionnels pourraient, comme les artistes des autres disciplines, avoir un contact direct avec leur art (2012. p. 211).

---

[26] Paul Bussières scénographe, et la pratique théâtrale à Québec 1960-2008, sous la direction de Denis Denoncourt.

[27] François Barbeau - un flamboyant homme de l'ombre, de Andrée Lemieux, 2016

[28] Auteure et directrice de recherches émérite au CNRS, ARIAS, Béatrice Picon[28]-Valin est une spécialiste notamment de l'histoire de la mise en scène et du jeu de l'acteur en Europe.

Or, quoique la France ne se soit pas dotée d'une telle institution, cette partie permettra d'examiner des exemples européens par rapport à leurs moyens de préservation scénographique.

1.2.1 République tchèque

L'Institut des arts et de théâtre de Prague (The Arts and Theatre Institute) offre une gamme complète de services dans le domaine du théâtre et des arts (musique, littérature, danse et arts visuels) et publie des travaux de recherche. L'ATI conserve des objets et des travaux relatifs au théâtre, notamment les processus de création scénographique. Il est au centre de l'une des plus grandes manifestations du domaine qu'on connaît aujourd'hui comme la *Quadriennale de Prague pour le spectacle Vivant : espace et design.* La ville de Prague s'est mérité cet honneur après avoir remporté la médaille d'or lors de la Biennal de Sao Paulo en 1959 où était présenté le développement de la scénographie de la République fédérative tchèque et slovaque[29] pour la période de 1914 à 1959. Le succès répété à l'occasion des trois biennales suivantes prouvait alors que Prague pouvait dorénavant accueillir l'exposition internationale en scénographie sur le continent européen pour la première fois en 1967.[30]

L'Institut, créé en 1959, est un centre moderne consacré à l'information, à la recherche, à la consultation, à l'éducation et à la production dans le domaine du théâtre. Sa mission est de fournir au public tchèque et au public à l'étranger des services d'information

---

[29] La Tchécoslovaquie se scinde en 1993 pour laisser place à deux États souverains : la République tchèque et la République slovaque. (http://www.axl.cefan.ulaval.ca/europe/slovaquieinfos.htm Site consulté le 20 août 2017)

[30] https://en.wikipedia.org/wiki/Prague_Quadrennial Site consulté le 20 août 2017.

complets dans le domaine du théâtre. L'ATI diffuse ainsi les créations théâtrales tchèques grâce à la publication d'articles de recherches et de nombreux documents d'archives qui y sont répertoriés. Leurs parutions présentent les travaux ayant valeur historique, mais aussi des textes théoriques, des monographies et des pièces de théâtre. L'organisme participe également à des projets internationaux.[31]

De cette institution, il faut retenir la notion de la centralisation assurément héritée du bloc soviétique et de la manière communiste d'organiser la vie culturelle. Une visite physique ou du site Internet démontre qu'il est possible d'avoir à peu près tout sur les arts de la scène en un même lieu.

À Prague, l'importance de la création scénographique est bien visible. Le scénographe Michael Eagan, à la tête de la section scénographie de l'École Nationale du Canada de 1987 à 1998, le confirme à travers l'exemple de l'une des librairies de la ville :

> Il y avait là des livres sur l'histoire, la théorie et la critique, et tout un assortiment d'impressionnantes monographies, portant sur différents concepteurs scénographes et sur leurs œuvres respectives, dont un grand nombre étaient somptueusement illustrées de dessins et de photographies. À en juger par la diversité et la taille de cette section de la librairie, il était manifeste qu'on accordait ici autant d'importance à la scénographie qu'à la sculpture, la peinture et l'architecture (Eagan,http://www.artsalive.ca/collections/imaginedspaces/index.php/fr/learn-about/scenography).

Eagan remarque que très peu de ces publications sont traduites, ou diffusées au niveau international. Cela est dommage en effet mais il n'en demeure pas moins que cette abondance démontre le caractère spécifique à la ville de Prague puisqu'elle est reconnue à travers le monde pour son travail exemplaire tant pour sa conservation, sa diffusion et pour l'avancement de la pratique scénographique.

---

[31] http://www.idu.cz/en/theatre-institute-2 Site consulté le 27 juillet 2017.

Ainsi, l'exemple de l'ATI, démontre que la centralisation des informations, et leurs diffusions grâce à Internet, peuvent s'avérer des atouts importants pour la conservation de la mémoire scénographique d'un pays et sa diffusion internationale. Maintenant Prague est reconnue comme le lieu idéal pour recevoir les expositions scénographiques du monde entier. Nous verrons dans la partie suivante comment le Royaume Uni s'est approprié l'événement en y participant.

1.2.2 Royaume-Uni

Les exemples suivants démontrent d'une part le succès de la *Society of British Theatre Designers* pour la diffusion du travail de personnes conceptrices, et d'autre part, les difficultés rencontrées pour établir une collection telle que celle de la conceptrice Jocelyn Herbert.

Au Royaume-Uni, La *Society of British Theatre Designers* et ses partenaires tels que le *Backstage Academy* (école de techniciens de scène) et le *Victoria & Albert Museum* de Londres, qui possède une collection « théâtre et performance », soutiennent la conservation du patrimoine théâtral grâce à la publication de livres autour de la création scénographique. Le modèle de la Quadriennale de Prague, qui fait l'objet d'une publication papier tous les quatre ans exposant les travaux de personnes conceptrices établies ainsi que celles de la relève, a inspiré la création d'une publication similaire au Royaume-Uni. Ainsi, en se collant sur le calendrier de la quadriennale de Prague, la *Society of British Theatre Design* publie tous les quatre ans un catalogue recensant le travail de plusieurs concepteurs britanniques. Cet ouvrage permet de mettre en valeur les travaux de centaines de personnes conceptrices qui ont l'occasion d'écrire sur leurs

processus de création scénographique et de publier des images de leurs conceptions en devenir et de leurs réalisations passées. Ces publications deviennent en quelque sorte des documents présentant des archives inédites en scénographie et elles forcent les personnes conceptrices à se prononcer sur leurs parcours. Ces traces qui n'auront peut-être pas la chance d'être préservées à long terme prouvent l'évolution de la pratique scénographique en Royaume-Uni.

J'ai eu l'occasion de rencontrer, à l'été 2015, le concepteur et architecte de théâtre Peter Ruthven Hall qui a contribué à l'exposition gagnante du prix Golden Triga[32] décernée par le jury de Quadriennale de Prague de 2003, et qui fut co-auteur de quelques-unes des publications de la *Society of British Theatre Design*[33]. Afin d'y arriver, Peter me confiait que pour intégrer leur travail à la revue, la Société demandait la somme de 100 livres britanniques, soit environ 170 dollars canadiens, à chaque personne conceptrice qui souhaitait y figurer. Ce fonctionnement, très concret, intègre les personnes conceptrices dans un projet fédérateur, et pourrait devenir un modèle de fonctionnement à étudier pour des publications similaires ici au Québec. Si les traces ne trouvent pas leurs places dans un centre de documentation ou dans un centre d'archive, des publications de livres semblables pourrait combler un manque de vision à long terme en ce qui a trait à la conservation des traces, et favoriser l'étude des pratiques scénographiques québécoises de façon ponctuelle.

Les archives de Jocelyn Herbert[34] sont parmi les plus complètes, et témoignent des travaux de conception scénographique de nombreuses premières mondiales de pièces

---

[32] Le Golden Triga est la plus haute distinction décernée lors de la Quadriennale de Prague

[33] Time and Space: Design for Performance, 1995-1999, (1999), Collaborators (2007), Transformation and Revelation (2011) et Make/Believe (2015).

[34] Jocelyn Herbert (1917 - 2003) débute sa carrière au London Theatre Studio en 1936 puis se consacre à sa carrière professionnel en 1956 en s'associant au Royal Court Theatre de Londres où elle collabore avec l'homme de théâtre George Devine travaillant sur les nouvelles pièces des John Arden, Arnodk Wesker, John Osborne, Samuel Beckett et David Storey avant de joindre The National Theatre sous la

de théâtre qui sont depuis devenues des classiques du vingtième siècle. On compte parmi celles-ci le travail de Jocelyn Herbert, conceptrice de décors et de costumes ayant eu une grande influence en Angleterre, et qui voulait que ses archives soient utilisées et rendues aussi accessibles que possible afin que des étudiants et d'autres chercheurs(es) les utilisent. Elle décède en 2003, et en 2009, ses archives sont données au Wimbledon College of Art et installées dans une salle nouvellement construite. La numérisation de tous les dessins et le répertoire de ses archives a été réalisée grâce à une subvention de la Fondation Rootstein Hopkins.

Cette collection comprend des photographies de production, des carnets de notes concernant le cinéma et le théâtre, des carnets de croquis, des maquettes de scène en trois dimensions, des plans de terrain, des documents de recherche. Plus de 6000 items y sont répertoriés. Entre 2008 et 2014, ses archives ont été visitées et consultées par les étudiants et le personnel de Wimbledon College of Art, et par une partie de l'Université des Arts de Londres (UAL). Cet exemple est sans contredit une preuve de la valeur des archives pour les scénographes. En 2014, le corps enseignant réalise que la collection est en péril car les conditions de conservation sont inadéquates. Cette difficulté pousse les différents intervenants à réagir et à trouver un endroit qui assurera la pérennité de cette collection et l'ensemble des archives de la célèbre costumière a été relocalisé au National Theatre of London.

Ces deux exemples reflètent bien le fait que la conservation des traces scénographiques n'est pas prise en charge par l'état et qu'il est difficile d'entrevoir un modèle significatif pour l'avenir. Il est par contre heureux que le milieu se mobilise pour une publication tous les quatre ans. Et n'est-ce pas parce que les archives de Jocelyn Herbert étaient

---

direction de Sir Laurence Olivier.. https://en.wikipedia.org/wiki/Jocelyn_Herbert. Site visité le 18 août 2017.

des plus complètes qu'elles ont pu être conservées? Peut-on se servir de ce modèle pour les réutiliser au Québec?

1.2.3 Autriche et Pologne

Dans son mémoire intitulé *La préservation du patrimoine théâtral : étude de structures de préservation possibles et regards sur les besoin de la communauté théâtrale montréalaise* (Champoux, 2014), Ève-Catherine Champoux, muséologue, s'est intéressée à deux institutions qui se consacrent exclusivement à la préservation des arts de la scène: l'*Instytut Teatralny* (Institut du Théâtre) à Varsovie en Pologne (l'IT)[35], et à l'*Österreichisches Theatermuseum (l'OT)*[36] (Musée du théâtre autrichien) à Vienne en Autriche. En cherchant à saisir ce qui pourrait être le lieu idéal de la conservation du théâtre au Québec, Champoux compare ces deux établissements européens avec ce qui existe déjà au Québec en termes de mode d'acquisition, de diffusion et d'accessibilité aux collections.

L'IT conserve systématiquement les documents écrits par la presse pour toutes les productions polonaises (théâtre, marionnette, ballet, opéra), s'intéressant davantage aux faits historiques que ceux-ci révèlent qu'aux réalisations elles-mêmes (Champoux, 2014, p.33). La collection provient également des compagnies de théâtre, qui déposent leurs archives systématiquement (programmes, affiches, photos, vidéos). L'Institut

---

[35] http://en.instytut-teatralny.pl/ Fondé en 2003 par Maciej Nowak.

[36] http://www.theatermuseum.at/ « L'institut du théâtre de Varsovie succède en 1991 au Musée du théâtre autrichien (fondé 1975) qui avait comme objectif d'exposer la collection du la Bibliothèque nationale d'Autriche. L'exposition de 1922 sous la direction de Joseph Gregor (1888-1960) présente la collection donc certains artéfacts datent de la fin du 17ième siècle. La présentation remarquée de la collection a attiré d'importants dons de collectionneurs privés ». https://en.wikipedia.org/wiki/Austrian_Theatre_Museum Site consulté le 10 juin 2017.

accepte également les dons de fonds d'archives privées. Aucun objet en trois dimensions n'y est conservé, faute d'espace et de moyens. L'IT met sa collection à la disposition des chercheurs qualifiés, et des pédagogues invités reçoivent une formation donnée par l'Institut afin qu'ils puissent mieux transmettre ces connaissances et ce patrimoine au jeune public (Champoux, 2014. p.31). L'institut alimente le portail de recherche (e-teatr.pl), l'*Encyclopédie du théâtre polonais*[37], la bibliothèque, la vidéothèque, et une librairie spécialisée. Ces liens, tous en polonais, rendent difficile la navigation et l'exploration pour ceux qui ne maîtrisent pas la langue.

Pour sa part, l'OT possède une vaste collection contenant des éléments remontant au 17ième siècle, et abritant des traces des représentations de ballet et d'opéra données à la cour d'Autriche (Ibid. p.36). Sa collection se divise en trois catégories : artéfacts scénographiques et beaux-arts (esquisses, plans, maquettes de décors, costumes, marionnettes, œuvres d'arts et objets personnels d'artistes du théâtre), archives manuscrites et photographiques (correspondances, écrits personnels), et la collection de documents visuels (estampes, affiches, programmes, livres) (Ibid. p.41). Son fond d'archives est complété sous l'œil critique du Conservateur en chef, le professeur Trabitsch qui s'occupe d'acquérir les processus de création et autres objets d'artistes de la scène qui ont un parcours en lien avec les collaborateurs déjà présents dans la collection. L'OT propose au public des expositions de courte durée qui permettent de rendre accessible le plus grand nombre d'objets possible. Pour en préserver l'intégralité, il limite le temps d'exposition des artéfacts afin qu'ils ne se dégradent pas à cause de la lumière. La collecte de ces éléments s'inscrit donc dans la conservation de la riche histoire culturelle de l'Autriche dont les arts de la scène ne peuvent être exclus.

> La pratique de la documentation et du collectionnement du patrimoine théâtral autrichien remonte au 17e siècle. Elle est initiée par la bibliothèque impériale

[37] www.encyklopediateatru.pl

> qui désire garder des traces des représentations de ballet et d'opéra offertes à la cour d'Autriche. À la chute de la monarchie, la collection et son développement sont confiés à la Bibliothèque nationale. En 1921, la Bibliothèque ajoute officiellement le théâtre à ses champs de collectionnement (Ibid. p. 36).

Le musée fait peu de publicité pour promouvoir ses activités, il est donc peu fréquenté, sauf par un public composé des praticiens eux-mêmes. Pour accroître sa fréquentation, l'OT propose une programmation d'activités en lien avec les expositions avec des thématiques attirant familles et écoles. Le site Internet, accessible en langues allemande et anglaise, est superbement documenté de textes, de photos de la collection, et présente les activités, invitant ainsi l'internaute à la navigation.

1.3 Conserver le processus de création : les enjeux au Québec

L'archivage numérique et le droit d'auteur pour les œuvres de tous types sont des sujets à considérer sérieusement. Les lois qui les régissent sont en place et c'est aujourd'hui un défi de les faire correctement respecter. Maintenant que j'ai affirmé dans le documentaire que « ... mon rêve est de voir les traces du travail de conception en scénographie être mises à l'abri de l'oubli à travers la numérisation et l'accès en ligne d'un maximum de documents », il est obligatoire de considérer sérieusement la conservation des archives scénographiques en lien avec le contrôle des lois.

À cet effet, l'ENOAC a mise en place un guide incluant la législature actuelle et j'invite le lecteur à consulter en annexe les documents traitant des modalités de participation pour les membres en art de la scène ainsi que le Guide de l'utilisateur[38] et le mandat limité de gestion des droits d'auteur pour l'ENOAC. Ces documents montrent le mode de fonctionnement qui je crois, possède un sérieux potentiel et qui pourrait être avantageux pour tous ceux qui s'intéressent aux arts de la scène.

---

[38] Voir Annexe C : ENOAC, Guide de l'utilisateur.

Il est concevable que cela soit possible, si on applique ce qui est établi et c'est pourquoi j'ai adhéré au projet. Néanmoins, ce système ne préserve pas les maquettes 3D ainsi que toutes les autres archives scénographiques.

Un processus de création complet fait par la personne conceptrice génère une grande quantité de traces telles que des documents iconographiques, des esquisses, des échantillons, des tests, et des maquettes 2D et 3D. Numériser l'entièreté de ces corpus peut s'avérer être une tâche colossale que bien des concepteurs n'ont ni le temps, ni la compétence pour l'entreprendre : les exemples précédents montrent bien que ce travail devrait être confié à des institutions. Cette préservation numérique implique aussi une certaine maîtrise des technologies informatiques, ce qui, bien que très répandue aujourd'hui, n'est pas encore à la portée de tous. Il faut également évoquer un problème de valorisation des traces scénographiques car plusieurs personne conceptrices minimisent l'impact de leur créativité sur l'histoire du théâtre québécois, et doutent de la pertinence de mettre en ligne, à la disposition de tous, leurs processus de création. Enfin, il est également envisagé que certains scénographes ne partagent pas la même vision de l'importance de la préservation des archives scénographiques.

Ce sont ces traces qui témoignent du travail du scénographe, et c'est par elles qu'une formation adéquate peut être développée, contribuant ainsi à une meilleure compréhension des différents processus de création et la maquette 3D particulièrement alimente la réflexion sur la création de l'espace scénographique même. Lors des étapes finales ou embryonnaires, les maquettes peuvent et devraient être traitées avec la plus grande attention sinon, elles peuvent être le chainon manquant des découvertes concernant le résultat final de la scénographie.

L'intérêt pour la conservation de traces liées au processus de création d'un spectacle est, comme nous avons pu le voir, plus important dans certains pays comme la

République Tchèque, le Royaume-Unis, la Pologne, et l'Autriche, qui se préoccupent de la formation et de l'histoire du développement de la profession. Certains domaines des arts vivants semblent également plus systématiques en termes d'archivage :

> (...) Le ballet et l'opéra présentent généralement un meilleur bilan que le théâtre en ce qui a trait à la préservation et à la reproduction de l'art scénographique, parce que la plupart des compagnies d'opéra et de ballet s'attachent à construire un répertoire d'œuvres qui peuvent être reprises et revisitées périodiquement. Rares sont les compagnies de théâtre qui fonctionnent de cette façon : celles-ci sont généralement peu enclines à reprendre leurs productions, quel qu'en ait été le succès (...)
> (Eagan, http://artsalive.ca/collections/costumes/archiving.php?lang=fr)

Quels sont alors, au Québec, les moyens qui existent aujourd'hui pour conserver les processus de création scénographique? Force est de constater qu'il y en a très peu à ce jour. Même s'il est possible pour les concepteurs de créer des sites Internet, la place des traces liées au processus de création scénographique y est restreinte. Et même si ces traces sont illustrées à travers des photographies, il y a souvent très peu de texte pour les expliciter, tant au niveau de leur réalisation, que de la démarche intellectuelle qui se trouve en amont.

Cette situation est malheureuse car il est difficile pour les professeurs du domaine de la scénographie au Québec de s'appuyer sur des ouvrages qui documentent précisément la démarche des personnes conceptrices qui marquent leurs époques. Ce constat demeure discutable car d'autres domaines artistiques tels que les beaux-arts et l'architecture ont le privilège d'avoir en abondance des revues spécialisées et des monographies en plus d'avoir des musées et des centres d'archives qui se consacrent à ces pratiques.

Alors qu'il ne semble pas y avoir de volonté pour la mise en place de publications consacrées à la scénographie, il est compréhensible que l'initiative d'un Musée des arts

du spectacle vivant comme celui proposé dans les années 1990-2000 n'ait pas été retenue. Il faudra probablement un mouvement global venant du milieu même pour que les choses changent, et c'est principalement pour cette raison que j'ai initié l'installation-performance *Autodafé – Traces – Burning*. Néanmoins, ce mouvement global n'est toujours pas arrivé. D'ailleurs, il ne pourra s'intensifier qu'avec une augmentation de la réelle prise de conscience concernant la valeur de ces traces. Alors, j'aurai ajouté ma voix à un mouvement tel que les travaux de TRACES auxquels j'ai contribué et qui réunit tout le milieu des arts de la scène et des arts vivants. Il serait souhaitable d'augmenter les archives ainsi que le nombre de chercheurs pour agrandir les études faites sur la pratique de cet art en mouvement, tout en l'interprétant, la questionnant et en la mettant en contexte pour bien l'inscrire dans le parcours des scénographes. Est-ce possible d'interroger l'auteur, encore parmi nous, pour mieux comprendre comment la maquette 3D ainsi que les archives qui l'accompagnent ont été des outils révélateurs dans le processus? Ainsi pourra-t-on prendre conscience qu'en sa valeur artistique se loge un pouvoir d'évocateur de moments maintenant envolés?

CHAPITRE II

AUTODAFÉ – TRACES – BURNING : ISTALLATION PERFORMANCE

L'installation-performance *Autodafé-Traces-Burning* visait à provoquer une prise de conscience face au manque de moyens mis en place pour la conservation d'archives d'œuvres scénographiques. Elle tire notamment son inspiration des conversations que j'ai eues avec Nathalie Claude[39], de certains travaux de l'Action Terroriste Socialement Acceptable[40] (ATSA), pilotés par Annie Roy et Pierre Allard, et des prises de position d'Antonio Manfredi[41], directeur du musée d'art moderne de Casoria, près de Naples. Le geste artistique engagé, sous différentes formes, est ce qui m'a inspiré chez l'ensemble de ces artistes.

Le processus de création de mon installation-performance a nécessité plusieurs étapes d'élaboration : il a fallu faire certains choix artistiques et parvenir à rassembler un grand nombre de personnes pour témoigner à propos de la conservation scénographique.

2.1 Présentation du projet: performer la perte de la mémoire scénographique

---

[39] Nathalie Claude, Artiste de la scène: http://nathalieclaude.com/fr/accueil

[40] http://atsa.qc.ca/

[41] En 2014, Antonio Manfredi brûle tableaux et oeuvres d'arts pour manifester contre les coupes budgétaires. http://info.arte.tv/fr/antonio-manfredi-feu-les-tableaux

2.1.1 Inspirations

2.1.1.1 Nathalie Claude et *Le Salon Automate* : la mise à feu comme geste artistique

Nathalie Claude est une artiste de scène qui a marqué mon parcours. En 2008, nous avons créé à l'Usine C *Le Salon Automate.* La pièce montrait une femme, une hôtesse de salon comme on en voyait à la fin des années 1800, en conversation avec des humanoïdes qu'elle avait construits. À travers l'écriture d'un texte qui confronte une femme faite de chair et d'os et des êtres artificiels, Nathalie Claude aborde le thème de la mortalité. Sa recherche l'a donc amenée à réfléchir à l'après spectacle, donc à la mort de ces humanoïdes. En 2011 elle m'a annoncé qu'elle voulait brûler le poète dandy, l'artiste de cabaret et la mécène buveuse pour leur offrir « une belle mort ». Cette révélation m'a choqué : j'avais été au centre de la conceptualisation et de la construction des machines, et celles-ci allaient disparaître sous les flammes. Ces machines sont encore entreposées dans des caissons conçus par les techniciens qui ont l'expertise d'emballer des œuvres d'art au moment de leur transport. J'imaginais qu'elles puissent devenir des objets pour un musée national.

J'ai voulu en savoir davantage sur ces visées et Nathalie Claude m'a confié ceci :

> Les automates ne sont pas des accessoires, des objets théâtraux normaux. Ils étaient presque des humains et nous les avons fait vivre sur scène avec toute notre passion. Ils méritent un rituel de départ. La mise à feu me ramène vers la cruauté des humains; voir quelque chose qu'on ne devrait pas regarder mais qu'on regarde quand même. Ce serait un moment touchant par la beauté des automates en flammes dans leur environnement oui, mais aussi par la lecture en juxtaposition d'un texte qui serait destiné à l'humanité (Claude, conversation, 4 janvier 2017).

J'ai toutefois accepté l'éventualité de livrer aux flammes les humanoïdes, et comprends mieux aujourd'hui que cet épisode a eu une influence sur ma décision de brûler les maquettes, même si je prône la préservation de traces. Brûler délibérément une œuvre, qu'elle soit littéraire ou artistique, est un geste provocateur. Cela témoigne d'une disparition brutale, symbolique, empreinte d'une certaine violence, et historiquement associée à la censure. On ne peut passer sous silence les dizaines d'autodafés performés par les militants nazis en 1933 pour marquer la « campagne contre l'esprit non allemand »[42]. À l'inverse, il est possible d'y voir un acte créateur comme le souligne Amélie Paquet dans son mémoire de maitrise[43] sur l'autodafé des livres. Elle écrit : « Les cendres, traces du passage du feu, témoignage de l'altération du livre, permettrons également la génération d'un principe créateur, à partir duquel la littérature se reconstruit.» (Paquet, 2007, p. 4)

J'ai aimé l'idée d'un autodafé comme acte de provocation mais aussi comme métaphore de tout ce qui a été perdu, de ce qui pourra naître à la suite du feu.

2.1.1.2 L'ATSA: Le feu et l'Histoire

L'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) cofondée en 1998 par Annie Roy et Pierre Allard, travaille sur le désir de sensibiliser la population à des causes sociales, environnementales et patrimoniales cruciales et préoccupantes. Les messages

---

[42] Le 10 mai 1933 marquant la série d'autodafés de cette campagne. Le discours du docteur en études germanistes Joseph Goebbels prononcé à Berlin lui donne un aspect officiel alors que des dizaines de milliers de personnes sont présentes et que les écrits d'auteurs tels que Heinrich Heine, Karl Marx et Sigmund Freud brûlent. (https://fr.wikipedia.org/wiki/Autodaf%C3%A9s_de_1933_en_Allemagne#D.C3.A9clarations_devant_le_b.C3.BBcher Site visité le 2 septembre 2017)

[43] Les cendres du livre brûlé : destruction et recréation du texte de Amélie Paquet UQAM 2007-07

dénonciateurs et militants, et la prise de parole ouverte à de multiples enjeux, sont l'essence même des œuvres-événements de l'ATSA. En ce sens, la dimension artistique de l'installation *Les Murs du feu*[44], de même que la fonction didactique du dispositif, demeurent au service d'une cause: celle de la mémoire. Sa réussite réside, à mon avis, dans la mise en place d'un geste artistique fort suscitant une réflexion chez le citoyen.

Avec *Les Murs du feu*, la mémoire d'une partie du patrimoine de la rue Saint-Laurent a été commémorée avec l'utilisation de l'élément feu, ce feu qui a détruit en 1959 ce patrimoine. L'ATSA porte ainsi un regard vers le passé et cherche à en ressusciter la mémoire. C'est pour cette raison que le duo a créé des incendies symboliques et artistiques en proposant, sur La Main, une rencontre directe avec le feu et l'histoire des gens et des édifices qu'il a embrasé grâce à des installations et des performances.

Cette œuvre montre que le feu est intimement lié à l'histoire elle-même. Il marque la mémoire collective par sa violence, sa force destructrice et aussi par sa rapidité. Il est capable d'effacer ce qui rend possible l'histoire, la pérennité des ouvrages humains et la préservation des documents qui en assurent la mémoire.[45] Faire une installation pour parler d'enjeux patrimoniaux et historiques et de l'inscrire avec succès dans l'espace public n'est pas chose facile et pourtant, comme l'écrit Patrice Loubier, la démarche est réussie :

> Il s'agit d'interpeler le citoyen, de héler le citadin dans son espace de vie, de l'inciter à regarder autour de lui, à déchiffrer, comme les auteurs l'ont fait avant lui, le scénario politique implicite des transformations de l'architecture et des métamorphoses de l'urbanité; il s'agit encore de prendre position, de dénoncer, d'alerter (voilà que la fonction des boîtes d'alarme retrouve donc une actualité nouvelle!) le citoyen quant aux déprédations aveugles ou à l'insensibilité de

---

[44] Cet événement a été créé en 2002 et s'inscrit dans le cadre du projet Mémoire vive organisé par Dare-Dare et le Centre d'Histoire de Montréal.
[45] http://www.atsa.qc.ca/les-murs-du-feu

> l'entreprise privée à l'égard du patrimoine et des valeurs des communautés locale (Loubier, 2002, p. 24-29).

L'installation et l'aspect performatif de la manifestation publique développés pour mon projet avaient un enjeu similaire à celui de l'ATSA. Je désirais rejoindre le plus grand nombre de personnes possible, qu'elles aient été invitées, ou qu'elles soient de passage sur la rue St-Denis et se sentent interpelées par la proposition.

2.1.1.3 CAM Art War[46]: La mise à feu comme geste politique

CAM_Casoria Contemporary Art Museum est né en 2005 à Naples dans le but de devenir un pôle culturel, un laboratoire expérimental, mais surtout un point de référence pour l'art contemporain mondialisé

Son fondateur, Antonio Manfredi, part de la considération générale qu'une collection publique d'art est le miroir de différentes temporalités artistiques et culturelles. Le musée veut donc être une référence culturelle, stimulante et toujours en mouvement. Il devient donc un lieu de rencontres et d'échanges, avec de nombreux programmes culturels destinés aux visiteurs. Antonio Manfredi, pour montrer son opposition aux coupes budgétaires du gouvernement italien, décide, en 2012, de brûler certaines œuvres du musée. Il choisit donc lui aussi l'autodafé pour exprimer son mécontentement. Après avoir obtenu l'accord des artistes, il commence à mettre à feu trois œuvres par semaine. Depuis, 150 artistes du monde entier se sont joints à la démarche de Manfredi, nommée CAM art war.[47]

---

[46] Source: http://www.casoriacontemporaryartmuseum.com/en/cam-art-war-news/ Con

La première à avoir été réduite en poussière est l'œuvre de l'artiste française Séverine Bourguignon. Celle-ci a suivi l'immolation via Skype.

Dans une entrevue publiée par *Le Vif/Express* en Belgique en 2014, Antonio Manfredi explique son geste:

> La violence en art est parfois utilisée pour faire changer les choses. C'était mon idée pour CAM Art War : ne pas détruire pour détruire, mais détruire pour construire. Détruire des œuvres pour établir un lien, un réseau avec des artistes, des musées et avec les gens pour qu'ils comprennent que la figure de l'artiste est importante dans la société, tout comme la sauvegarde de l'art. Ne pensez pas que j'étais heureux de détruire des œuvres. Je ne l'étais pas! (http://www.levif.be/actualite/international/antonio-manfredi-l-homme-qui-brule-l-art-pour-le-sauver/article-normal-22727.html)

Les maquettes de décor qui ont été brulées pour *Autodafé – Traces – Burning* ne sont pas des œuvres originales comme j'ai bien voulu le faire croire. Cependant, l'exactitude des reproductions était assez grande pour s'y méprendre. La collection de maquettes nouvellement réalisées révélait un effort et un savoir-faire de la part des étudiants qui avaient reproduit les œuvres originales, et il est certain qu'il y a eu quelques larmes de versées lorsque le fruit d'un grand nombre d'heures de labeur a été réduit en cendres en quelques minutes. Comme Manfredi, je n'étais pas heureux de les détruire, mais c'était un acte nécessaire pour la concrétisation de mon propos.

2.1.2 Processus de création et objectifs :

2.1.2.1 Choix artistiques

Une fois l'état de la question formulé et mes sources d'inspiration trouvées, il me fallait faire des choix artistiques. Le geste de mettre à feu des maquettes de décors, traces

importantes du processus de création scénographiques, aurait comme effet d'éveiller les consciences et de provoquer un débat autour de cette question pour enrichir le guide à venir.

Mais quelles maquettes?

J'avais accès à la collection de la Fondation Jean-Paul Mousseau[48] et à ma propre collection, mais je ne parvenais pas à prendre la décision de brûler des maquettes originales. C'est alors que m'est venu en tête de faire construire des reproductions de maquettes existantes par les étudiants des écoles qui offrent les cours de scénographie dans la région de Montréal. Comme mentionné plus tôt, deux écoles, l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe et le Département de théâtre de l'université Concordia ont acceptées ma proposition et en ont reproduit plus d'une vingtaine (voir Annexe A). Les professeurs Marie-Claude Pion et Eric Mongerson ont tous deux inclus cette leçon dans un plan de cours détaillé. Ici, Madame Pion décrit l'expérience des étudiants pour la demande du stage d'été de Prague où les cendres des maquettes allaient y être présentées :

> « Certains étudiants ont pris la parole lors de l'autodafé et ils ont été grandement conscientisés par les témoignages touchants de scénographes et invités, sur la fragilité de l'histoire artistique d'un peuple. Ils furent grandement motivés à reproduire ces maquettes pour la portée politique du geste, l'appropriation d'une partie de l'histoire scénographique québécoise et la notion éphémère de ces œuvres d'art[49]. »

En plus de reproduire les maquettes 3D, les étudiants.es du Cégep ont tous fait une étude dramaturgique de la pièce et étaient invités à produire une recherche sur la pièce

---

[48] « Peintre, sculpteur et scénographe, Jean-Paul Mousseau a laissé le souvenir d'un professionnel d'une créativité sans cesse en éveil et ouverte à toutes les audaces. » (Bourrassa, 1998, p.125) La Fondation possède une petite collection de maquettes récupérées suite aux expositions de Mario Bouchard.

[49] Le document reçu des mains de Madame Pion s'intitule *PQ 2015, Projet Autodafé, Projet Totem.*

en lien avec la maquette. Ces activités ont été grandement appréciées par les futurs scénographes.

Figure 2.1 **Lieu de travail lors de la reproduction de maquettes à l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe, mai 2015.**

Pour mieux comprendre l'installation-performance *Autodafé – Traces – Burning* il est important de préciser comment elle fut présentée.

La Place Pasteur[50], située devant le pavillon Athanase-David abritait l'Institut des arts appliqués (campus de l'École polytechnique de l'Université de Montréal) de 1905 à 1958, puis l'École du meuble de 1958 à 1969. Cet emplacement constitue en lui-même un haut lieu de la transmission du savoir en arts plastiques et en arts appliqués.
Dès l'arrivée des visiteurs, une zone d'accueil était aménagée là où ils pouvaient remplir un questionnaire en lien avec la problématique de l'installation, et obtenir une

[50]La Place Pasteur est située au 1435 de la rue St-Denis à Montréal se situe devant le Pavillon Athanase-David et abrite actuellement Le service des archives et de gestion des documents de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ainsi que les bureaux du rectorat de cette université.

carte postale souvenir. En s'avançant sur la place, le public traversait une allée où les maquettes de décors étaient exposées sur des étagères.

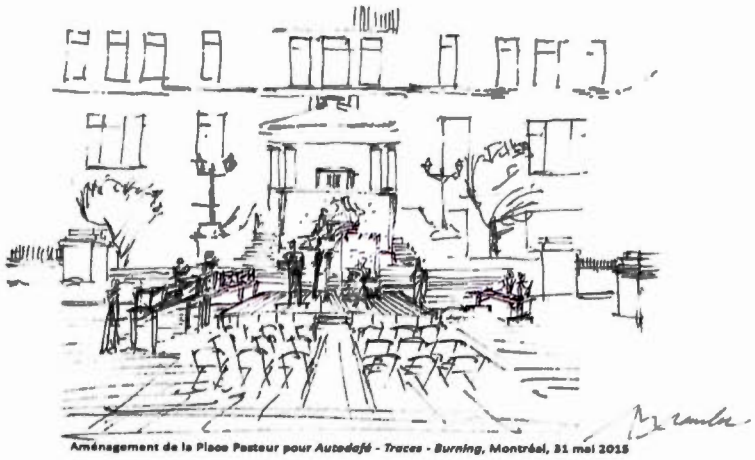


Figure 2.2 **Face B de la carte postale produite à partir de l'esquisse de l'aménagement de la Place Pasteur pour la performance-installation.**

Voici les dessins qui ont mené à la fabrication de l'incinérateur à maquettes accompagnés d'autres photographies, témoins de l'évènement.

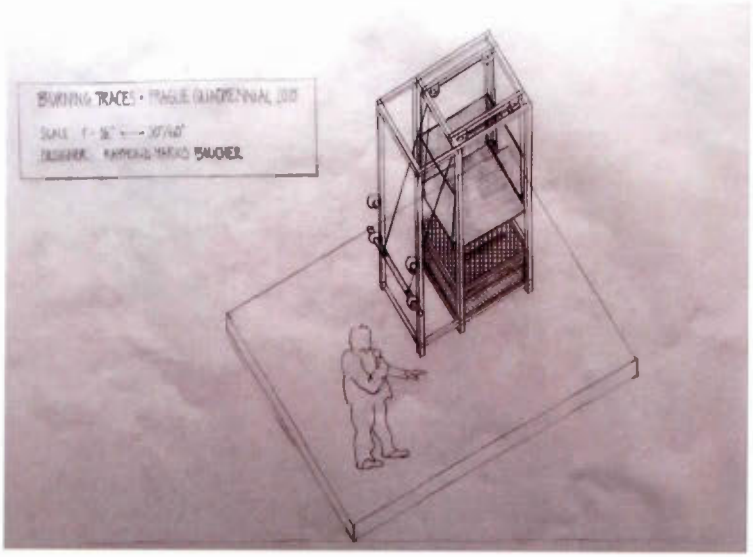


Figure 2.3 **Vue axonométrique dessinée par Jutta Schneider.**

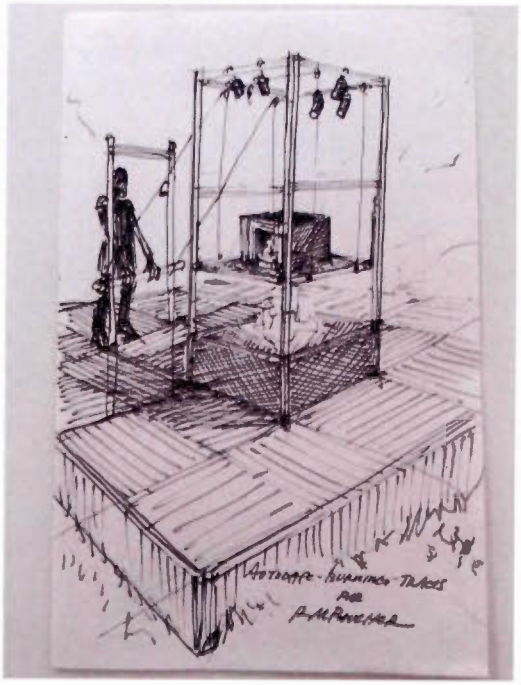


Figure 2.4 **Esquisse de l'incinérateur à maquette.**

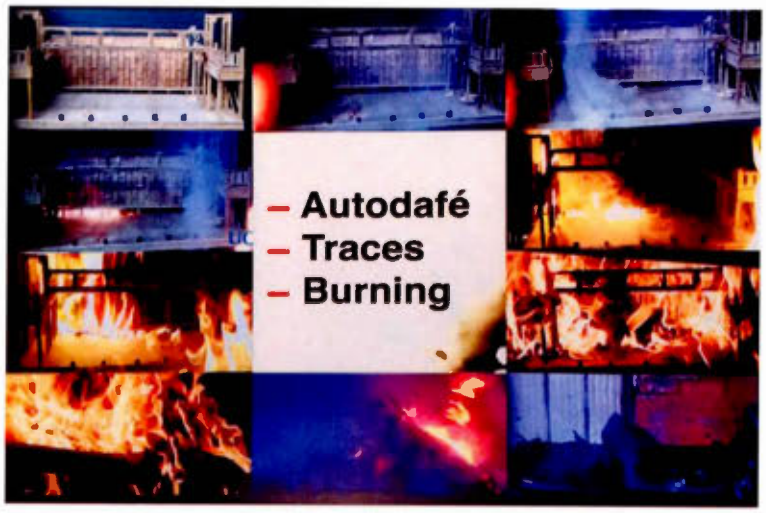


Figure 2.5 **Face A de la carte postale produite à partir des photos prises lors de l'incinération de la maquette de Savage Love (Pigeons International, 1994) et reproduite par Luz Gaitan.**

Figure 2.6 **Vue de la place Pasteur lors de l'installation-performance.**

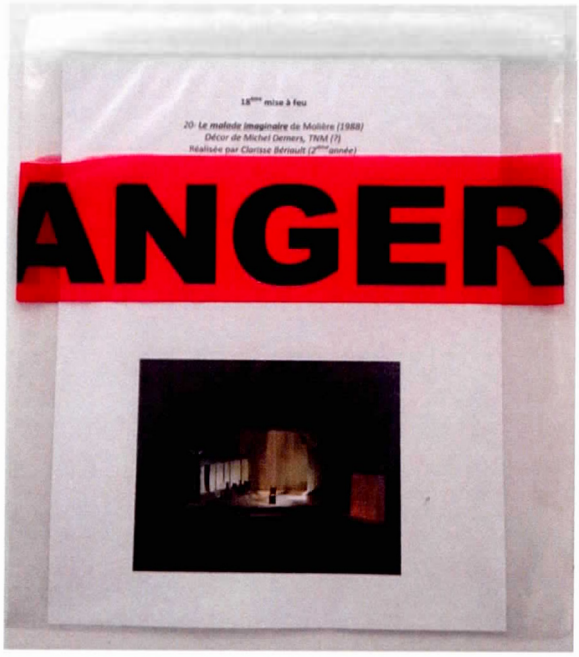


Figure 2.7 **Un sac de plastique avec l'inscription « Danger », dans lequel on avait inséré la description et la photo de la maquette. Cela servait d'enseigne et était installé près de chacune des maquettes.**

Tout était conçu pour que ces images d'œuvres scénographiques en combustion puissent être vues tant sur place qu'en diffusion instantanée sur le web, et pour faire croire que des maquettes originales étaient mises à feu volontairement.

Chaque mise à feu était introduite par un extrait musical soulignant l'entrée du porteur de maquette et des préposés à la mise à feu. La marche aux allures d'une cérémonie religieuse s'établissait au centre de l'exposition des maquettes, celles qui allaient être elles aussi brulées. Une fois la maquette en combustion dans la machine fabriquée pour l'occasion, j'annonçais l'identité de l'auteur de la maquette, le spectacle pour lequel elle avait été conçue, ainsi que le nom de l'étudiant qui avait réalisé la reproduction.

Figure 2.8 **L'incinérateur le jour de l'installation-performance.**

Pour certaines mises à feu, deux comédiens ont prêté leurs voix à des personnages de pièces de théâtre appropriées. Tous les extraits de textes avaient été choisis avec soin pour faire ressortir les éléments métaphoriques que le feu peut susciter. On pense ici au feu de la colère, de l'amour et de la vengeance tel qu'on le trouve dans le monologue de Cassandre dans *Les troyennes* d'Euripide. C'est dans le but de venger la mort de son père et de ses frères qu'elle déclame ce qui suit :

> ... C'est moi qui porterai le feu. Hymen, hyménée! Reine de la nuit enflamme tes étoiles. Que de torches : tout brûle! Je suis éblouie, tant mieux. Il faut mille soleils pour m'éclairer quand j'entrerai, Vierge sacrée, dans le lit d'un ennemi. Saute, ma flamme, plus haut, plus haut jusqu'au ciel (Euripide, -406, cité dans Cardinal, 1993).

Outre la production d'une image forte, l'installation-performance créait un moment de rencontre entre des intervenants du milieu de la conservation d'archives, des personnes conceptrices, et les passants curieux.

2.1.2.2 La transmission : la réalisation des maquettes par les étudiants

Si on y prêtait attention, on pouvait lire et entendre que les maquettes brûlées étaient en fait une série de reproductions fait à partir de collections personnelles et institutionnelles. L'implication de deux écoles de théâtre fut nécessaire pour cette réalisation. Ce sont l'école de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe et le Département de théâtre de l'université Concordia, qui ont répondus positivement à mon appel. Comme mentionné plus tôt, cette implication a eu chez les étudiants un impact positif. Ils ont été en contact avec des maquettes uniques et ont pu étudier l'œuvre des scénographes qui les avaient réalisées, tout en étant conscientisés face à la valeur de ce type d'archives.

Parmi les étudiants impliqués, Louis-Phillipe Savard[51] a créé un blogue et témoigne :

> Le théâtre est le portrait et le reflet de la société. La conservation du travail scénographique est donc très importante, dans le sens où elle permet de se rappeler, de garder des traces et surtout d'enrichir le patrimoine culturel et identitaire de cette société, par le biais de la reconnaissance de nos œuvres, qui sont synonymes de notre histoire, et qui permettent à quiconque (artistes, artisans de théâtre, public) de s'en instruire pour ensuite évoluer. (https://louisphilippesavard.wordpress.com/2015/06/).

[51] Louis-Philippe Savard étudiait à l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe.

Cette déclaration, résume bien l'impact qu'a eu *Autodafé – Traces – Burning* chez les étudiants par rapport à la nécessité d'une prise de conscience face à l'importance la conservation des processus scénographiques au Québec.

2.1.2.3 Les intervenants

Puisque l'installation-performance a été conçue comme un manifeste, j'ai réussi à inviter une quarantaine de participants et ils sont tous venus: enseignants, étudiants, muséologues, comédiens et bénévoles sensibles au sujet de la préservation du patrimoine scénographique québécois. Grâce à ces intervenants, le public constitué d'initiés, de non-initiés et de passants, a pu être informé de leur démarche créative et de l'état actuel de la préservation, et des actions nécessaires au développement d'un fonds d'archives pour la représentation du travail de personnes conceptrices. L'ambiance était propice aux échanges car lors des mises à feu, on s'approchait pour mieux voir et aussi pour se réchauffer un peu car le 31 mai 2015 était très frais. Le ciel était chargé de nuages sombres, très bas, ce qui donnait à cette installation-performance les allures d'un enterrement cinématographique, comme si le public et les intervenants faisaient tous parti de la même famille qui pensaient à cette perte et aux possibilités d'y remédier. Ceux et celles qui ont pris la parole ce jour-là l'on fait pour partager leur vision de la mémoire scénographique, ce qu'elle est, et ce qu'elle pourrait être. Bien entendu, ils ont abordé la question de la mémoire à travers les traces scénographiques, et se sont demandés s'il leur était possible, à titre de praticien ou de témoin, d'identifier la valeur plus ou moins importante de certaines traces. Dans le nombre des intervenants il y avait Mario Bouchard, Danièle Lévesque, Anouk Looten, Michel Beauchemin et Ève-Catherine Champoux. Ce qui suit résume leurs interventions et donne l'occasion de retenir l'essentiel afin d'alimenter le guide.

Mario Bouchard, qui s'est penché, dans les années 1990, sur la valeur de archives scénographique lors de sa maitrise, était touché de voir que le sujet revenait dans l'actualité. Il s'était donné comme but «de retracer cinquante ans de scénographie au Québec », et il était important pour lui de prouver que la maquette de théâtre pouvait être considérée comme œuvre d'art et non pas seulement comme un outil de travail. Il a donc prouvé au fil du temps, avec le soutien de muséologues, que la maquette peut « survivre, être appréciée et monnayable » (M, Bouchard, discours public, 31 mai 2015)[52]. Il nous rappelle que la popularité des expositions[53] donne d'ailleurs une légitimité aux « œuvres » présentées : elles suscitent de la fascination de la part du public. Grâce à Bouchard, de nombreuses maquettes ont pu être accumulées et constituent, comme je l'ai déjà mentionné, la base des archives de la Fondation Jean-Paul Mousseau. Notons ici que l'état de cette collection demeure fragile. Il est impératif que tous les éléments soient répertoriés selon les règles de conservation archivistique[54] afin d'en déterminer l'état et leurs valeurs historiques. Outre les documents physiques que les démarches de Bouchard ont permises de conserver, on rappelle que c'est lui qui est à l'origine des deux livres mentionnés au chapitre I[55]. Lors de son allocution, Bouchard a mise à feu une copie de chacun de ses deux livres; un sacrifice qu'il tenait à faire. Notons ici qu'il a lui aussi jeté plusieurs maquettes 3D et qu'il a apporté les autres chez notre ami Yves Nicol. La scénographe Danièle Lévesque était à ses côtés durant l'intervention. Danièle, qui travaille ses conceptions en utilisant la méthode du collage, a gardé peu de documents en trois dimensions. Elle n'aurait gardé que quelques enveloppes d'une sélection qu'elle a faite elle-même. Je m'étonne qu'il n'y ait pas plus

---

[52] Verbatim provenant du lien Internet qui témoigne des 7 heures 59 minutes qu'a duré l'événement : https://www.youtube.com/watch?v=xO7lXDHuew0 Site consulté le 27 août 2017.

[53] La première exposition a eu lieu à la Maison de la culture Frontenac en 1991 et une deuxième a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1994 autour de l'œuvre scénographique et picturale de Jean-Paul Mousseau.

[54] Une demande de bourse pour un programme d'emploi a été faite par l'APASQ et la Fondation JPM en 2015 qui a été refusée auprès du Conseil des arts de la ville de Montréal. D'autres actions dans ce sens sont à prévoir.

[55] L'art de la scène passé-présent : scénographie québécoise: 1940 - 1990. Montréal (1991), L'espace théâtral portrait de la création scénographique : 1991-1994 (1994),

de documents d'archive démontrant son processus de création, elle qui est une figure marquante de la scénographie québecoise. C'est en effet une protagoniste de la « quatrième vague » de concepteurs et conceptrices, située entre 1985 et 1995, période où le titre de décorateur(trice) disparaît pour faire place à celui de scénographe (Noiseux-Gurik, 2001. p. 283).

Anouk Looten, elle aussi scénographe, s'est adressée au public au nom de l'APASQ pour informer des possibilités pour les personnes conceptrices de travailler avec l'association pour la mise en place d'une concertation entre les membres. Elle voulait, à titre de secrétaire et membre du comité de mobilisation de l'association, faire valoir le fait que l'APASQ est là pour les personnes conceptrices et que malheureusement, celles-ci ne semblent pas profiter des services offerts notamment à ENOAC. Michel Beauchemin, qui pour sa part était à la direction de général de l'association, a aussi fait valoir les avancées en ce qui a trait aux expositions, notamment celle du concepteur de costumes François Barbeau, et celles réalisées pour la Quadriennale de Prague. Ces manifestations ont, par leur succès, contribué au rayonnement de la pratique de la scénographie ici et à l'étranger. Tout comme Bouchard, je préconise l'exposition et la publication de catalogue pour faire valoir le travail des personnes conceptrices qui, sans ces projets, resterait définitivement dans l'ombre. Ces expositions et ces publications sont importantes pour favoriser l'accès aux traces et à faire connaître d'avantage cette discipline.

La muséologue Ève-Catherine Champoux a fait une intervention en présentant le résultat des recherches qu'elle a réalisé sur le sujet de la conservation du théâtre québécois. Comme il a été mentionné dans le chapitre I, ces travaux visaient l'ensemble du théâtre québécois et non uniquement la conception scénographique. Elle a conclu en affirmant qu'un musée des arts de la scène serait viable pour le Québec s'il s'inscrit au cœur de la ville et dans la communauté. Elle n'est pas la première à avancer une

telle conclusion. Déjà, la *Société de développement du musée des arts du spectacle vivant*, depuis la fin des années 1980, a déployé beaucoup d'énergie pour la mise en place de ce projet, qui n'a pourtant pas abouti[56].

Le concepteur à la retraite Michel Catudal a livré un message plus empreint d'émotions. Lui qui a fait carrière comme plasticien et enseignant au Cégep Lionel-Groulx dans les années 1970-80, a livré une réflexion sur les scénographes en fin de carrière. Pour sa part, il a constaté qu'il était le seul à pouvoir conserver ses traces. À un moment l'espace a commencé à manquer, et la location d'entrepôts est devenue trop chère pour les revenus d'une personne à la retraite. C'est à l'issue de ce constat que Catudal a décidé, à regret peut-être, de faire un autodafé de ses cahiers de dessins, de ses maquettes, des prototypes qu'il avait élaboré pour ses créations. C'est dans ce genre de contexte que des institutions comme la BAnQ devraient aller au-devant des pionniers et pionnières de la scénographie afin de sauver les quelques traces qu'il leur reste. Or, puisque ce travail ne se fait pas systématiquement, il est pensable qu'un guide de préservation comme celui que je propose au chapitre III, et destiné aux personnes conceptrices, donnera les informations nécessaires afin de mieux conserver ses traces, et de peut-être les rendre pérennes.

Marie-Claude Pion est une des enseignantes qui a bien voulu accepter de faire reproduire les maquettes à ses étudiants de l'école de théâtre du Cégep de Sainte Hyacinthe. Elle et ses étudiants ont voulu témoigner de l'importance des archives.

---

[56] Michel Vaïs, président de regroupement TRACES a parlé de l'histoire de la société dans une lettre à la BAnQ et au MCQ, écrite pour une journée d'étude entre des artistes du spectale vivant et des experts en muséologie, en archivage et en concervation : «D'abord connu comme un « Comité consultatif » mis sur pied par le ministre des Communications du Canada Marcel Masse à la fin des années 1980, notre groupe est devenu peu après la Société pour le développement du Musée des arts du spectacle vivant. En une vingtaine d'années, nous avons réalisé de nombreuses recherches et études de faisabilité, grâce à des subventions à hauteur d'un demi-million de dollars en tout, provenant d'instances autant fédérales que provinciales et municipales.» (Michel Vaïs, 2016)

Marie-Claude a parlé des traces. Elle est peintre scénique et professeur de dessin et de peinture depuis près de vingt ans, et s'est penchée sur les notions élaborés par Arno Stern[57] avec qui elle a suivi une formation en 2007. Elle constate que chacun de ses étudiants reprennent le dessin à l'âge adulte là où ils se sont arrêtés à l'enfance, et qu'il faut consacrer beaucoup de temps au dessin lors de l'élaboration d'une scénographie. Elle soutient que nous avons une mémoire organique, et que les premiers tracés servent à la raconter. C'est par l'étude de dessins réalisés par des enfants et ce, sur la cinquantaine d'années que Stern note les similitudes entre les formes inscrites sur le papier et tente de comprendre d'où provient cette ressemblance, cette mémoire organique qui serait présente en chacun de nous. Pion croit à l'importance de la pratique du dessin avec des outils traditionnels dès le plus jeune âge, pour venir réveiller cette mémoire et l'inscrire sur papier. Elle constate aussi qu'avec les technologies de pointe, le dessin ne se vit pas de la même manière, et qu'il y a un risque d'abandonner le dessin, la trace et ainsi altérer cette mémoire. L'intérêt pour la pratique ancestrale du dessin apporté par Pion apporte un parrallèle quant à la fabrication de maquette 3D. Le geste de dessiner dans l'espace à l'aide de carton et des matières de toutes sortes, contribue à un résultat semé de précisions et d'accidents. Il peut générer des formes pour des lieux scénographiques insoupçonnés.

Les étudiants(es) en scénographie de Pion ont également partagé leurs observations. Ils déploraient le peu de documentation sur les scénographes québécois, et qu'ils seraient les premiers à bénéficier d'un accès élargi des processus de création de leurs prédécesseurs.

On voit par ces interventions qu'un bon nombre de personnes venant de divers horizons sont interpelées par la problématique, et qu'il est essentiel qu'on s'y attarde encore. L'installation-performance *Autodafé-Traces-Burning* visait à susciter une prise de

[57] Arno Stern est pédagogue et crée le Closlieu. Il étudie la Sémiologie de l'Expression donnée par la trace, le dessin sans tenter de les interpréter. (http://www.arnostern.com/fr/formulation.htm)

conscience quant à la fragilité des archives des personnes conceptrices et de l'importance d'y réfléchir avant qu'il ne soit trop tard. À en croire le nombre de personnes impliquées dans le projet et les témoignages reçus suite à l'expérimentation, je peux affirmer que la conservation en art de la scène est un sujet qui intéresse les gens et qu'il faut le développer.

Depuis que le développement de sites Internet est bien ancré dans notre quotidien, on note que les compagnies de théâtre s'en servent aussi pour les archives, et comme l'affirme Yves Jubinville « [...] dans ce que l'on peut qualifier de frénésie de conservation dans laquelle se sont lancées plusieurs compagnies, se lit le souci d'un héritage à transmettre mais peut-être aussi l'ambition d'écrire sa propre histoire » (Jubinville, 2011, p. 121).

Cette préoccupation est bien valable mais ne remplit pas le devoir de garder les originaux des traces de création produites par le scénographe.

C'est à la lumière de ces rencontres et des témoignages recueillis que je réalise que l'initiative privilégiée au départ, celles d'ENOAC n'est pas la seule voix à promouvoir pour le guide. On est en droit de penser que BAnQ et le Musée de la civilisation de Québec sont des partenaires potentiels afin de poursuivre la meilleure voix pour la conservation et la diffusion des processus de création scénographique.
Ce sont des institutions étatiques qui ont déjà démontré beaucoup d'intérêt par leurs investissements, que ce soit avec le soutien de la BAnQ lors de l'élaboration du *Guide des archives de la danse au Québec* ainsi que la place que le Musée de la Civilisation a accordé aux travaux de TRACES. Ces ouvertures donnent l'espoir que si la communauté persiste, il y aura plus d'archives scénographiques à l'avenir.

2.1.2.4 Le rayonnement de l'évènement

Les cendres recueillies après la combustion de chaque maquette ont ensuite constitué l'élément central de trois expositions : La Quadriennale de Prague pour le spectacle vivant : espace et design en juin 2015, à Vancouver lors de la Conférence annuelle de l'Institut canadien des technologies scénographiques en août de la même année et à Montréal lors d'Expo-Scène de 2016. Ces expositions étaient présentées sur une bâche de plastique bleue déposée au sol et fixée avec un ruban rouge portant l'inscription « DANGER ». Les cendres des maquettes étaient scellées dans des cadres de bois. Dans ces mêmes cadres, étaient disposées entre deux parties de verres, la photo de la maquette ainsi que la description incluant le titre de la pièce, son auteur, le nom de la personne conceptrice et celui de l'élève qui avait réalisé la maquette incinérée.

Figure 2.9 **Détail d'un cadre.**

Figure 2.10 **Au Clam-Gallas Palace à Prague avant une marche funèbre à laquelle participait la majorité les élèves qui avaient construit les maquettes.**

Figure 2.11 **Détail de l'installation comprenait aussi des lys de calla.**

Cette installation était accompagnée d'un documentaire (voir Annexe B)[58] retraçant le processus de l'événement *Autodafé-Traces-Burning*. J'ai également publié un article dans la revue de théâtre Jeu[59] pour témoigner de ma démarche et de ma quête. Ce furent des occasions de rencontrer une quantité de gens du milieu pour recueillir les réactions et leurs expériences face à une problématique qui apparemment existe aussi ailleurs.
À Prague, les rencontres ont été nombreuses et passionnantes, notamment celles des représentants du Royaume Uni. Peter Ruthven Hall, déjà mentionné pour ses publications tous les quatre ans, et Peter Farley du Wimbledon College of Art qui m'a parlé de la collection de Jocelyn Herbert. Farley a trouvé l'installation poétique, qu'elle évoquait l'aspect éphémère du théâtre et qu'elle était merveilleusement évocatrice. La scénographe Kate Burnett, qui collabore depuis des années avec Hall et Farley aux publications et expositions, me confiait que même s'ils parvenaient à la publication de ces ouvrages, le problème de conservation persiste pour les maquettes en trois dimensions. Elle-même possède un grenier où se sont accumulées d'innombrables traces (maquettes, dessins...), et elle ne sait pas si elles vont être conservées ou se perdre.

Une autre rencontre marquante faite à Prague est celle avec le Dr. Stefan Gräbener, aussi rencontré à Berlin. En plus d'enseigner au programme de maîtrise en scénographie (Stage Design-Scenic space[60]) offert par l'Université technique de Berlin, il initie et dirige depuis 2014 l'Initiative Theater Museum Berlin eV. Il conçoit et réalise des expositions et participe à des foires et congrès. Theater Museum Berlin eV tente d'établir un nouveau type de musée à Berlin: « Il faut analyser les relations, les

---

[58] Le documentaire intitulé AUTODAFÉ-TRACES-BURNING /MONTREAL /PRAGUE /PQ 2015 et réalisé par Bobby Breton est accessible à l'adresse suivante: https://www.youtube.com/watch?v=I-dLbxGq3nU

[59] L'article titré Cendres ou patrimoine est accessible à l'adresse suivante : http://revuejeu.org/2015/12/11/cendres-ou-patrimoine/

[60] Bühnenbild_Szenischer Raum en allemand.

interactions et les processus, peu importe leur complexité. Tout cela doit être compréhensible par des laïcs. Pour inspirer les gens, expliquer le contexte, profiter des mots et de la musique » (https://issuu.com/itheam). Ceci résonne parfaitement avec l'idée de demander aux personnes conceptrices de prendre le temps d'écrire sur leur processus de création car pour qu'un dessin ou une maquette soit signifiante au sens archivistique, il est nécessaire qu'ils soient contextualisés afin de pouvoir en interpréter l'entièreté des données. Retenons qu'une maquette seule, si magnifique soit-elle, pourrait ne pas être considérée comme artéfact à privilégier dans une collection s'il manque de documents pouvant la mettre en contexte.

Le Dr. Gräbener me confiait que pour arriver à produire ses expositions, il avait mis à contribution les regroupements de techniciens de scène et les compagnies qui produisent et distribuent les équipements utilisés en arts de la scène. Cette option d'instaurer un système semblable au Québec est fascinante. C'est pourquoi j'ai accepté de participer à deux expositions organisés par l'Institut canadien des technologies scénographiques (ICTS) : une à Vancouver en 2015, où je me suis vu décerné un prix pour le mérite technique pour une réalisation exceptionnelle dans l'utilisation de la technologie théâtrale sur un projet spécifique, et l'autre à Montréal au printemps 2016 lors de l'événement Expo-Scène.

Figure 2.12 **Prix reçu à Vancouver.**

Ces démarches subséquentes à mon projet initial ont donc alimenté mes réflexions et ma connaissance du sujet en plus de poursuivre la sensibilisation à la conservation scénographique auprès d'un public plus large. En plus de me permettre de découvrir les mesures prises dans d'autres pays, elles m'ont confirmé qu'une base de données comme ENOAC ainsi qu'un guide pour la conservation des processus de création scénographique québécoise et en particulier les maquettes 3D, sont des jalons importants à développer.

CHAPITRE III

PROJET DE GUIDE À L'INTENTION DES PRATICIENS

«Guide pour la préservation des processus de création scénographique»

3.1 Les objectifs du guide

Les archives en conception scénographique ne se déclinent souvent que par les quelques images de productions que les producteurs et certaines personnes conceptrices affichent sur leur sites internet.

L'objectif de ce guide est de sensibiliser les personnes conceptrices du domaine des arts de la scène afin qu'elles conservent le plus adéquatement possible leurs processus de création. Que ces traces (dessins, maquettes, réflexions, essais, aquarelles, prototypes, enregistrements, vidéos...) soient faites avec les techniques traditionnelles ou assistées par ordinateur ou autres technologies de pointe, ce sont là toutes des étapes de créations qui témoignent d'un savoir-faire artistique.

Les opérations de triage, de classement et de conservation de leurs documents de création est important pour le jour où ces personnes conceptrices de décors, costumes, lumières, images projetées, sons, accessoires, maquillages, coiffures et marionnettes voudront se départir de leurs traces. Elles sont le témoignage d'un art toujours en évolution, et peuvent contribuer à la mémoire du théâtre au Québec.

Nous pouvons observer qu'il existe des moyens disponibles pour la conservation de maquettes 3D mais rien de très convaincant encore. Posons-nous alors la question suivante: quel est le meilleur moyen de conserver, compiler et communiquer l'expérience et le savoir acquis? Est-ce en centralisant les données sur un site commun, et en insistant sur le type de documents à être numérisés avec des critères précis que nous parviendrons à une réelle pérennité? Et si cela était en effet le moyen à privilégier, qu'adviendra-t-il des documents originaux? Mais surtout, comment sensibiliser l'ensemble de la communauté théâtrale et le grand public à la nécessité de l'archivage des traces liées au processus de création scénographique? C'était l'objectif de mon installation-performance *Autodafé-Traces-Burning*[61].

Nous verrons dans un premier temps quelles sont les possibilités de conservation scénographique au Québec, et dans un deuxième temps, je proposerai une ébauche de guide de conservation des traces, inspiré de différents modèles.

3.2 Les possibilités de conservation au Québec

Au fils de mes recherches sur les possibilités de conservation des processus de création, j'ai choisi de m'attarder sur quatre initiatives, toutes complémentaires, et qui ont pour objectif l'archivage et la conservation en art de la scène: l'archivage numérique proposé par l'ENOAC, l'archivage numérique et traditionnel ainsi que l'aide conseil proposée par la BAnQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec), les travaux de TRACES (Tables de réflexions pour l'Archivage, la Conservation, et l'Éducation sur le Spectacle, anciennement La Société de développement du musée des arts du spectacle vivant (SDMASV)); et la Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP), qui a développé des

[61] Voir le documentaire au lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=I-dLbxGq3nU

guides qui abordent le testament artistique et l'archivage des processus de créations chorégraphiques. Ces quatre initiatives ont inspiré le présent travail, il est donc important de les situer plus précisément.

3.2.1 L'Entrepôt numérique d'œuvres artistiques contemporaines (ENOAC)

Quoiqu'il soit primordial de bien entretenir les serveurs, la création d'un lieu virtuel nécessite peu d'espace contrairement à l'entreposage physique de plans, dessins et maquettes 3D. Cette option est avantageuse et les données se consultent à distance, peu importe l'endroit où se trouve l'utilisateur ce qui permet la diffusion du savoir à peu de frais. William Y Arms, professeur émérite de la faculté de l'information et des sciences de l'information de l'université Cornell, dans l'état de New York, a consacré sa carrière à développer les premiers travaux en informatique éducative, les réseaux informatiques et les bibliothèques numériques. Il offre une perspective historique sur la diffusion d'archives sur les réseaux virtuels dans son ouvrage *Digital Libraries,* déclare: « With digital information, however, the cost of distribution are tiny once the first copy has been mounted. In economic terms, the cost is almost entirely fixed cost; the marginal cost is near zero » (Arms, 2001, p.104).

L'ENOAC offre cette possibilité aux personnes conceptrices de déposer des images pour qu'elles deviennent accessibles au grand public. L'ENOAC vise différents publics: amateurs d'art, passionnés et collectionneurs, chercheurs et institutions (telles les bibliothèques, collèges et universités) en leur présentant un corpus significatif de la création artistique contemporaine québécoise dans le champ des « arts plastiques » et une documentation relative aux démarches des créateurs professionnels. Il offre

également aux artistes québécois une plateforme d'autopromotion, de catalogage et d'archivage.

ENOAC

L'Entrepôt numérique d'œuvres artistiques contemporaines

Modalités de participation /ARTS DE LA SCÈNE

Les artistes professionnels québécois membres de l'APASQ, du CMAQ, d'IQ ou du RAAV peuvent déposer une demande de participation à l'Entrepôt numérique d'œuvres artistiques contemporaines (ENOAC) en s'adressant directement à leur association ou en utilisant la boîte de Demande d'adhésion de l'Espace artistes de l'ENOAC, laquelle acheminera directement la demande à la personne responsable de l'association concernée.

L'admission dans l'Entrepôt numérique est accordée à l'artiste ou à l'artisan sur la base de critères de professionnalisme et de carrière artistique. Chacune des associations partenaires du projet établit les critères d'admissibilité à l'ENOAC à l'intérieur de son champ disciplinaire.

Une fois que l'APASQ a ouvert un compte ENOAC pour une personne conceptrice en arts de la scène qui lui en a fait la demande, elle lui transmet un code d'accès et un mot de passe temporaire. L'activation du compte est conditionnelle à l'accord du participant au *Mandat limité de gestion des droits d'auteur*. Cet accord est donné en cochant à l'endroit indiqué, ce qui fait foi de signature.

Un artiste qui a aussi une pratique dans un autre champ disciplinaire inclus dans l'ENOAC, i.e. les ARTS VISUELS, l'ILLUSTRATION et les MÉTIERS D'ART, doit faire une demande auprès de l'association concernée pour être autorisé à déposer dans son compte des œuvres reliées à cet autre champ disciplinaire.

MANDAT LIMITÉ DE GESTION DE DROITS D'AUTEUR POUR L'ENOAC

Pour administrer l'entrepôt numérique, les associations partenaires doivent obtenir une licence limitée et non exclusive de la part des artistes participants concernant les droits d'auteur des œuvres déposées dans l'ENOAC.

Cette entente fait partie intégrante de la création du compte d'utilisateur de l'artiste qui doit en accepter les conditions afin de pouvoir mettre des reproductions de ses œuvres en ligne.

Dans le cas où l'artiste a confié la gestion de ses droits d'auteur à une société de gestion collective, il doit s'assurer d'obtenir au préalable l'aval de celle-ci aux fins de sa participation à l'ENOAC, et s'engager à dûment inscrire la société de gestion dans son profil ENOAC.

CRITÈRES D'ADMISSIBILITÉ DE l'APASQ

Pour participer à l'ENOAC, une personne conceptrice doit être membre en règle de l'APASQ.

Afin de faciliter la lecture des textes, l'ENOAC emploie le masculin comme genre neutre pour désigner aussi bien les femmes que les hommes.

Figure 3.1 **Modalité de participation en Arts de la scène**

Archiv'ART est une plateforme polyvalente d'agrégation de contenus artistiques et culturels offrant une gamme étendue d'activités reliées à l'archivage, la documentation, la recherche, le travail collaboratif et la diffusion. En 2013, Archiv'Art élabore une nouvelle plate-forme numérique : ENOAC. Le principal but de cette base de données est de faire connaître, de façon sécurisée, les travaux des artistes œuvrant en arts visuels, en arts de la scène, en illustrations et dans les métiers d'arts. Elle s'adresse aux artistes professionnels québécois membres de l'APASQ, du Conseil de métiers d'art du Québec (CMAQ), d'Illustration Québec (IQ) et du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV). Les personnes conceptrices travaillant pour les arts de la scène peuvent y participer en déposant les numérisations de leurs travaux. Elles ont ainsi l'opportunité de mettre en valeur de leurs créations, et d'avoir une plus grande visibilité auprès de nouveaux marchés comme celui des écoles d'arts, des collectionneurs, des galeries, etc. Ce faisant, elles participent également à la constitution progressive d'un portfolio numérique du même type qu'un catalogue raisonné, mais avec une capacité de gestion des archives.

De manière gratuite, tout utilisateur d'ENOAC peut avoir accès à dix images par artiste. La base de données, dans son développement ultime, sera cependant consultable dans son entièreté moyennant un abonnement annuel (dont les coûts demeurent encore à ce jour à déterminer). Les droits à l'image et les droits de suite seront appliqués tel qu'ils sont en vigueur au Québec. ENOAC propose un grand dossier sur le droit d'auteur accessible en ligne dont voici un extrait :

> Les artistes sont des travailleurs et tout travail mérite rémunération. Le droit d'auteur est un droit de propriété, semblable à celui qui se rattache à un bâtiment ou à un terrain, excepté que ce droit s'applique au résultat d'un effort de création intellectuelle : une sculpture, un tableau, un costume de théâtre, un vase de verre soufflé, une pièce de théâtre, un roman, une symphonie, un film… etc. (http://www.enoac.ca/fr/content/droits-dauteur)

Les sommes recueillies seront ensuite distribuées aux artistes. À cet effet, l'artiste accorde, en s'inscrivant à l'APASQ, un mandat limité de gestion des droits d'auteur pour l'artiste inscrits à l'ENOAC. Ce mandat limité et non-exclusif est inscrit dans le Guide de l'utilisateur (Annexe C).

ENOAC offre une interface facile à utiliser offrant de nombreuses possibilités aux artistes possédant un compte. Ils peuvent en tout temps ajouter des œuvres, les classer par série, bonifier leur portfolio de textes et de commentaires en plus de pouvoir modifier leur profil. La base de données est suffisamment flexible pour s'adapter à la grande majorité des types d'archives déposés et y inclure toutes les notes désirées.

Jusqu'à présent, la participation des personnes conceptrices à cette base de données n'est pourtant pas à la hauteur des espoirs de l'APASQ. Malgré les efforts répétés de sensibilisation et d'information, très peu de personnes conceptrices ont pris le temps d'y déposer leurs processus de création. Le dernier décompte, datant de janvier 2017, dénombrait seulement cinquante-six (56) images de costumes, trente-six (36) de décors et six (6) d'éclairage déposées par un total de dix (10) personnes conceptrices. De ces dix personnes, plusieurs ont de forts liens avec l'APASQ, puisqu'ils et elles ont été des administrateurs de son conseil d'administration.

Il faudrait procéder à un sondage pour déterminer les raisons du faible taux de participation des personnes conceptrices à l'ENOAC. Néanmoins, il est possible d'en énumérer quelques-unes comme le fait que les nombreuses tentatives de l'APASQ pour informer les personnes conceptrices n'aient pas atteint leur cible, et que plusieurs scénographes ne connaissent même pas encore l'initiative d'ÉNOAC. Le manque de temps des concepteurs semble aussi être un facteur important. Il est également possible d'invoquer deux autres possibilités, soit le fait qu'un grand nombre de personnes conceptrices ont déjà leur propre site Internet faisant la promotion de leur travail ou,

encore, que plusieurs d'entre elles ne voient pas l'utilité de procéder à un dépôt numérique de leur processus de création.

Voici comment se présente l'interface destinée aux modifications des profils des artistes :

Accueil » Ajouter du contenu

Créer œuvre

Title *

Image principale de l'œuvre *

Browse... No file selected. Transférer

Les fichiers doivent peser moins de 1.5 Mo.
Extensions autorisées : png jpg jpeg.
Les images doivent faire entre 480x480 et 1920x1920 pixels.

Crédit photographique

Le nom de la personne ayant photographié l'oeuvre. Inscrire "Inconnu" si c'est le cas.

Crédit oeuvre

Il nom de l'artiste

Image(s) liée(s) à cette oeuvre

- Aucun(e) -

Texte(s) lié(s) à cette oeuvre

- Aucun(e) -

Pour associer des textes (PDF) à cette oeuvres

Série(e) liée(s) à cette oeuvre

- Aucun(e) -

Événement de diffusion lié à cette oeuvre

- Aucun(e) -

Pour associer cette oeuvre à une exposition, un spectacle, etc.

Champ disciplinaire *

- Arts de la scène
- Arts visuels
- Illustration
- Métiers d'art

Cochez le champ disciplinaire approprié

Dimensions en métrique (cm)

Format: hauteur x largeur (ajouter la profondeur pour les oeuvres tri-dimensionnelles). Exemple : 20 x 30 cm

Édition / nombre d'exemplaires

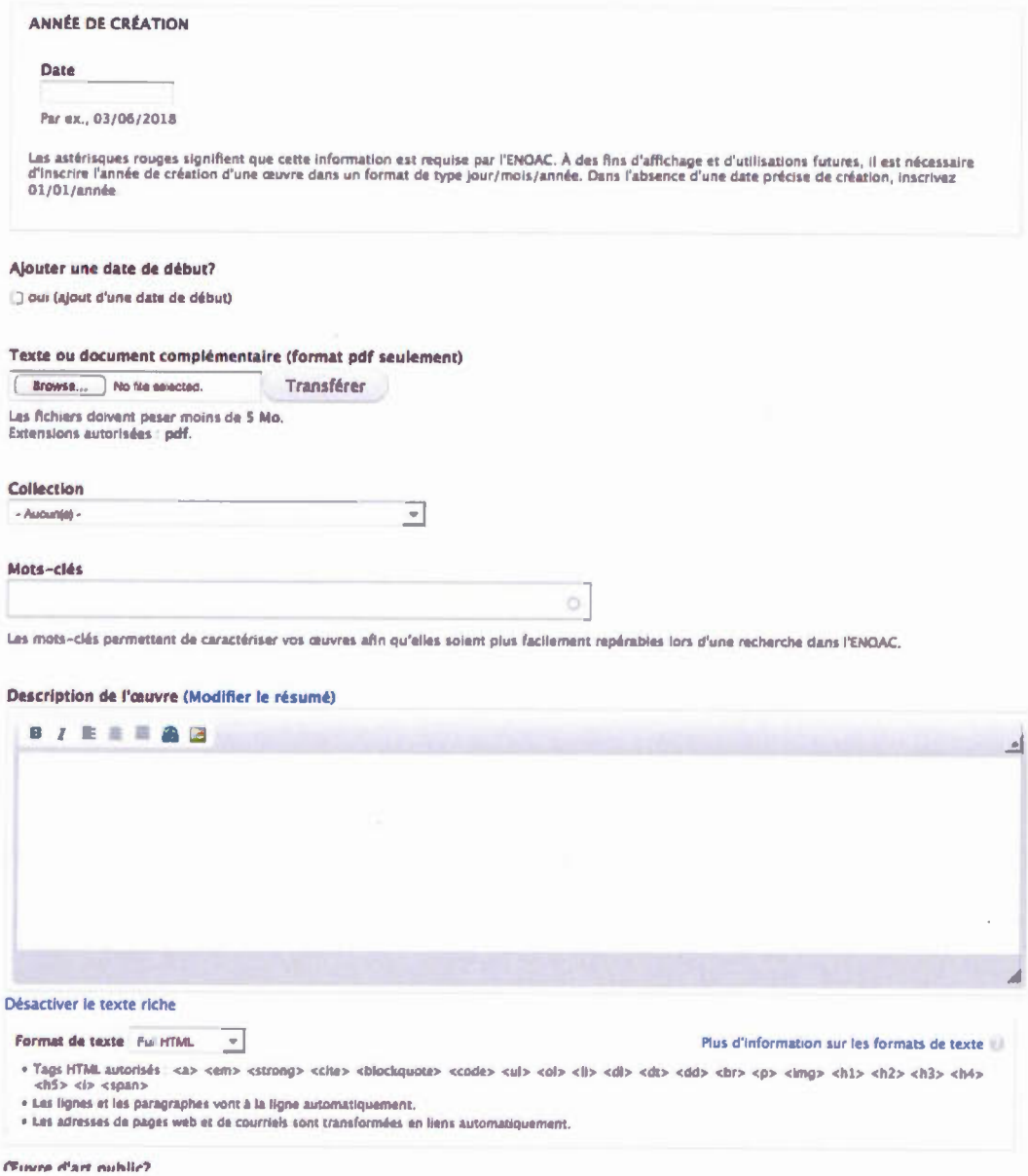


Figure 3.2 **Interface ENOAC**

Certes, il y a de nombreuses images disponibles sur Internet mais leur utilisation est aléatoire et peu contrôlée. C'est pour cela que je préconise l'utilisation d'ENOAC : son système élaboré offre l'accès à tout le monde à un nombre limité d'images, qui peut

s'élargir si l'utilisateur décide de s'inscrire et de payer des frais. L'utilisateur a alors accès à un plus grand éventail de contenu, et en cas de téléchargement, le créateur du contenu reçoit une redevance car la diffusion d'images est assujettie aux règles des droits d'auteurs.

À l'heure d'écrire ces lignes, les développeurs d'ÉNOAC n'ont pas reçu le financement pour la phase suivante et on peut se poser certaines questions : cette plateforme est-elle la plus efficace pour la conservation d'œuvres scénographiques? Et surtout, la redevance demandée aux utilisateurs pour pouvoir accéder aux images ne constitue-t-elle pas un frein à sa popularité?

3.2.2 Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)

La seconde initiative est celle de la BAnQ, qui conserve les archives de plusieurs compagnies telles que le Théâtre Denise-Pelletier et de praticiens tels que Robert Prévost, François Barbeau, Renée Noiseux-Gurik et Jean-Paul Mousseau. Ces fonds sont toutefois presque exclusivement constitués d'archives visuelles et sonores car il est extrêmement rare que des éléments en trois dimensions comme des maquettes de décor de théâtre trouvent une place dans ces collections. Bien que de nombreuses compagnies de théâtre aient des fonds d'archives à la BAnQ, les recherches sur leur site internet avec des mots-clés tels que scénographie et scénographe donnent très peu de résultats. On n'y retrouve que quelques mentions sur des productions théâtrales incluant des notes de travail, affiches, programmes, photos etc. Ces documents sont disponibles pour des consultations sur place seulement.

En février 2008, le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine lance une consultation sur le thème *Un regard neuf sur le patrimoine culturel* afin de réviser la *Loi sur les biens culturels*. C'est dans ce cadre que Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) présente le mémoire *Le patrimoine documentaire: une composante essentielle du patrimoine culturel québécois* afin de souligner l'importance de réserver une place de premier plan au patrimoine documentaire, ici défini comme «l'ensemble des biens documentaires transmis à la communauté au fil des générations qui constituent un héritage commun et cimentent l'identité d'une nation» (BAnQ, 2008).[62] Dans son mémoire, la BAnQ définit le patrimoine documentaire des arts de la scène comme ceci :

> Le patrimoine documentaire des arts de la scène – dessins de costumes, plans scénographiques, cahiers de mise en scène, trames sonores et visuelles d'un spectacle, photographies, etc. – est de par sa nature plutôt éphémère. Il est actuellement disséminé partout au Québec et conservé par une multitude d'individus et d'organismes dans des conditions de conservation qui sont loin d'être propices à sa préservation à long terme. Il n'existe pas d'inventaire de ce patrimoine documentaire lié à la création artistique québécoise alors que cette dernière connaît un essor fulgurant sur le plan international et assure un rayonnement extraordinaire pour le Québec à l'étranger.
>
> En dehors du programme d'acquisition des affiches et des programmes de spectacles au sein de la Collection patrimoniale de BAnQ, les acquisitions se font cas par cas au gré d'interventions souvent imprévues. Certains fonds de nos plus grands créateurs québécois sont déjà conservés dans des institutions hors Québec. [...] Le patrimoine documentaire des arts de la scène est réellement menacé si des mesures concrètes ne sont pas instaurées. Il importe aussi de rappeler que ce patrimoine constitue une source d'apprentissage essentielle pour l'éducation et la recherche (BAnQ, 2008, p.8).

La loi B-4[63] découlant de cette consultation est votée en 2011. Elle n'inclut toutefois pas la notion de patrimoine documentaire des arts de la scène. Bien qu'il soit

---

[62] http://www.banq.qc.ca/documents/accueil/Memoire_BAnQ_patrimoire_documentaire_2008.pdf. P. 1 consulté le 19 décembre 2016

[63] La loi B-4: http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/B-4 et la loi en bref: https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=5121

malheureux que le ministère n'ait pas retenu cette idée pour l'inscrire explicitement dans la loi, la BAnQ collabore tout de même à l'amélioration des fonds des arts de la scène en permettant aux compagnies théâtrales et aux personnes conceptrices d'y constituer des fonds. Tout comme elle a soutenu Regroupement de la Danse dans l'élaboration du *Guide des archives de la danse au Québec*, la BAnQ est disposée à participer à un *Guide pour les archives en art de la scène* qui serait plus englobant en qui inclurait ainsi le patrimoine documentaire des arts de la scène.[64] De plus, la BAnQ a un programme de collecte de sites Web depuis 2012. Elle effectue ainsi des copies de site Internet à des fins de recherche historique grâce au robot moissonneur, Heritrix, qui permet de faire des copies de sites en collectant tous les fichiers diffusés librement qui s'y trouvent (PDF, vidéos, images, etc). Dans le cadre de ce programme, la BAnQ souhaite pérenniser des sites comme celui de la compagnie de danse *Pigeons International*.

Une personne conceptrice ou sa descendance peut ainsi constituer un fond d'archives de ses processus de création et de le proposer à BAnQ. Dans le document *Don d'archives privées : Processus d'acquisition et d'évaluation monétaire à l'intention du donateur,* l'institution définit les types d'archives qu'elle traite:

> La BAnQ n'acquiert habituellement que des documents originaux, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par un particulier, une famille ou un organisme pour ses besoins ou dans l'exercice de ses activités. Ces documents sont acquis et conservés pour leur valeur historique. Parmi les différents types de documents d'archives normalement acquis, mentionnons les documents papier non publiés (correspondance, études, rapports, manuscrits), les documents photographiques, iconographiques et audiovisuels (photographies, dessins, films, vidéos), les cartes et plans (cartes géographiques, dessins d'architecte) et les documents informatiques (disquettes, cédéroms) (www.banq.qc.ca).

[64] Propos obtenu le 15 novembre 2016 lors d'une rencontre à BAnQ avec Valérie D'Amour, Directrice de l'ouest du Québec et de Hélène Fortier archiviste-coordonnatrice des centres d'archives de l'ouest du Québec et des archives ; privées, judiciaires et civiles. Hélène Cadieux qui est à la Direction des services aux usagers et aux partenaires est la personne à contacter pour le guide.

Il est à noter que BAnQ peut également conserver les maquettes de décors en trois dimensions, mais seulement si elles complètent de façon significative un processus de création qui n'est pas déjà représenté en deux dimensions (F, Giuliano, conversation téléphonique, 4 août 2016)[65].

Il est toutefois important de garder en tête que la BAnQ ne conserve pas tous les fonds d'archives qui lui sont proposés et ce, pour des raisons évidentes d'espace et de capacité de traitement. Par ailleurs des archivistes sont mandatés pour analyser toutes les offres de dons selon leurs qualités historiques et état de conservation. Afin de maximiser ses chances de voir son fonds d'archives conservé, il est nécessaire de présenter des documents en ordre, clairement identifiés et les plus référencés possibles. En cas de refus d'un fond par BAnQ, les personnes attitrées aux archives feront des recommandations visant à suggérer d'autres institutions patrimoniales. Par exemple, dix autres centres d'archives affiliés à la BAnQ se trouvent dans les différentes régions du Québec. Les fonds de personnes conceptrices qui auraient pratiquées en Abitibi-Témiscaminque seraient fort probablement mieux reçus à la BAnQ de Rouyn-Noranda.

3.2.3 Table de réflexion pour l'archivage, la conservation et l'éducation sur le spectacle (TRACES)

Le regroupement TRACES se présente sous un mandat qui se lit comme suit :

> (...) vise la concertation, les échanges et la mise en commun de ressources. Elle regroupe les informations, les initiatives, les projets et les avancées visant le développement, la mise en valeur, la protection, la recherche et la diffusion des collections des arts du spectacle vivant (Extrait de l'ordre du jour de la rencontre du 10 avril 2017).

---

[65] Frédéric Giuliano est archiviste-coordonnateur à la BAnQ.

L'une des institutions membre de TRACES, le Musée de la Civilisation de Québec (MCQ), a mandaté M. Dany Brown, responsable du service des expositions, à se joindre au groupe de réflexion pour établir les critères de « collectionnement ». Voici un texte tiré des travaux de TRACES qui précise et oriente un projet de collectionnement :

> Les projets de collectionnement associés à la mémoire des arts du spectacle vivant présenteront des profils multiples. Chacun d'eux reflétera différentes visions de ce qui est porteur de sens dans ces disciplines. Des segments de celles-ci seront préservés, comme le seront des témoignages représentatifs de ces activités professionnelles. Les projets emprunteront vraisemblablement des directions complémentaires (Brown, 2016, p. 10).

Cette institution muséale reconnaît ainsi l'importance du patrimoine généré par le secteur des arts du spectacle vivant.

D'abord à titre de « Comité consultatif » mis sur pied par Monsieur Marcel Masse, ministre des Communications du Canada, à la fin des années 1980, la Société de Développement du Musée des Arts du Spectacle Vivant (SDMASV) travaille, depuis plus de 25 ans maintenant, à la reconnaissance, à la mise en valeur, et à la diffusion d'objets relatifs au spectacle vivant. La SDMASV a ainsi réalisé de nombreuses recherches et études grâce à des subventions à hauteur d'un demi-million de dollars, provenant d'instances tant fédérales que provinciales et municipales.

Aujourd'hui, sous la nouvelle appellation de la Table de réflexion pour l'archivage, la conservation et l'éducation sur le spectacle (TRACES), le groupe de travail a atteint une représentativité inégalée. Tous les secteurs des arts du spectacle vivant y sont représentés, du théâtre à la danse, et de la musique au cirque. L'un des mandats que s'est donné TRACES, est de proposer des critères de collectionnement du spectacle vivant aux musées. Ces critères sont inclus dans un avant-projet intitulé *Préservation et diffusion du patrimoine des arts du spectacle vivant,* rédigé en mai 2016. Ce

document inspire d'ailleurs l'élaboration du *Guide pour les arts de la scène* que la BAnQ propose. Dans l'introduction du document, Monsieur Dany Brown, du Service des expositions des Musées de la civilisation souligne les propos de Monsieur Michel Côté, ancien directeur du MCQ:

> Une fois que le rideau tombe sur une pièce de théâtre, un concert ou un spectacle de cirque, que reste-t-il? Des costumes, des textes, des partitions, des consignes de scénographie, des décors, mais aussi le souvenir de la performance et les émotions qu'elle a fait naître chez les spectateurs. Un patrimoine difficilement saisissable, mais non moins important, qui risque de se perdre dans les méandres de la mémoire collective si rien n'est fait pour le préserver. La question préoccupe les créateurs et les institutions muséales depuis plusieurs années.» (Michel Côté, Le Devoir, 27 septembre 2014)

Les recommandations de l'avant projet prennent bien soin de mettre en garde le lecteur par rapport à l'importance d'arrêter le choix des artéfacts pour leurs valeurs à titre de «marqueur» pour une discipline donnée. Nous pouvons penser que la maquette 3D du décor de la pièce *Les belles sœurs* de Michel Tremblay mise en scène de André Brassard pour la première fois en 1968 pourrait faire l'objet de conservation méticuleuse si elle existait.

3.2.4 La Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP)

La Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP), consacrée à la danse, a travaillé en collaboration avec la BAnQ à la création d'un *Guide des archives de la danse au Québec* (Annexe I). Fortement inspiré de cette réalisation, les membres de TRACES travaillent actuellement à la création d'un guide de la conservation des archives du spectacle vivant dans son ensemble.

En 1984, Jean-Pierre Perreault, chorégraphe québécois, créé en 1984 une fondation à son nom ayant le mandat de promouvoir et de soutenir le milieu de la danse au Québec. En 2014, la Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP) revoit sa mission et intègre à ses activités la valorisation et la préservation du patrimoine chorégraphique québécois. Conjointement avec la BAnQ, ils publient en 2015 le *Guide des archives de la danse au Québec* (Annexe B):

> Ce guide propose un plan de classification et un calendrier de conservation adaptés aux organismes du milieu de la danse. Il contient également un chapitre sur la conservation des archives et sur la gestion des locaux d'entreposage. De plus, il inclut un chapitre sur la donation des organismes du milieu de la danse auprès des institutions patrimoniales. Enfin, on y trouve différentes annexes telles que des modèles de convention de donation ainsi que des compléments sur la boîte chorégraphique et sur le dépôt légal (Guide des archives de la danse au Québec, 2014).

Madame Lise Gagnon, actuelle directrice de la Fondation, a également rédigé avec l'aide de Maître Sophie Préfontaine *Le testament artistique - L'art de tirer sa révérence* (Annexe D). Ce guide recueille les outils de réflexion ainsi que toute l'information juridique pertinente aux artistes œuvrant en danse afin qu'ils élaborent un testament qui y incluent des dispositions de legs de leur patrimoine artistique[66].

Ces deux documents se sont avérés d'excellentes références pour le *Guide pour la préservation des processus de création scénographique* qui suit au point 3.3.

3.3. Le guide de conservation des traces et des archives de la scénographie : ébauche

[66] Les deux documents se trouvent sur le site d'Espace chorégraphique 2 http://espaceschoregraphiques2.com/fr/documents/

Comme mentionné précédemment, le *Guide des archives de la danse au Québec* est une grande source d'inspiration pour l'ébauche du *Guide pour la préservation des processus de création.* La partie 6 sur la « Gestion des œuvres » comprend une sous-partie « création » qui propose des recommandations pour les différents domaines du processus de création : « Recherche et développement, Notations chorégraphiques, Répétitions, Sons et musiques, Costumes, et Décors et scénographie » (BAnQ, 2015, p.53).

Ces recommandations sont rassemblées sous forme de tableaux :

06-100	Création

06-110	Recherche et développement		
Description et utilisation : Documents relatifs à la recherche et au développement de l'œuvre : chorégraphie, musique, scénographie et costume.			
Types de documents	**Support**	**Durée d'utilité administrative et légale**	**Sort final**
Dessins, notes, esquisses, vidéos témoins, tests, pilotes, photographies, journaux de bord	□ papier □ numérique □ autre	Conserver jusqu'à la fin de la création et de la production de l'œuvre.	Conservation
Remarque :			

06-120	Notations chorégraphiques		
Description et utilisation : Documents relatifs aux notations chorégraphiques dans le cadre du processus de création des œuvres de l'organisme de danse.			
Types de documents	**Support**	**Durée d'utilité administrative et légale**	**Sort final**

Notations chorégraphiques	□ papier □ numérique □ autre	Conserver jusqu'à la fin de l'écriture des notations.	Conservation
Remarque :			

06-130 Répétitions			
Description et utilisation : Documents relatifs aux répétitions et aux entraînements stylistiques pour l'œuvre en développement de l'organisme de danse.			
Types de documents	**Support**	**Durée d'utilité administrative et légale**	**Sort final**
Horaires, enregistrements vidéo, listes d'artistes, photographies	□ papier □ numérique □ autre	Conserver jusqu'à la fin de la diffusion de l'œuvre.	Tri
Remarque : Tri : Conserver un résumé du dossier photographique de l'œuvre. Détruire les photographies comportant des défauts techniques (surexposition, sous-exposition, flou et mauvais cadrage) et les images répétitives (doublons, angles multiples). En ce qui concerne les enregistrements vidéo, détruire les documents illisibles et abîmés, et conserver les enregistrements les plus complets.			

06-140 Sons et musiques			
Description et utilisation : Documents relatifs à la recherche et au développement des bandes sonores et des partitions musicales des œuvres créées par l'organisme de danse.			
Types de documents	**Support**	**Durée d'utilité administrative et légale**	**Sort final**
Partitions musicales*, fichiers sonores	□ papier □ numérique □ autre	Conserver jusqu'à la fin de la diffusion de l'œuvre.	Tri
Remarque : Tri : Conserver les versions finales des partitions originales et des bandes sonores de même que les partitions publiées annotées de manière significative. * La conservation des partitions publiées non annotées est laissée à la discrétion de l'organisme de danse.			

06-150 Costumes			
Description et utilisation : Documents relatifs à l'élaboration et à la fabrication des costumes* lors de la création d'une œuvre de l'organisme de danse.			
Types de documents	**Support**	**Durée d'utilité administrative et légale**	**Sort final**
Maquettes de costumes, esquisses, dessins de présentation, bases de données, listes de tissus, photographies, patrons, documentation	□ papier □ numérique □ autre	Conserver jusqu'à la fin de la diffusion de l'œuvre.	Tri
Remarque : Tri : Conserver le dossier de création et de production (maquettes de costumes, dessins de présentation, photographies, esquisses et notes). Détruire la documentation. * Dans le chapitre sur la donation, vous trouverez des informations complémentaires sur les objets.			

06-160 Décors et scénographie			
Description et utilisation : Documents relatifs à la création et à la production du décor* d'une œuvre de l'organisme de danse.			
Types de documents	**Support**	**Durée d'utilité administrative et légale**	**Sort final**
Maquettes de décors, plans, photographies, vidéos, dessins	□ papier □ numérique □ autre	Conserver jusqu'à la fin de la diffusion de l'œuvre.	Tri
Remarque : Tri : Conserver les dossiers de création et de production (photographies, vidéos, dessins) qui représentent le décor. * Dans le chapitre sur la donation, vous trouverez des informations complémentaires sur les objets.			

Figure 3.3 **Tableaux de recommandations pour la conservation du processus de création chorégraphique (BAnQ, 2015, p.54 à 56).**

Nous pouvons observer que ce guide fait souvent référence à « l'objet », et voici comment celui-ci est décrit :

> Les objets liés aux productions se présentent sous différentes formes : éléments et maquettes de décors, costumes de spectacles, etc. Ces objets peuvent être proposés aux musées. Cependant, compte tenu de leur grand nombre et de leur dimension, il est parfois difficile de trouver preneur pour
> tous les costumes et tous les décors produits par les organismes de danse. Afin d'assurer la pérennité de ces éléments essentiels aux productions, il est important de les photographier et de les filmer avant de s'en départir. Ces photographies ou vidéos seront intégrées au fonds d'archives et conservées à des fins de recherche. Elles s'ajouteront donc aux documents textuels, aux autres photographies, aux plans de décors et aux esquisses, patrons et maquettes de costumes afin de constituer un fonds complet. (BAnQ, 2015, p. 87)

La suite de la dernière partie de ce mémoire présentera donc l'ébauche d'un *guide de conservation des traces et des archives de la scénographie*, qui se divise également en plusieurs étapes tout en se consacrant aux processus de création seulement.

3.3.1 Les renseignements personnels : biographie et bibliographie

Dans le cas où la personne conceptrice veux éventuellement constituer un fond, il est essentiel de bien identifier les parties. Dans le *Guide des archives de la danse au Québec* il est indiqué :

> Ce premier article d'une convention de donation comprend le nom complet de l'institution qui acquiert le fonds d'archives ainsi que ses coordonnées, puis le nom et le titre du représentant qui est autorisé officiellement à prendre ce type d'engagement pour l'institution (PDG, directeur, responsable, archiviste). C'est

> cette même personne qui signera la convention. On fournit ensuite le nom complet de la personne qui donne le fonds d'archives ainsi que son adresse. Dans le cas d'une compagnie ou d'un organisme privé, on indique son nom officiel complet, ses coordonnées et le nom de la personne dûment autorisée à prendre cet engagement. Si une personne est désignée en vertu d'une résolution du conseil d'administration, on peut le préciser (BAnQ, 2015, p.80).

Avoir un curriculum vitae incluant une biographie, les diplômes et prix obtenus de la personne conceptrice ainsi qu'une liste des publications dans lesquels ses travaux ont été présentés permet de conserver à une même place son parcours. Il est essentiel de prendre le temps d'en sauvegarder les copies numériques sur son ordinateur ou encore sur un site Internet personnel, et il est recommandé d'en faire quelques copies papiers qui à l'occasion, remplaceront la dernière version archivée.

3.3.2 La démarche artistique

La démarche artistique chez les personnes conceptrices diffère certainement d'un individu à l'autre mais il y a des délais bien précis qui sont dictés par l'équipe de production. Lors de la conception d'une ou des composantes de la scénographie (décors, costumes, lumières, sons...), une démarche personnelle et collaborative s'installe. La plupart du temps le processus de création de la personne conceptrice s'amorce avec le metteur en scène, qui lui possède un lien de collaborateur avec la direction artistique d'un théâtre, et parfois avec l'auteur du texte s'il s'agit d'un nouveau texte ou si l'auteur est disponible.

Le processus de création est donc dicté par la production, et est inscrit dans le contrat d'engagement développé entre l'Association des professionnels des arts de la scène du

Québec et les associations de producteurs lors des signatures des conventions collectives. Ces étapes sont les suivantes :

1. Remise des maquettes préliminaires,
2. Remise des maquettes finales (incluant tous les plans et/ou maquettes nécessaires à l'exécution de la conception).
3. Suivi de la réalisation, livraison et montage, entrée sur les lieux de la représentation, enchainements techniques, premières représentations et fixation du spectacle.

3.3.3 Liste des étapes susceptibles d'être communes à toutes les disciplines, les traces générées et mode de conservation

Je propose ici une liste des étapes du processus créatif théâtral et des démarches nécessaires à la conservation scénographique. Ces étapes sont susceptibles d'être communes à toutes les disciplines comprises dans la scénographie (décor, costume, éclairage, etc.). Avant de procéder à cette énumération, je souhaite souligner un passage du *Testament Artistique* mentionné plus haut qui consiste à «dresser l'inventaire, faire le point» :

> L'inventaire de vos biens artistiques vous permettra de faire le point et surtout de prendre conscience de l'ampleur de votre patrimoine artistique ainsi que des droits et des obligations qui y sont rattachés (...). Une fois ce portrait esquissé, vous pourrez mieux vous questionner quant à ce que vous envisagez relativement à votre patrimoine et, incidemment, être proactif et poser des gestes significatifs de votre vivant. (Préfontaine, 2005, p. 45)

Étape I : Découverte du texte, première lecture

La première lecture d'un texte théâtral ou de tout autre texte servant à la création se fait comme une première découverte, sans nécessairement penser aux besoins de la production. Le scénographe prend simplement connaissance du texte, sans forcément penser à la création à venir.

Traces possibles: Le texte, qu'il soit sur support papier ou numérique, peut avoir l'empreinte de la personne conceptrice : passages surlignés, petites notes, coins de page tournées ou marquées d'un post-it.
Mode de conservation : La version papier du texte se garde facilement dans une enveloppe assez grande pour le contenir. Elle sera ensuite déposée dans une boîte avec d'autres textes, ou dans un dossier assez grand pour y mettre toutes les traces en deux dimensions. La version numérique se garde dans un fichier qui sera nommé selon le titre de la production.

Étape II : Rencontre avec le metteur en scène

Cette rencontre permet de définir les paramètres de l'exploration formelle et esthétique.

Traces possibles: Les notes manuscrites se retrouvent sur papier, dans un cartable, un calepin, un cahier de dessin, ou dans le texte directement. Les notes prises à l'aide d'un logiciel de traitement de texte porteront le titre du spectacle ainsi que la date de la rencontre et sera remisé dans un dossier destiné à la création du projet.

Mode de conservation : Les notes de cette rencontre peuvent être conservées sous forme manuscrites ou inscrite à l'aide d'un logiciel de traitement de texte. Il est aussi possible d'enregistrer la conversation et de la conserver sous format MP3.

Étape III : Découverte du texte, deuxième lecture

C'est à la deuxième lecture que la personne conceptrice commence à prendre des notes qui seront en lien direct avec sa conception. Ces notes peuvent être manuscrites ou inscrites dans un logiciel de traitement de texte. Il est important d'être assez libre lors de l'exécution de ces étapes de lecture et de ne pas s'empêcher de dessiner ou de noter une idée, ou le nom d'un peintre auquel il faut revenir par exemple.

Traces possibles: Les notes à la deuxième lecture deviennent plus précises et peuvent être prises sous forme de liste, divisées par acte et par scène ou encore par tableau selon la forme du texte. Cette liste peut inclure : les lieux, meubles, accessoires, costumes et leurs changements, les effets de lumières, pyrotechniques et sonores, les images en projection, les effets de maquillages, listes des marionnettes, etc.

Mode de conservation : Ces notes de deuxième lecture peuvent être conservées sous forme manuscrites ou inscrite à l'aide d'un logiciel de traitement de texte. Il est préférable de faire une copie papier sur laquelle d'autres notes manuscrites s'inscriront.

Étape IV : Délimitation du champ de recherche

Les recherches formelles et esthétiques que font les personnes conceptrices sont visuelles ou sonores, et visent à reconnaitre une période historique, un lieu, une culture précise qui apparait dans le texte. C'est de concert avec le metteur en scène que les didascalies du texte original peuvent être totalement écartées pour faire place à une nouvelle vision spatio-temporelle.

a. Pour les décors, costumes, accessoires, lumières, maquillages, coiffures et marionnettes : Ces recherches peuvent se présenter au moyen de différents

médiums. Ces médiums peuvent être des montages d'images présentés sous forme de tableaux (assemblages d'images qui suggèrent des esthétiques), qui peuvent être développés avec la matière (papier, colle, agrafe, papier collant, carton de montage), ou sous forme digitale (cela inclus les extraits sonores qui seront proposés).

b. Pour les conceptions sonores et de vidéos : Ces recherches seront pour la plupart faites d'extraits d'enregistrements existants personnels ou de repiquages.

Traces possibles: Ces recherches peuvent se présenter en utilisant différents médiums. Ceux-ci peuvent être des montages d'images encollées présentés sous forme de tableaux (papier, colle, agrafe, papier collant, carton de montage) ou sous forme digitale (montages d'images ou extraits sonores et vidéos). Il est aussi important de constituer une bibliographie afin de conserver la liste des ouvrages consultés.

Mode de conservation : Dans le cas d'un montage d'images ou d'images de formats variés, on les conserve dans un porte document assez grand pour les garder à plat. Les formes manuscrites ou inscrites à l'aide d'un logiciel de traitement de texte se conservent dans le dossier « recherche » pour cette production. Il est préférable de faire une copie papier sur laquelle d'autres notes manuscrites s'inscriront. Dans le cas d'une recherche sonore ou d'image vidéo, il est recommandé de les conserver dans un dossier bien identifié et de faire plusieurs copies en sauvegarde et sur différents supports (ordinateur, clef USB, disque dur externe, infonuagique).

Étape V : Réalisation des premières esquisses

Les premières esquisses sont généralement des dessins intuitifs, ou « réponse intuitive de première lecture », et consistent à la création totalement libre d'esquisses en 2D ou

3D à un moment où tout est encore permis. C'est un moment de production d'image qui viennent librement et d'où jaillissent des couleurs, des formes, des sonorités qui deviendront des objets de discussion avec le metteur en scène et les autres personnes conceptrices. Ces « réponses intuitives » produites par le scénographe peuvent aider à identifier des pistes esthétiques communes avec les autres concepteurs et le metteur en scène.

Traces possibles: Esquisse au graphite, au stylo bille, au feutre, au pastel, à l'aquarelle, à la gouache, à l'acrylique et peut inclure des collages d'images, retouchés ou non. Ces esquisses peuvent aussi être générées à l'aide d'un logiciel de dessin à l'ordinateur. Les concepteurs sonores et de la vidéo présenteront cette étape sous forme d'enregistrements.

Mode de conservation : Dans le cas d'un montage d'images ou d'image de quelques formats qu'ils soient, on les conserve dans un porte document assez grand pour les garder à plat. Dans le cas d'une recherche sonore ou d'image vidéo, il est recommandé de les conserver dans un dossier bien identifié et de faire plusieurs copies en sauvegarde et sur différents supports (ordinateur, clef USB, disque dur externe, infonuagique).

Étape VI : Les maquettes préliminaires

La présentation des maquettes préliminaires, qu'elles soient en 2 ou en 3 dimensions constitue une étape cruciale pour la personne conceptrice. C'est à partir de ce moment que les intentions de la mise en scène et de la scénographie se précisent. Le matériau présenté sera évalué par les différents participants au projet, qui travailleront à la réalisation de la conception.

Traces possibles: Esquisse au graphite, au stylo bille, au feutre, au pastel, à l'aquarelle, à la gouache, à l'acrylique et peut inclure des collages d'images, retouchés ou non, dessins techniques, choix des matériaux, maquette du décor en blanc ou en couleur. Ces esquisses peuvent aussi être générées à l'aide d'un logiciel de dessin à l'ordinateur. Les concepteurs sonores et de la vidéo présenteront cette étape sous forme d'enregistrements.

Mode de conservation : Dans le cas d'un montage d'images ou d'image de quelques formats qu'ils soient, on les conserve dans un porte document assez grand pour les garder à plat. La maquette de décor en trois dimensions doit être conservée dans une boite (de carton ou de bois) ou encore dans un sac de plastique opaque assez grand pour éviter le dépôt de poussière et l'exposition à la lumière qui pourrait détériorer les couleurs. Il est aussi recommandé de photographier les maquettes pour en distribuer à l'équipe, et pour les archives. Dans le cas d'une recherche sonore ou d'image vidéo, il est recommandé de les conserver dans un dossier bien identifié et de faire plusieurs copies en sauvegarde et sur différents supports (ordinateur, clef USB, disque dur externe, infonuagique).

Étape : VII Les maquettes finales

Cette étape est aussi cruciale que la précédente car c'est généralement à ce moment que la conception se finalise.

Trace possibles : Les maquettes finales (2 et 3 dimensions), dessins finaux (pour le décor, le cahier de dessin technique comprend la plantation du décor dans le lieu de la représentation en vue orthographique (plan, élévation, profil) présentant les différents tableaux ainsi que les dessins détaillant chaque élément individuellement avec leur

emplacement dans l'espace), les devis (incluant les matériaux et traitements des surfaces).

Mode de conservation : Tous les dessins et maquettes en deux dimensions sont conservés dans un porte document assez grand pour les garder à plat. La maquette de décor en trois dimensions doit être conservée dans une boîte (de carton ou de bois) ou encore dans un sac de plastique opaque assez grand pour éviter le dépôt de poussière et l'exposition à la lumière qui pourrait détériorer les couleurs. Il est aussi recommandé de photographier les maquettes pour en distribuer à l'équipe et pour les archives. Dans le cas d'une recherche sonore ou d'image vidéo, il est recommandé de les conserver dans un dossier bien identifié et de faire plusieurs copies en sauvegarde et sur différents supports (ordinateur, clef USB, disque dur externe, infonuagique).

Étape VIII : Suivi de la réalisation, montage au lieu de la production et les représentations

Ces étapes peuvent varier d'un projet à l'autre; tout peut se dérouler selon les choix établis au préalable, mais il est aussi possible que des changements mineurs ou majeurs soient demandés. Il est important, pour les archives, de prendre des photos à des étapes de la réalisation et ce jusqu'au moment du montage, des enchainements techniques et des représentations. Il est toutefois encouragé de vérifier avec la maison de production quelles sont les limites de l'utilisation de ces photographies car elles peuvent être soumises aux lois visant le droit à l'image; un interprète pourrait avoir un contrat avec des clauses ne permettant qu'une utilisation restreinte de son image.

Traces possibles : Les traces en cours de production peuvent être des originaux ou encore des copies qui sont revisités selon les changements à apporter. Il est donc

possible que de nouvelles maquettes, dessins, etc. soient produites. Bien identifier la nouvelle version en y inscrivant la date.

Mode de conservation : Idem que précédemment.
Voici donc un aperçu des étapes afin de concrétiser une conception scénographique qui, comme je le mentionnais en introduction, peuvent varier selon la personne qui conçoit la scénographie.

Un exemple de cette démarche est illustré à travers les documents mis en annexe (voir annexe E) pour le travail effectué lors de la création du spectacle *Le garçon au visage disparu* de Larry Tremblay, mise en scène de Benoit Vermeulen, produit par le Théâtre Le Clou et présenté au Théâtre La Licorne en novembre 2016. J'ai signé, pour cette production, la conception du décor, des accessoires et du scénarimage.

3.3.4 Conservation et méthode d'entreposage

Le *Guide des archives de la danse au Québec* ne saurait être complet sans les mesures instaurées par les archivistes en lien avec la conservation des documents. Les supports d'archives et les conditions d'entreposage sont aussi importants que les mesures d'urgence à prévoir (BAnQ, 2015, p. 66).

Pour les archives textuelles, il est nécessaire de garder les documents récapitulatifs et les versions finales. Il est important de ne pas laisser de post-it, trombone ou même d'avoir des cahiers à anneaux. Il est conseillé de ranger ces dossiers dans des chemises en carton, de préférence sans acide (Ibid. p. 66).

Pour les archives photographiques, il est nécessaire de faire une sélection afin de ne conserver que celles qui sont significatives en relation au parcours artistique. Dans le cas de photographie argentiques (négatifs sur pellicule, épreuves, diapositives) le négatif devient l'original, et l'épreuve est là à titre consultatif. Elles doivent être manipulées avec des gants de coton, et une loupe est nécessaire pour en faire l'examen. L'entreposage de ces documents se fait dans des pochettes individuelles en les regroupant par projet et en ordre chronologique. L'inscription des dates, les personnes qui y apparaissent, le titre de l'événement ainsi que le nom de l'auteur des photographies, doivent être associés à ces documents. Les photographies numériques sont conservées en suivant les normes énoncées précédemment et seront sous format TIFF non compressés si possible, ou en format JPEG (Ibid. p. 67-68).

Dans le cas des archives audiovisuelles et sonores, elles seront conservées dans le but d'être revues et/ou réécoutées. Il est donc important de faire la conversion des archives audiovisuelles analogiques en format numérique. On évitera de garder les doublons et les documents endommagés pour conserver ceux qui sont significatif, afin de démontrer l'évolution du projet (Idid. p. 69).

En ce qui a trait aux archives papiers grands formats (esquisses, plans, maquettes 2D, dessins...), il est recommandé de les conserver à plat dans des boites aux dimensions appropriées. Dans le cas de plus grand format, il est conseillé d'enrouler sur et non dans un tube de carton, et de les retenir par un ruban de coton. Il sera par la suite déposé dans un sac de polyéthylène, ou dans une boite (Ibid. p. 70).

Enfin, pour toute conversion d'archives en mode numérique, l'individu ou l'institution doit consulter la loi concernant le cadre juridique des technologies de l'information[67] afin de pérenniser la documentation. Il est aussi recommandé de consulter un ouvrage développé par la BAnQ intitulé « La numérisation de documents : méthodes et recommandations »[68] (Ibid. p. 71).

On doit aussi se doter des meilleures conditions d'entreposage possible pour la sécurité des documents. Une chambre forte, un coffre-fort, un classeur sécuritaire, ou encore un local aménagé spécialement permettra de rassembler en un seul lieu l'ensemble des documents. Pour une conservation optimale, il est conseillé d'y contrôler la température et le taux d'humidité ambiante (Ibid. p. 72).

Voici les tableaux proposés par le guide à titre d'aide-mémoire :

Conditions d'entreposage optimales **Aide-mémoire**		
Aire d'entreposage	Éviter les sous-sols humides ou les locaux surchauffés.	Éviter l'entreposage de boîtes de documents directement sur le sol.
Air ambiant	S'assurer que la variation quotidienne ne	

[67] Visiter le site : http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=//C_1_1/C1_1.htm
[68] Visiter le site : http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/C-1.1

	dépasse pas 5 % d'humidité relative.	Maintenir une température entre 17°C et 20 °C avec une variation de ± 2 °C.
	Garder un pourcentage d'humidité relative de 40 % à 50 %.	
Architecture des locaux	Vérifier la présence de tuyauterie, de conduits électriques, d'installations de climatisation, de gicleurs, etc.	Éviter l'entreposage à proximité d'endroits sensibles ou à risque.
Surveillance des intrus	Vérifier la présence de moisissures.	Consulter des spécialistes en restauration et en extermination au besoin.
	Vérifier la présence d'insectes et de rongeurs.	

Figure 3.4 **Tableau de « conditions d'entreposage » du *Guide des archives de la danse au Québec* (BAnQ, 2015, p.73).**

Un plan d'urgence est aussi à prévoir pour éviter la perte de documents essentiels à la collection. Voici un autre tableau à titre d'aide-mémoire.

Plan de mesures d'urgence **Aide-mémoire**		
Mesures d'intervention	**Actions**	**Résultats**
Identifier les locaux d'entreposage adéquats.	**Identifier** les éléments qui posent un risque d'incident (lié à l'eau, au feu, aux	**Entreposer** les documents dans des espaces sécuritaires,

	produits chimiques, à des agents externes).	dotés d'une bonne capacité portante.
Détecter les lacunes du bâtiment.	**Adopter** des mesures de protection supplémentaires pour protéger boîtes et classeurs au besoin.	**Installer** des bâches pour protéger les documents près des conduites d'eau.
	Communiquer les problèmes d'entretien au responsable du bâtiment en conservant une note résumant les interventions verbales et écrites.	**Inspecter** les locaux d'entreposage régulièrement.
		Signaler tout problème dès sa détection.
Conserver les archives dans du matériel de conservation archivistique.	**Acquérir** des étagères, des boîtes, des chemises et des enveloppes de qualité archivistique.	**Cibler** les fournisseurs de matériel de conservation.
		Rédiger une liste du matériel nécessaire aux activités.
Dresser une liste des intervenants en cas d'urgence.	**Identifier** ✓ le service des incendies, ✓ le responsable de l'immeuble, ✓ le concierge, ✓ le responsable de l'organisme artistique.	**Compiler** une liste avec les noms, les numéros de téléphone et les adresses courriel des personnes identifiées à titre d'intervenants en mesures d'urgence.
		Produire une carte plastifiée (de format portefeuille) indiquant les intervenants à contacter en cas de besoin, en tout temps.

Protéger les documents essentiels.	**Conserver** une copie de sécurité (*backup*).	**Conserver** à l'externe trois copies des documents essentiels.

Figure 3.5 **Tableau de « plan de mesure d'urgence » du *Guide des archives de la danse au Québec* (BAnQ, 2015, p.75).**

Les informations retenues dans ce chapitre constituent pour les personnes conceptrices une base de travail en vue d'une conservation de documents, qui permettront plus tard de découvrir leur parcours unique.

Par contre, *Le guide des archives de la danse au Québec* n'offre aucune alternative pour les maquettes de décors en trois dimensions. La conservation de photographies de maquettes est donc essentielle. Elles permettront d'accompagner les autres documents et constitueront un complément d'information pour le projet. Les maquettes en trois dimensions sont toutefois à conserver le plus possible. Elles se verront acquises par les musées et centres d'archives pour leur importance dans le développement de la pratique scénographique. Elles pourront aussi d'être utilisées pour des expositions et publications.

En attendant la publication de ce *Guide pour la préservation des processus de création scénographique*, les scénographes sont invités à consulter le document produit par la Fondation Jean-Pierre Perreault en lien avec le legs artistique (Annexe D), ainsi que le Guide des archives de la danse au Québec[69], qui a servi au présent chapitre.

---

[69] Visiter le site : https://www.google.com/search?q=Le+guide+des+archives+de+la+danse+au+Qu%C3%A9bec&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b

CONCLUSION

L'évolution de la scénographie au Québec résumée dans ce mémoire nous met devant une évidence : même si nous connaissons le nom des précurseurs en termes de scénographie, ainsi que les mouvements artistiques qui ont marqué cette évolution, nous avons généralement peu de traces qui témoignent de ces pratiques. Aujourd'hui encore, à l'heure où l'on aurait les moyens technologiques pour partager une partie de ce savoir, il reste encore beaucoup de chemin à faire pour convaincre les personnes conceptrices de l'importance de conserver de façon correcte leurs archives. Pourtant, parce que les personnes conceptrices ont consacré de nombreuses heures de formation et de pratique pour développer leur unicité, elles ont un attachement émotif manifeste face à leur travail.

Il y a malheureusement un manque de valorisation flagrant de ces travaux de la part de ceux mêmes qui les créent. Conséquemment, ces traces restent dans des cartons plutôt que d'être pris en charge avec sérieux par des institutions de préservation. Certaines pourraient pourtant témoigner d'un changement vers de nouveaux mouvements esthétiques en scénographie, ou d'un point tournant dans l'histoire de la théâtralité québécoise. Ce n'est bien souvent que quelques années plus tard que l'on réalise l'importance historique d'un travail, et que des chercheurs s'y intéresseraient si ces traces étaient disponibles. Car les traces des processus de création scénographique peuvent certainement aider à mieux comprendre ces étapes qui ont amené le changement.

L'acte de prendre la parole est intrinsèquement théâtral et peut être provocateur. Pour parler de perte de traces des processus de création scénographique, j'ai choisi de réunir

des personnes qui avaient des expériences à partager face au processus de conservation. Choisir d'accompagner ces interventions par la perte de maquettes de décor alors qu'elles sont incendiées, c'est appuyer ces propos par des images qui font réfléchir à une destruction possible qui peut être irréversible. Cet acte de destruction traduit le désarroi qui m'habite face au manque de politique de conservation dans le domaine de la scénographie, et plus spécifiquement de ce que deviennent les traces des processus de création des personnes conceptrices une fois les productions terminées.

Le souhait à travers ce geste de mettre à feu des maquettes est d'éveiller les consciences et de provoquer un débat autour de cette question. Il est difficile pour moi de juger si l'objectif visé a été atteint, mais il est certain qu'on m'encourage aujourd'hui à continuer à prendre la parole au sujet de la conservation scénographique.

Au début de ce travail de réflexion et de recherche je souhaitais établir les bases pour un éventuel musée virtuel destiné à présenter la scénographie québécoise et le processus de création en particulier. Je me suis ensuite rallié à l'idée d'un Entrepôt numérique d'œuvre artistique contemporaine (ENOAC) car il me semblait que l'initiative répondait à ma quête. Or, étant donné la faible participation des personnes conceptrices à cette banque de données, j'ai donc spéculé les possibilités de sauvegarder les objets à travers le guide. Paradoxalement, je suis conscient que la plupart des traces/objets ne seront pas conservés et que de nombreuses études en muséologie s'arrêtent sur ce type d'enjeux.

Rendre accessible l'objet sur Internet en l'identifiant et en le plaçant dans son contexte avec d'autres objets est un scénario idéal. Cependant, on ne peut faire fi de l'objet physique. La conservation de l'objet est essentielle si celui-ci est porteur de sens et s'inscrit dans un contexte historique et artistique. Les traces de processus de création scénographique sont d'excellents compléments d'archives aux fonds déjà existants.

Imaginons qu'au fond d'archives du Théâtre du Nouveau Monde à la BAnQ s'ajoute les traces des décorateurs, peintres, scénographes, costumiers, éclairagistes... cela constituerait une source d'informations extraordinaires.

Cela n'empêche nullement l'importance de publications papier. Je crois que les livres publiés par l'APASQ et La Fondation Jean-Paul Mousseau sont une façon efficace de présenter les traces. Accompagner celles-ci de textes de personnes conceptrices peut représenter une compilation de sources significatives pour le partage des connaissances et des pratiques. J'imagine facilement une bibliothèque remplie de livres qui traitent de la scénographie mondiale, une bibliothèque dans laquelle tous y serait, avec des rayons divisés par pays et par province. Pourtant, cette vision est assez désolante car, quoique notre expertise soit reconnue à travers le monde, il n'en demeure pas moins que la section réservée au Québec serait minuscule, et peu représentative de l'immense nombre de productions que nous générons pour mieux comprendre les nombreuses et diversifiées démarches artistiques. Sommes-nous si peu fier de notre scénographie, des traces que nous générons? Est-ce possible que nous ne trouvions pas les moyens de faire mieux pour mieux préserver notre patrimoine théâtral outre que par les sites Internet individuels et de compagnies de production, où on ne voit que quelques photos de production souvent non accompagnées d'explications par rapport au processus de création? J'aimerais voir apparaitre dans les bibliothèques des monographies, des livres collectifs sur une période donnée ainsi que d'autres ouvrages autour du développement de la pratique scénographique après 1995, qui feraient suite aux écrits de Noiseux-Gurik de Larrue et de Bouchard.

La création théâtrale québécoise est multiple et il n'est pas vrai que toutes les traces doivent être pérennisées. Il est important d'opérer un choix judicieux afin d'éclairer des traces à préserver comme le font les travaux de TRACES en collaboration avec le Musée de la Civilisation de Québec. Même si seulement un petit groupe s'intéresse à

la pérennité de ces travaux afin de retracer l'histoire de la scénographie québécoise, une certitude demeure : tant que ces traces ne seront pas mieux valorisées et diffusées, il y aura toujours des pertes considérables au point où un jour il ne sera plus possible d'avoir tous les documents qui permettraient de mieux comprendre le fil créatif d'une œuvre théâtrale. Les photos de productions et les archives gardées par les compagnies de théâtre ne sont pas des informations historiques complètes sans une documentation adéquate des traces générées par les personnes conceptrices.

C'est pour cette raison que l'entreprise de proposer un guide pour la conservation des processus de créations scénographiques m'apparait essentielle.

On ne peut que se réjouir pour la concertation en vue de préparer un guide de conservation des archives pour les arts vivants par la Table de réflexion pour l'archivage, la conservation et l'éducation sur le spectacle (TRACES), la Bibliothèque et Archives nationale du Québec (BAnQ), et le Musée de la civilisation de Québec (MCQ). Ceci aura peut-être pour effet de conscientiser davantage le milieu à l'importance de conserver les traces qui témoignent du savoir-faire québécois. Or, une question se pose : quels seront les incitatifs pour chaque praticien pour déployer autant d'énergie pour une conservation possible mais aucunement garantie?

Il faudra pour cela insister sans relâche en faveur de l'écriture de l'histoire de la scénographie au Québec, et valoriser les traces des processus de création des personnes conceptrices, qui écrivent une partie de l'histoire théâtrale québécoise souvent sans le savoir.

ANNEXE A

LES MAQUETTES SACRIFIÉES LORS DE L'INSTALLATION-PERFORMANCE AUTODAFÉ-TRACES-BURNING (DVD)

ANNEXE B

AUTODAFÉ-TRACES-BURNING : LE DOCUMENTAIRE (DVD)

ANNEXE C

GUIDE DE L'UTILISATEUR (ENOAC, 2015)

ENOAC

L'Entrepôt numérique d'œuvres artistiques contemporaines

GUIDE DE L'UTILISATEUR

L'Entrepôt numérique d'œuvres artistiques contemporaines (ENOAC) est une banque numérique regroupant les œuvres contemporaines québécoises en ARTS DE LA SCÈNE, en ARTS VISUELS, en ILLUSTRATION et en MÉTIERS D'ART.

L'ENOAC est un projet collectif de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ), du Conseil des métiers d'art du Québec (CMAQ), d'Illustration Québec (IQ) et du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV).

L'admission est accordée à l'artiste ou à l'artisan sur la base de critères de professionnalisme et de carrière artistique reconnue. Chacune des associations partenaires du projet établit les critères d'admissibilité à l'ENOAC à l'intérieur de son champ disciplinaire.

L'artiste ou l'artisan doit faire sa demande d'ouverture de compte ENOAC auprès de son association, qui lui transmettra un code d'accès et un mot de passe temporaire. L'activation du compte est conditionnelle à l'accord du participant au *Mandat limité de gestion des droits d'auteur*.

Le *Guide de l'utilisateur* est conçu pour vous accompagner dans l'utilisation de la plateforme ENOAC. Celui-ci vous permettra de créer votre compte d'utilisateur, d'ajouter vos images ainsi que l'ensemble des données requises pour chacune d'elles.

POUR COMMENCER

Avant de débuter, nous souhaitons porter quelques points à votre attention :

- Nous vous recommandons d'utiliser **Chrome** ou **Firefox** lors de votre visite du site, deux navigateurs fiables et performants envers lesquels la compatibilité du système ENOAC a été établie. Ces deux navigateurs sont disponibles gratuitement sous les liens suivants :

  http://www.google.com/chrome <http://www.google.com/chrome>

  http://mozilla.org/fr/firefox <http://mozilla.org/fr/firefox>

- Nous vous invitons à prendre connaissance des *Modalités de participation* de votre association. En créant votre profil, vous verrez apparaître le texte intégral du *Mandat limité de gestion des droits d'auteur* ainsi que la procédure à suivre pour l'approuver.

- Assurez-vous de détenir les droits d'auteur des images (obligatoires) que vous déposerez dans l'ENOAC, particulièrement pour les photographies réalisées sur commande depuis le dernier remaniement de la Loi sur le droit d'auteur en novembre 2012.

CONTACTS

Pour toute question, nous vous invitons à contacter la personne-ressource de votre association :

APASQ : Éric-Abel Baland
eabaland@apasq.org
514 523-4221

RAAV : Renée Gélinas
renee.gelinas@raav.org
514 866-7101

CMAQ : Hélène Cloutier
helene.cloutier@metiersdart.ca
514 866-2787 poste 312

IQ : Danielle Bergevin
danielle@illustrationquebec.com
514 522-2040
No sans frais : 1 888-522-204

Pour de l'aide technique, vous pouvez contacter René St-Pierre à info@archivart.ca

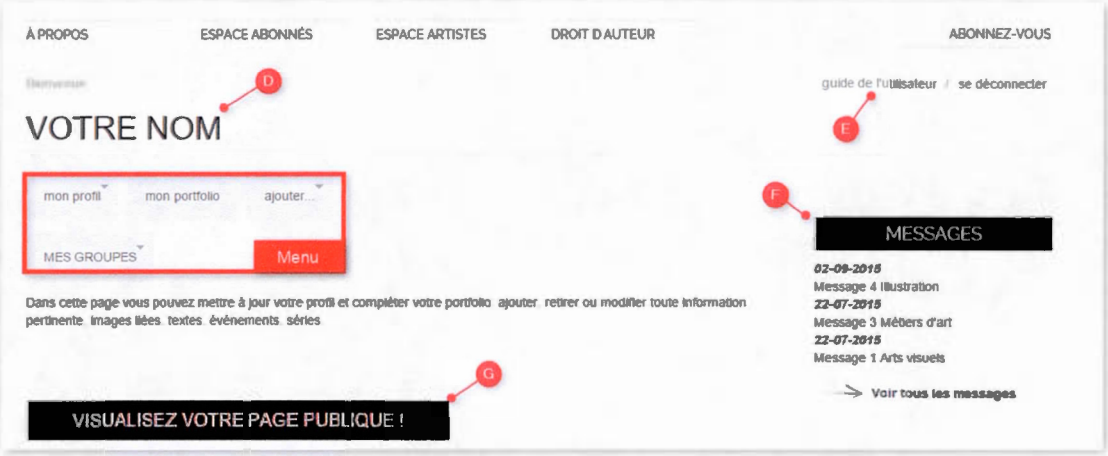
TABLE DES MATIÈRES

SE CONNECTER À L'ENTREPÔT EN TANT QU'ARTISTE 4
MODIFIER MON PROFIL (menu > mon profil) 5
MODIFIER MON MOT DE PASSE (menu > mon profil) 5
AJOUTER UNE ŒUVRE (menu > ajouter... > sous-menu : *ajouter une œuvre*) 6
AJOUTER UNE SÉRIE D'ŒUVRES (menu > ajouter... > sous-menu : *une série d'œuvres*) 6
AJOUTER UNE IMAGE, UN TEXTE OU UN ÉVÈNEMENT (menu > ajouter...) 7
NOTES IMPORTANTES RELATIVES AUX TEXTES ET AUX IMAGES 8
ACCÉDER À MON CONTENU (menu > mon portfolio) 9
MON PORTFOLIO – pour déposer, modifier et rendre public mes contenus 9
SE DÉCONNECTER 11
SOUTIEN AUX UTILISATEURS 11
LE MOT DE LA FIN 12
A | PRÉPARER LES IMAGES POUR LEUR DÉPÔT 14
B | CONVERTIR UN TEXTE EN PDF 19

SE CONNECTER À L'ENTREPÔT EN TANT QU'ARTISTE

1. Accédez à la page web suivante : **http://www.enoac.ca**
2. Dans la page d'accueil, cliquez sur le lien **ESPACE ARTISTES**.
3. Inscrivez ensuite les identifiants que vous avez reçus (**A** courriel et **B** mot de passe) et appuyez ensuite sur le bouton **Se connecter** (**C**) :

4. Une fois connecté, votre nom apparaît dans la page (D). Vous pouvez alors accéder aux fonctionnalités du site grâce au **Menu** dorénavant affiché et accessible en tout temps.



De plus, la dernière version à jour de ce manuel de l'utilisateur est disponible en tout temps sur le site (E). Vous pouvez aussi consulter des messages qui vous sont destinés (F) et visualiser l'aspect de votre page publique (G).

MODIFIER MON PROFIL (menu > mon profil)

Pour commencer, prenez quelques instants pour vérifier vos informations de profil. Au besoin, complétez-les ou modifiez-les.

A. Dans le Menu, cliquez sur l'onglet **Mon profil**;
B. Sélectionnez l'option **Modifier mon profil**;
Apportez ensuite les modifications requises et, au bas de la page, validez vos choix en appuyant sur le bouton **Enregistrer**.

MODIFIER MON MOT DE PASSE (menu > mon profil)

Toujours dans la page **Mon profil**, il est possible de modifier votre mot de passe.

C. Inscrivez votre nouveau mot de passe, son degré de sécurité apparaît alors;
D. Afin de faire passer le degré de sécurité à **Correct**, **Bien** ou, *idéalement*, à **Fort**, suivez les indications qui apparaissent à l'écran.
Notez qu'il ne s'agit que de suggestions. Vous avez l'entière liberté quant au choix final de votre mot de passe.

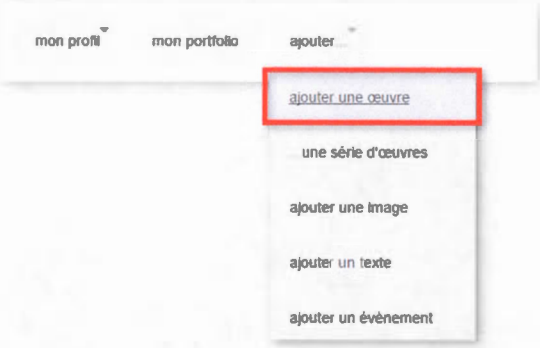
E. Une fois satisfait, confirmez votre nouveau mot de passe en le réécrivant.

Finalement, n'oubliez pas de valider vos modifications en appuyant sur le bouton **Enregistrer** qui se trouve au bas de la page.

AJOUTER UNE ŒUVRE (menu > ajouter… > sous-menu : *ajouter une œuvre*)

Pour chaque œuvre que vous déposez, vous devez créer une *fiche œuvre*. À cet effet, dans le Menu, cliquez sur l'onglet **Ajouter** puis sélectionnez **ajouter une œuvre**.

Complétez ensuite tous les champs pertinents afin de décrire le plus précisément possible tous les détails relatifs à votre œuvre. Selon le cas, vous pouvez lier des contenus complémentaires tels des images, des textes, des séries ou des évènements; lesquels permettront de mieux décrire, illustrer ou cerner le contexte entourant la création et la diffusion de l'œuvre. Au bas de la page, validez vos choix en appuyant sur le bouton **Enregistrer**.

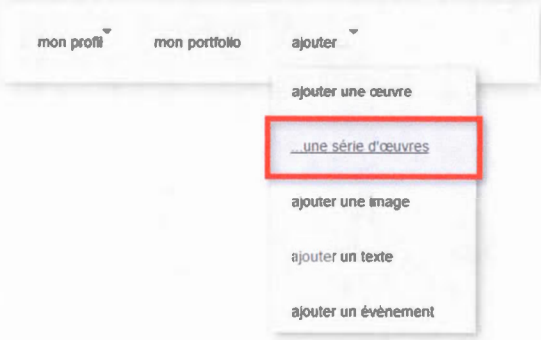


Notez qu'il est aussi possible d'ajouter (ou de retirer) ultérieurement des images, des textes, des séries ou des évènements pour chacune des œuvres inscrites.

AJOUTER UNE SÉRIE D'ŒUVRES (menu > ajouter… > sous-menu : *une série d'œuvres*)

Lorsque plusieurs œuvres se développent autour d'une thématique commune ou poursuivent un même fil conducteur, il pourrait être pertinent de les regrouper dans un même ensemble ce que nous appelons *une série d'œuvres*.

Dans le Menu, cliquez sur l'onglet **Ajouter** et cliquez ensuite sur **…une série d'œuvres**.



Sélectionnez les œuvres que vous souhaitez lier à cette série. Selon le cas, vous pouvez lier des images, des textes ou des évènements afin de bien décrire et illustrer la série. Une fois les renseignements complétés, validez vos choix en appuyant sur le bouton **Enregistrer** qui se trouve au bas de la page.

Notez qu'il est aussi possible d'ajouter (ou de retirer) ultérieurement des œuvres, des images, des textes ou des évènements à chaque série que vous créez.

AJOUTER UNE IMAGE, UN TEXTE OU UN ÉVÈNEMENT (menu > ajouter…)

Pour chacune de ces trois options d'ajout, choisissez les images ou les textes désirés, associez-les à l'œuvre, à la série ou même à l'évènement désiré. Entrez les informations requises et, au bas de la page, validez vos choix en appuyant sur le bouton **Enregistrer**.

Les images et les textes

Il est souvent opportun d'ajouter des images supplémentaires (prises de vue sous différents angles ou à divers moments de la réalisation de l'œuvre) ou des textes complémentaires permettant de documenter la création ou la diffusion de l'œuvre (par ex. : carton d'invitation à un vernissage, texte de présentation, communiqué de presse, notes de production, etc.).

Les évènements

Fonctionnalité intéressante : il est possible de lier un évènement de diffusion à différents types de contenus (œuvre, image, texte, série). Un évènement de diffusion peut être une exposition solo ou collective, une performance, une pièce de théâtre, etc.

Lorsqu'on ajoute une image, un texte, un évènement ou une série, tous ces éléments peuvent être liés à une ou plusieurs œuvres. Ils sont donc interdépendants les uns des autres. Même si chacun d'entre eux peut être créé dans l'ordre de votre choix, il est recommandé de suivre les étapes suivantes lorsque les conditions le permettent :

1. Créer l'œuvre
2. Ajouter les images ou les textes
3. Dans la page de l'image ou du texte, lier celui-ci à l'œuvre
4. Créer la série ou l'évènement
5. Dans la page de la série ou de l'évènement, lier celui-ci à l'œuvre
6. Et, au besoin, lui lier des images ou des textes déjà associés à l'œuvre

NOTES IMPORTANTES RELATIVES AUX TEXTES ET AUX IMAGES

Les textes

- Les textes importés doivent être au format **PDF**.

La majorité des logiciels de traitement de texte permettent d'enregistrer ou d'exporter leurs documents au format PDF. **En annexe,** vous trouverez une méthode d'enregistrement PDF utilisant le logiciel Word 2010.

Les images

- La qualité des images déposées dans l'ENOAC se doit d'être à son meilleur. Bien que les appareils photographiques numériques offrent maintenant des résolutions et des tailles d'images impressionnantes; rendues au-delà d'un certain seuil, les images qui ne sont pas optimisées ne font que ralentir leur affichage dans Internet, et ce, à un point pouvant aller jusqu'à décourager les internautes d'aller plus avant dans leur visite.

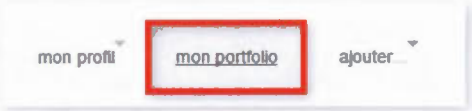
- Dans le but d'offrir le meilleur rapport entre qualité visuelle et vitesse d'affichage, nous avons établi un standard d'importation qui s'applique à toutes les images déposées sur le site :

  Format .....**JPG**
  Taille maximale de l'image.....**1920 x 1920** pixels
  Taille minimale de l'image .....**600 x 600** pixels
  Résolution .....**72 ppp** (dpi)
  Poids maximal du fichier image .....**1,5 Mo**

Pour préparer vos images à rencontrer nos standards de diffusion dans l'ENOAC, vous trouverez deux méthodes d'optimisation **en annexe**.

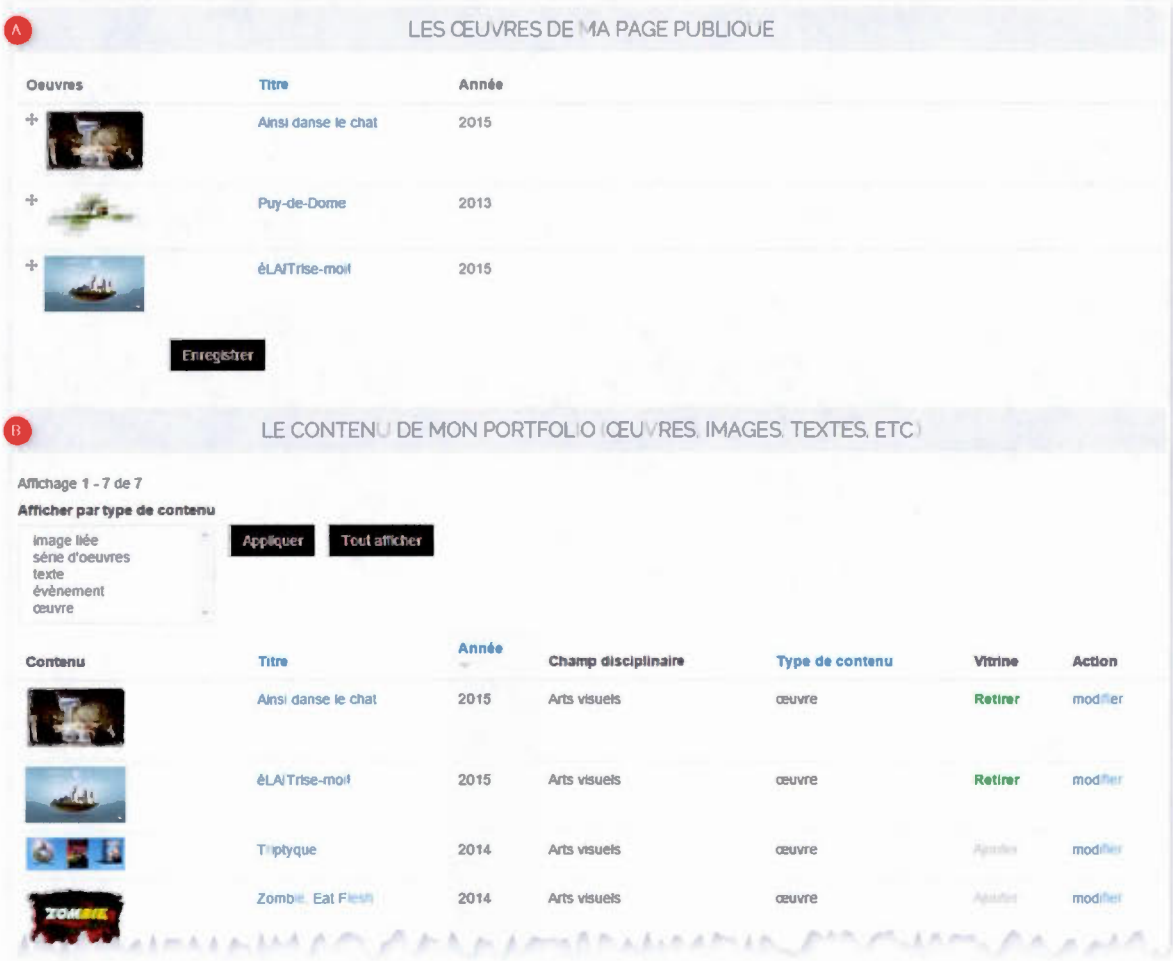
ACCÉDER À MON CONTENU (menu > mon portfolio)

Toutes vos œuvres déposées dans l'Entrepôt sont accessibles via l'onglet **mon portfolio**.



MON PORTFOLIO – pour déposer, modifier et rendre publique mes œuvres

Le portfolio vous donne accès à tout ce que vous avez déposé dans *l'Entrepôt* : les œuvres, les images, les textes, les évènements et les séries. C'est dans le portfolio que vous pouvez choisir d'ajouter jusqu'à 10 œuvres dans votre page publique (vitrine). C'est aussi à partir du portfolio que vous pouvez modifier les informations relatives aux différents types de contenus.



En peu de temps, au fur et à mesure que vous ajouterez des contenus, vous constaterez que votre portfolio se garnit d'œuvres, d'images, de textes et d'évènements. Le portfolio se divise en deux grandes sections.

A. LES ŒUVRES DE MA PAGE PUBLIQUE

Cette section comprend la liste des œuvres que vous aurez choisi de rendre publiques (jusqu'à 10). Il vous est possible de modifier l'ordre d'apparition des œuvres en les glissant vers leur nouvel emplacement à l'aide de la flèche de déplacement.

B. LE CONTENU DE MON PORTFOLIO

Tout ce que vous avez ajouté à l'Entrepôt se trouve répertorié dans cette liste.

Selon votre besoin, il est possible d'afficher les œuvres par ordre croissant ou décroissant de **Titre**, d'**Année** ou de **Type de contenu** en cliquant sur le titre de la colonne appropriée.

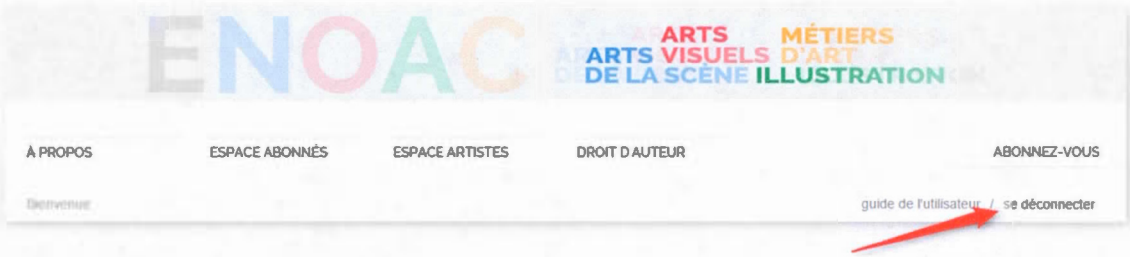
Vous souhaitez rendre visible une œuvre dans votre page publique? Rien de plus simple : dans la colonne **Vitrine**, cliquez sur **Ajouter**. Pour le retirer, cliquez sur **Retirer** de cette même colonne.

La colonne **Action** permet de modifier les détails de chaque contenu ou de supprimer ce dernier.

Enfin, le lien **VISUALISEZ VOTRE PAGE PUBLIQUE !** vous permet de voir en un coup d'œil l'ensemble de vos œuvres publiées, et ce, tel que les visiteurs les verront.

SE DÉCONNECTER

Pour vous déconnecter de l'ENOAC, cliquez sur le lien **se déconnecter** qui se trouve sous le bandeau de titre, à l'extrémité droite.



SOUTIEN AUX UTILISATEURS

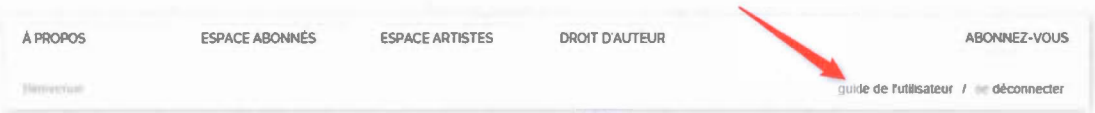
Si éprouvez des difficultés techniques ou vous avez des questions concernant l'utilisation de l'Entrepôt, trois solutions vous sont proposées :

1. **L'aide contextuelle**

   Des bulles d'aide sont liées à certains champs et commandes afin de donner des informations particulières à leur sujet. Ces bulles apparaissent seulement lorsque vous cliquez sur la commande ou le champ concerné.

2. **Le guide de l'utilisateur**

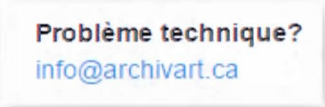
   Pour un rappel concernant l'ensemble des fonctionnalités de l'Entrepôt ainsi que les procédures visant à les mettre en œuvre, nous vous rappelons que la dernière version à jour du guide de l'utilisateur est disponible en tout temps en cliquant sur le lien **guide de l'utilisateur** situé à l'extrémité supérieure droite dans l'ESPACE ARTISTES.



3. **La page contact**

Cliquez d'abord sur le lien **contact** qui se trouve sous le bandeau en bas de page.

Cliquez ensuite sur le lien info@archivart.ca pour formuler votre demande d'aide.



LE MOT DE LA FIN

Nous vous remercions de votre contribution à l'**ENOAC**. Pour toute question, nous vous invitons à contacter la personne-ressource de votre association :

APASQ : Éric-Abel Baland
eabaland@apasq.org
514 523-4221

RAAV : Renée Gélinas
renee.gelinas@raav.org
514 866-7101

CMAQ : Hélène Cloutier
helene.cloutier@metiersdart.ca
514 866-2787 poste 312

IQ : Danielle Bergevin
danielle@illustrationquebec.com
514 522-2040
No sans frais : 1 888-522-204

- Ce guide est une réalisation d'**Archiv'ART** -

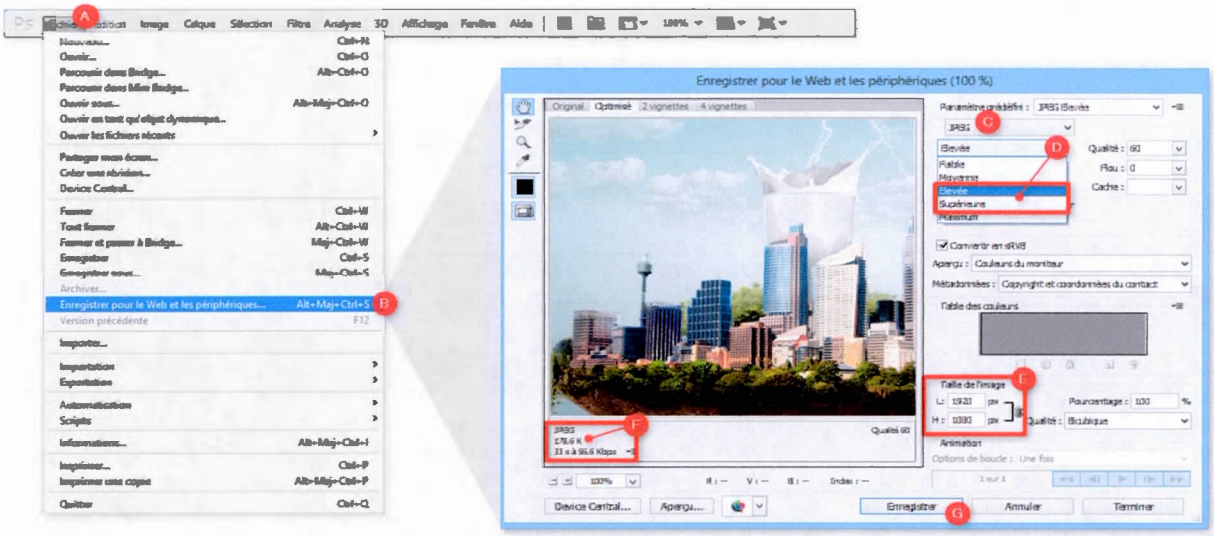
ANNEXES

A | préparer les images pour leur dépôt

B | convertir un texte en PDF

A | PRÉPARER LES IMAGES POUR LEUR DÉPÔT

1. Si vous disposez d'Adobe Photoshop (méthode recommandée)



Une fois l'image ouverte dans Photoshop CS 3 ou supérieur :

A. Dans le menu **Fichier** *(File)*,

B. On sélectionne l'option **Enregistrer pour le web et les périphériques** *(Save for Web & Devices)*.

Dans la boîte de dialogue **Enregistrer pour le web et les périphériques** qui apparaît :

C. On opte pour le format **JPG**.

D. On choisit la qualité **Élevée** *(High)* ou **Supérieure** *(Very High)*.
- La qualité Élevée *convient pour la plupart des images.*

E. On ajuste la taille de l'image *(Image size)* afin qu'elle ne n'excède pas les dimensions maximales ou, selon le cas, minimales demandées.
- L'ajustement de l'image est proportionnel : vous n'avez qu'à redéfinir soit sa largeur, soit sa hauteur.

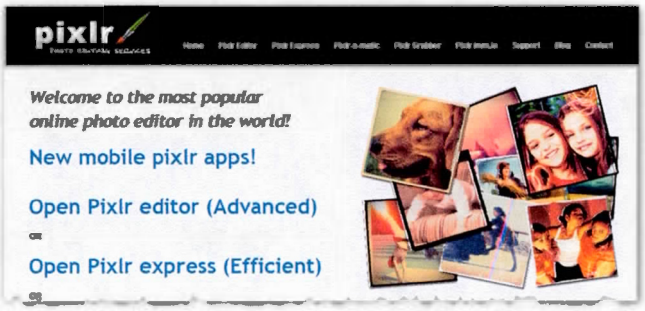
F. On s'assure que le poids de l'image reste en deçà de la limite du 1 Mo (1000 K).
- Au besoin, on réajuste la qualité (D) ou la taille (E) de l'image.

G. Une fois l'image répondant aux standards demandés, on l'enregistre.
- L'option Enregistrer pour le web et les périphériques *rééchantillonne automatiquement l'image à 72 ppp. On n'a donc pas à se préoccuper de ce point si les images sont à une autre résolution (300 ppp par exemple).*

2. Si vous ne disposez pas d'Adobe Photoshop

Différentes applications web de retouche d'images sont disponibles dans Internet. Nous vous proposons **Pixlr**. Gratuit et simple d'emploi, vous pourrez aisément rendre vos images conformes aux normes demandées par l'ENOAC.

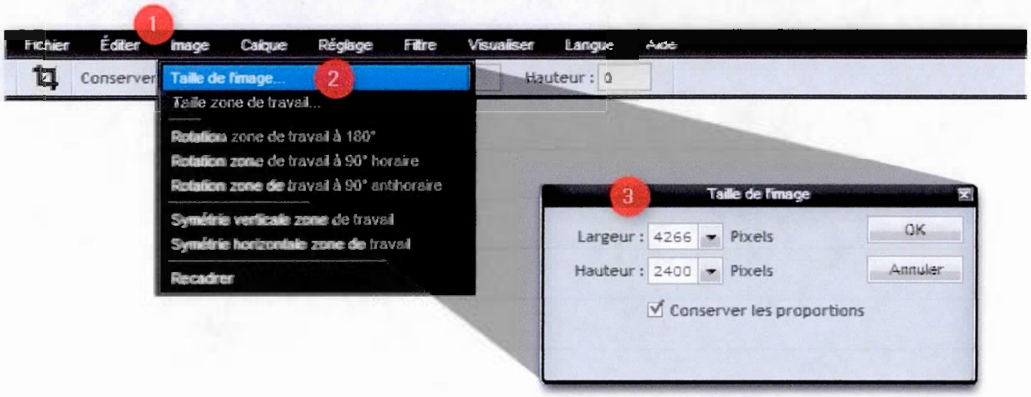
A. Dans votre navigateur Internet, allez à l'adresse **http://pixlr.com** et cliquez le lien sur **Open Pixlr editor (Advanced)**.



B. Une fois l'application lancée à l'écran, affichez-y votre image en sélectionnant l'option **Ouvrir une image à partir de l'ordinateur**.

C. Lorsque l'image est affichée :

1. On clique sur le menu **Image**;
2. On choisit l'option **Taille de l'image**;
3. On ajuste la taille de l'image afin qu'elle n'excède pas les dimensions maximales ou minimales
   - *L'ajustement de l'image est proportionnel : vous n'avez qu'à redéfinir soit sa largeur, soit sa hauteur.*



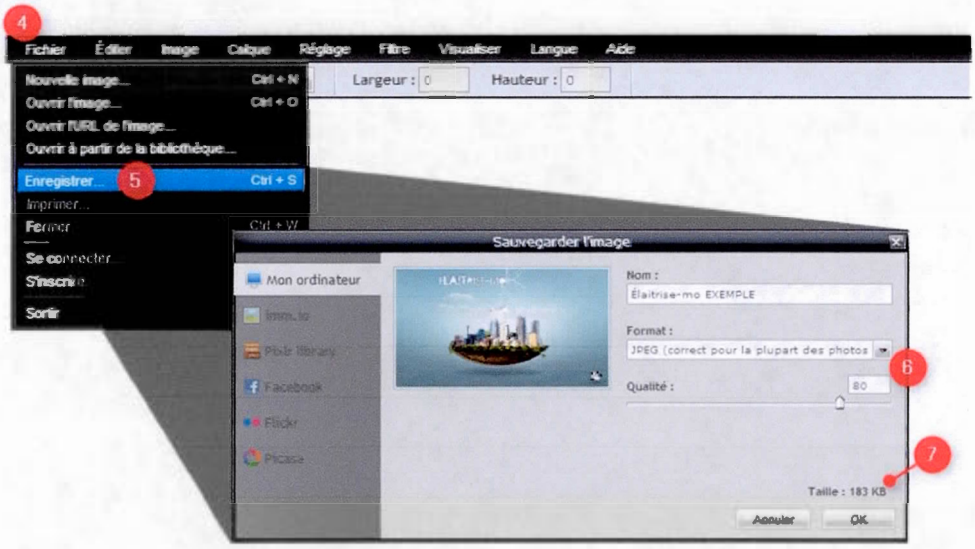
On valide ses choix en appuyant sur le bouton **OK**.

Une fois la taille de l'image ajustée :

4. On va au menu **Fichier**;
5. On sélectionne l'option **Enregistrer...**

Dans la boîte de dialogue qui apparaît :

6. On choisit le format **JPG**
   et on ajuste sa qualité à **80;**
7. On s'assure que le poids de l'image reste en deçà de la limite du 1 Mo (1000 K).
   - On besoin, réajuste légèrement la qualité.



Une fois l'image répondant aux standards demandés, on l'enregistre en appuyant sur le bouton OK.
*- **Pixlr** rééchantillonne automatiquement l'image à 72 ppp. On n'a donc pas à se préoccuper de ce point si les images sont à une autre résolution (300 ppp par exemple).*

3. Si vous utilisez des images au format .TIF

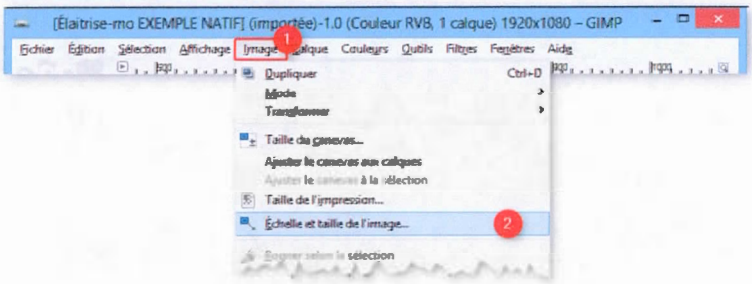
La majorité des applications web de retouche d'image ne supportent pas les images au format TIF. Dans ce cas, il faut utiliser soit Photoshop, soit un logiciel gratuit tel que **Gimp**. Si vous êtes utilisateur Photoshop, référez-vous à la procédure détaillée au point 1. Sinon, voici la marche à suivre pour Gimp 2.8.

A. Dans votre navigateur Internet, allez à l'adresse **http://www.gimp.org**, et cliquez sur le lien **Download** pour télécharger le logiciel gratuit. Installez-le sur votre ordinateur et lancez-le.

B. Affichez votre image dans Gimp en allant au menu **Fichier > Ouvrir** (*File > Open*).

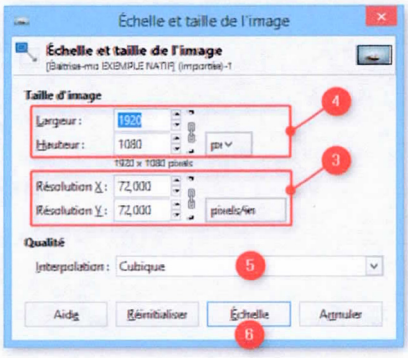
C. Une fois l'image ouverte dans Gimp :

1. Dans le menu **Image** (*Image*),
2. On sélectionne l'option **Échelle et taille de l'image** *(Scale Image)*.



Dans la boîte de dialogue **Échelle et taille de l'image** qui apparaît :

3. On ajuste les résolutions X et Y à **72,000** pixels/in.
4. On ajuste la **Taille de l'image** (*Image size*) afin qu'elle ne n'excède pas les dimensions maximales ou, selon le cas, minimales demandées.
   - L'ajustement de l'image est proportionnel : vous n'avez qu'à redéfinir soit sa largeur, soit sa hauteur.
5. On s'assure que la qualité de l'interprolation est réglée à **Cubique** (*Cubic*).
6. On clique sur le bouton **Échelle** (*Scale*) pour valider ses choix.



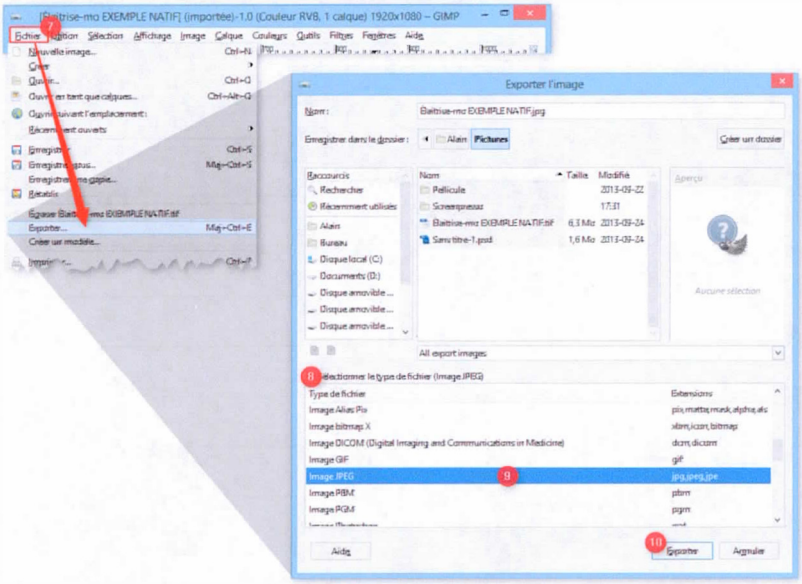
Pour exporter l'image au format JPG :

7. Dans le menu **Fichier** (*File*), on clique sur la commande **Exporter** (*Export*).

8. On clique ensuite sur le lien déroulant **Sélectionner le type de fichier** (*Select File Type*).

9. Dans la liste qui se déroule, on choisit le type **Image JPG**.

10. On clique sur le bouton **Exporter** (*Export*).



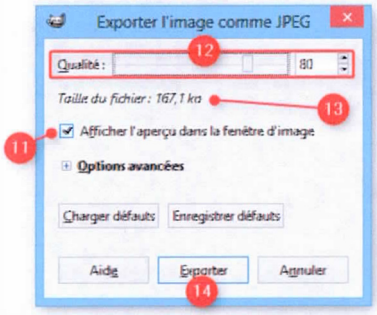
Dans la boîte de dialogue qui apparaît :

11. On coche la case **Afficher l'aperçu dans la fenêtre d'image** (*Show preview in image window*).

12. On ajuste la qualité à **80**.

13. On s'assure que la taille du fichier reste en deçà de la limite du 1 Mo (1000 K).
*- Au besoin, on réajuste la qualité de l'image (point **C.12**) ou sa taille (points **C.1** à **C.6**).*

14. Une fois l'image répondant aux standards demandés, on l'enregistre en cliquant à nouveau sur le bouton **Exporter** (*Export*).



B | CONVERTIR UN TEXTE EN PDF

La majorité des logiciels de traitement de texte permettent d'enregistrer ou d'exporter leurs documents au format PDF. La procédure est relativement semblable d'une application à l'autre. Par exemple, dans Word 2013 :

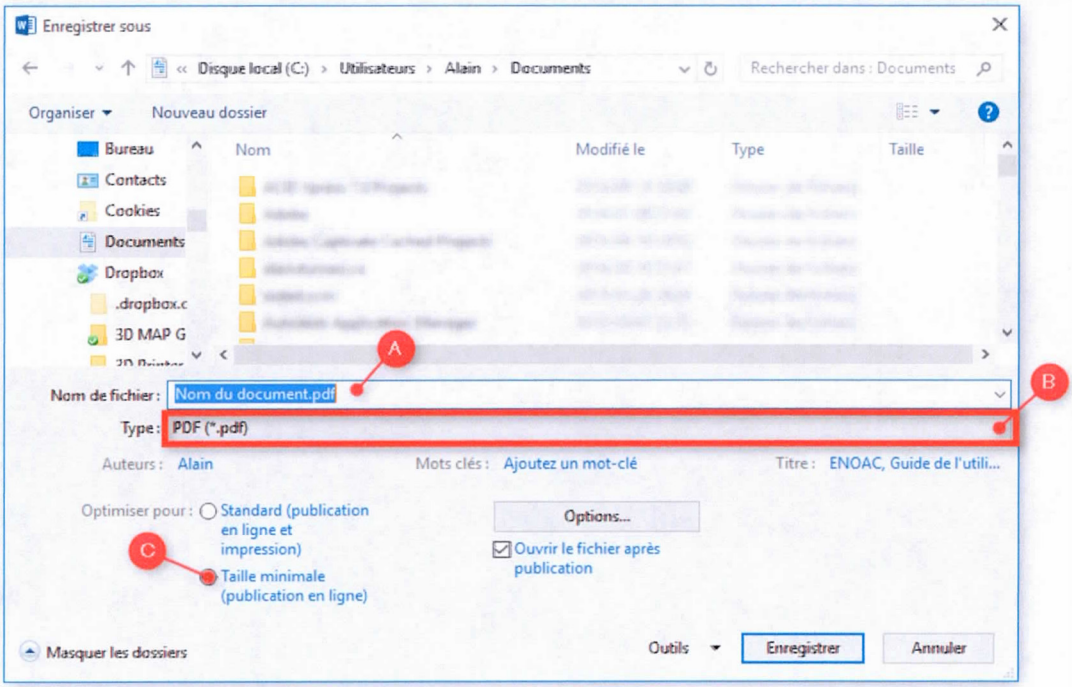
- Dans le menu **Fichier**,
- On clique sur l'option **Enregistrer sous**.

Ensuite, dans la boîte de dialogue qui apparaît :

A. Au besoin, on donne un nom significatif au document;

B. On déroule le **Type** de fichier, pour choisir le format **PDF**;

C. On optimise pour une **Taille minimale (publication en ligne).**



Une réalisation **Archiv'ART** © 2015

ANNEXE D

LE TESTAMENT ARTISTIQUE - L'ART DE TIRER SA RÉVÉRENCE

(Sophie Préfontaine, 2005)

LE TESTAMENT ARTISTIQUE

L'ART DE TIRER SA RÉVÉRENCE

par **Me Sophie Préfontaine**

Guide de réflexion
à l'intention des artistes
œuvrant en danse
pour la formulation de
dispositions testamentaires
visant le legs de leur
patrimoine artistique

Fondation
Jean-Pierre Perreault

Dépôt légal 2015
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives du Canada

© Tous droits réservés, 2015.
Fondation Jean-Pierre Perreault / Me Sophie Préfontaine

ISBN : 978-2-9815499-0-7

Tous droits réservés pour tous pays.
Toute traduction ou toute reproduction sous quelque forme que ce soit est interdite sans l'autorisation de l'auteure et de la Fondation Jean-Pierre Perreault.

Fondation Jean-Pierre Perreault
2022, rue Sherbrooke Est, bureau 100, Montréal (Québec) Canada H2K 1B9
info@fjpp.ca
www.fondation-jean-pierre-perreault.org

Me Sophie Préfontaine, avocate
sophieprefontaine@cgocable.ca

Ce guide a été produit par la Fondation Jean-Pierre Perreault
avec le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec et de Fortier Danse-Création.

LE TESTAMENT ARTISTIQUE

L'ART DE TIRER SA RÉVÉRENCE

par **Me Sophie Préfontaine**

Guide de réflexion
à l'intention des artistes
œuvrant en danse
pour la formulation de
dispositions testamentaires
visant le legs de leur
patrimoine artistique

Rédaction Sophie Préfontaine, avocate
Édition et révision Lise Gagnon / Pierre MacDuff / Romy Snauwaert
Graphisme folio&garetti
Comité de lecture Paul-André Fortier, chorégraphe et directeur artistique – Fortier Danse-Création
Lise Gagnon, directrice générale – Fondation Jean-Pierre Perreault
Pierre MacDuff, administrateur – Fondation Jean-Pierre Perreault

Les personnes suivantes ont également commenté le guide à l'occasion des différentes phases de sa rédaction et sont ici remerciées :
Marc Boivin, interprète et président – Fondation Jean-Pierre Perreault
Ariane Dessaulles, chargée aux communications – Fondation Jean-Pierre Perreault
Mélanie Demers, chorégraphe et directrice artistique – Mayday
Manuel Roque, interprète et chorégraphe – Compagnie Manuel Roque
Gilles Savary, directeur général – Fortier Danse-Création

L'auteure tient à remercier les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cet ouvrage, et tout particulièrement Paul-André Fortier, qui en a inspiré le titre et le contenu, ainsi que Lise Gagnon et Pierre MacDuff pour leur générosité et la finesse de leurs commentaires.

Ce guide est à jour au 12 juin 2015.

MISE EN GARDE – Ce guide a été conçu dans un but d'information, de réflexion et de sensibilisation compte tenu du droit en vigueur au Québec. Il ne constitue pas un avis juridique et ne remplace en aucun cas les conseils d'un avocat, d'un notaire ou de tout autre professionnel spécialisé. L'auteure ainsi que la Fondation Jean-Pierre Perreault, ses administrateurs, ses représentants et ses partenaires déclinent toute responsabilité et ne peuvent en aucun cas être tenus responsables de tout dommage découlant de l'utilisation du présent guide non plus que de toute erreur ou omission.

La forme masculine utilisée dans ce document désigne autant les femmes que les hommes.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 7

NOTIONS PRÉALABLES 9
La succession 10
Le patrimoine 11
Le testament 12
Situations particulières 13
Vous êtes marié ou uni civilement 13
Vous êtes conjoint de fait 14
Vous avez fondé un organisme à but non lucratif (OBNL) ou une entreprise culturelle 15
Vous créez ou avez créé des œuvres en collaboration avec d'autres (coauteur) 17

TESTAMENT ARTISTIQUE 18
1re étape : faire le point, dresser l'inventaire 20
2e étape : se questionner, planifier 22
Vigie et protection 25
La désignation et le rôle du liquidateur 26
Le patrimoine à léguer 27
Archives 28
Œuvres 29
Droits d'auteur 30
Droits économiques 31
Droits moraux 32
Œuvres posthumes 33
Les personnes à qui léguer le patrimoine 34
Legs à une personne 35
Legs à plusieurs personnes 35
Legs à un organisme 35
Fiducie testamentaire 36
Autres considérations 36
Les sociétés de gestion collective des droits 36
Les droits de la personnalité 37
Le mandat en prévision de l'inaptitude 37
Grille synthèse – Planification successorale 39

3e étape : formuler, rédiger ou faire rédiger 40
Grille de rédaction 42

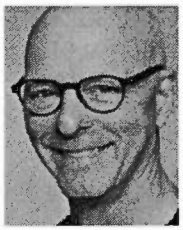
DROITS D'AUTEUR 45
Le droit d'auteur sur une œuvre 46
La fixation 46
L'originalité 46
Les droits économiques 47
Les droits moraux 49
La durée de la protection 49
L'étendue de la protection 50
La publicité du droit d'auteur 50
Les droits exclusifs et les droits moraux de l'artiste-interprète sur sa prestation 51

CONCLUSION 54

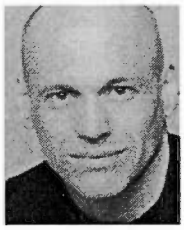
GLOSSAIRE 55

BIBLIOGRAPHIE 58
Législation citée 58
Conventions internationales citées 58
Jurisprudence citée 59
Ouvrages et articles consultés 59
Pages Web consultées 62

RESSOURCES 64
Ordres professionnels 64
Gouvernements et organismes de régulation 64
Organismes 65
Sociétés de gestion de droits 65
Documentation, archives et valorisation 65



© Robert Etcheverry



© Michael Slobodian

Tester

Le geste est beau, positif et plus important qu'on pourrait le croire. Rédiger son testament artistique ne tue pas, loin de là. Faire le bilan de ses réalisations artistiques, mesurer le chemin parcouru dans l'univers de la création stimule la réflexion sur les suites à donner à cet investissement total de soi. Une telle réflexion permet d'exprimer sciemment ce que l'on veut pour pérenniser ses œuvres.

Tester, c'est faire un cadeau inestimable à ses proches, le cadeau de volontés mûrement réfléchies, mesurées et possibles. Vos proches se réjouiront de ne pas avoir à démêler l'écheveau de votre patrimoine artistique. Ils seront heureux de respecter vos désirs et ils apprécieront que vous ayez pris vos propres décisions. Vous leur éviterez ainsi de sombrer dans le douloureux monde du doute.

J'ai abordé la rédaction de mon testament artistique comme un projet de création ouvert et je le regarde maintenant comme une œuvre à parfaire. Tester, c'est accepter l'évidence d'une fin, ça rend plus humain et plus aimant de la vie.

Paul-André Fortier
chorégraphe,
Fortier Danse-Création

Un regard renouvelé

La mémoire importe, elle interroge même la création au sens où elle la contextualise, la livrant à autrui, à travers le temps. En accord avec la création chorégraphique et sa constante évolution, le milieu de la danse se dote d'outils légaux, organisationnels, documentaires, archivistiques, artistiques, contribuant à repenser le rapport qu'il entretient avec la question de la pérennité de la pratique de la danse.

Ce que je retiens de ce *Testament artistique*, c'est son invitation à poursuivre l'élan créatif, c'est-à-dire à considérer qu'il est possible – et nécessaire – pour la danse de concevoir le legs artistique comme un autre « déploiement » de notre discipline (pour reprendre ce terme charnière du *Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021**), lui permettant de s'inscrire pleinement dans la société, à sa juste valeur de création d'ici.

Je remercie Sophie Préfontaine du soin avec lequel elle s'est plongée dans l'épineuse question du legs artistique. Sa sensibilité et sa connaissance du milieu nous encouragent, permettant de jeter un regard renouvelé sur cette tâche qu'elle a finement décortiquée pour nous.

Je remercie également Paul-André Fortier et Fortier Danse-Création qui ont contribué à la réflexion et à la mise en œuvre d'un tel outil, de concert avec l'élaboration du testament artistique de Paul-André.

Marc Boivin
danseur et enseignant,
président de la Fondation Jean-Pierre Perreault

* REGROUPEMENT QUÉBÉCOIS DE LA DANSE, *Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021*, Montréal, Regroupement québécois de la danse, 2011. En ligne [PDF] : <http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/PlanDirecteur_web_version_fran%C3%A7aise_finale.pdf>

INTRODUCTION

Quelle que soit la façon dont on aborde la vie et incidemment, l'éventualité de sa propre mort, prendre la mesure de ce qu'on laissera à son décès, et décider, en toute connaissance de cause, de ce qu'il en adviendra est un questionnement important et nécessaire pour quiconque.

Dans le cas d'un chorégraphe ou d'un artiste-interprète, ces questions méritent d'être abordées de façon toute particulière puisque les œuvres créées au cours d'une vie constituent non seulement un répertoire individuel, mais s'inscrivent aussi plus largement dans la création d'un patrimoine disciplinaire et identitaire.

Au cours des dernières années, la danse a perdu plusieurs artistes importants, et ce, tant ici (Jean-Pierre Perreault, Fernand Nault, Ken Roy...) qu'à l'étranger (Martha Graham, Merce Cunningham, Pina Bausch...). Ces départs, ainsi que la retraite annoncée de créateurs phares des années 1970, ont avivé les consciences à l'échelle mondiale quant à la nécessité de préserver cet art que plusieurs qualifient encore d'éphémère – bien que les traces laissées par l'art chorégraphique, pour peu qu'on s'en préoccupe, s'avèrent bien tangibles[1].

Outre les enjeux philosophiques, artistiques et disciplinaires reliés à la documentation, à la conservation et à la préservation d'un patrimoine de nature artistique, sa valorisation comporte des enjeux juridiques que le décès d'un artiste décuple et complexifie. À votre décès, qu'adviendra-t-il de votre patrimoine artistique? Est-ce que vos œuvres pourront être reprises sur scène ou autrement? Qui veillera à préserver leur intégrité artistique? Est-ce que vos archives pourront être utilisées pour l'enseignement de la danse ou être accessibles à des chercheurs et théoriciens? Est-ce que vos héritiers légaux ont les qualités requises pour administrer ce patrimoine? Ont-ils toute votre confiance?

> Imaginez... Vous décédez subitement sans testament. Vous partagiez votre vie avec un conjoint de fait depuis plus de 20 ans. Vous n'avez pas d'enfant. Vos parents et votre unique sœur sont décédés il y a quelques années. Toutefois, votre sœur a eu des jumeaux qui sont toujours vivants : deux jeunes adultes avec qui vos rapports sont distants depuis le décès de votre sœur.
>
> Selon les règles de la dévolution légale qui s'appliqueraient dans ce cas, tous vos biens, y compris vos œuvres, ainsi que vos droits d'auteur et vos droits moraux sur celles-ci seraient transmis non pas à votre conjoint de fait ou à des gens qui vous sont chers, mais bien à vos deux neveux, vos héritiers légaux (quoique l'un ou l'autre puisse y renoncer) qui devront également assumer la charge de liquider votre succession ou confier la chose à un tiers. Est-ce vraiment ce que vous souhaitez?

1 Cheryl LAFRANCE, « Choreographers' Archives : Three Case Studies in Legacy Preservation », (2011) 34-1 Dance Chronicle 48, en ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2011.549015>. p. 49.

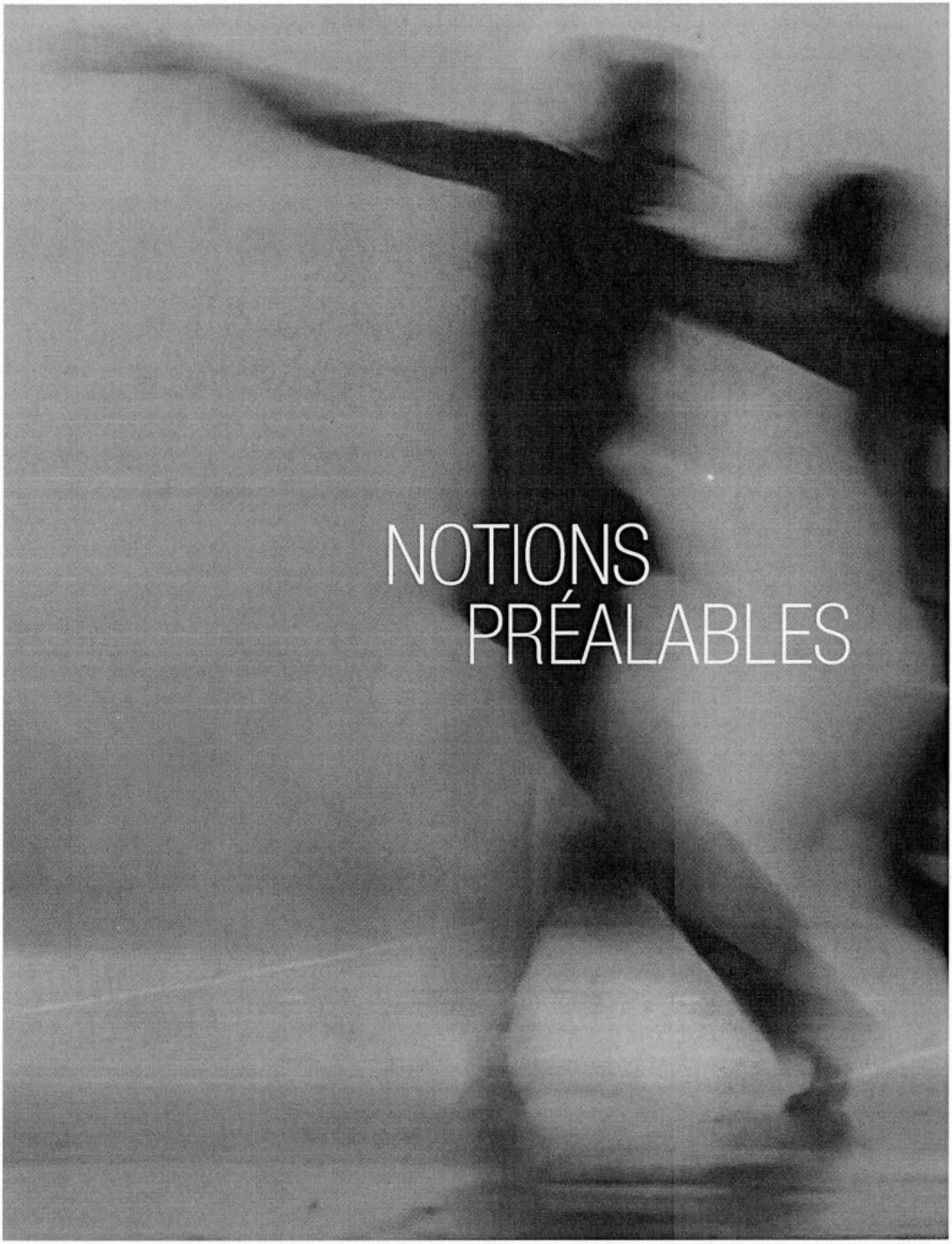
La meilleure façon de vous assurer que vos volontés seront respectées après votre décès demeure la planification de votre succession et, plus particulièrement, la rédaction d'un testament.

Terminologie communément utilisée en histoire de l'art pour décrire une œuvre ou un corpus d'œuvres signant la carrière d'un artiste ou constituant l'essence de son apport esthétique et stylistique à une forme d'art, l'expression *testament artistique* renvoie, dans le cadre de ce guide, aux dispositions testamentaires formulées par un artiste en lien avec la préservation et l'exploitation de son patrimoine artistique.

L'objectif de ce guide est de mettre à votre disposition un ensemble d'informations de nature juridique – tantôt générales (succession, patrimoine, legs, testament, etc.), tantôt spécifiques à la pratique d'un art (œuvres, droits d'auteur, droits moraux, etc.) et en l'occurrence, de l'art chorégraphique – et d'outils qui faciliteront votre réflexion quant aux gestes qu'il vous faudra poser de votre vivant afin de rendre tangibles les traces que vous souhaitez laisser.

Le guide se divise en trois chapitres auxquels s'ajoutent un glossaire, une bibliographie ainsi qu'une liste de ressources :

- le premier chapitre, « NOTIONS PRÉALABLES », présente des informations générales et utiles à la compréhension des concepts abordés dans le guide, tels que patrimoine, patrimoine artistique, succession, testament, etc.;
- le deuxième chapitre, « TESTAMENT ARTISTIQUE », propose une méthode en trois étapes pour guider votre réflexion et démystifier la formulation et la rédaction d'un testament artistique. Vous y trouverez par ailleurs une grille synthèse en matière de planification successorale adaptée au contexte artistique ainsi qu'une grille de rédaction indicative;
- le troisième et dernier chapitre, « DROITS D'AUTEUR », offre un complément d'information en cette matière, et ce, tant pour les créateurs d'œuvres que pour les artistes-interprètes.



NOTIONS PRÉALABLES

NOTIONS PRÉALABLES

Vous trouverez dans les pages suivantes des informations d'ordre général sur des concepts qui sont traités de façon plus spécifique au chapitre « Testament artistique » (page 18). Pour faciliter la compréhension de certains termes, reportez-vous au glossaire (page 55).

La succession

Au Québec, la succession d'un artiste est notamment régie par les règles du droit successoral général que l'on retrouve au Code civil du Québec (ci-après dénommé « C.c.Q.[2] ») et les dispositions de la Loi sur le droit d'auteur (ci-après désignée « L.d.a.[3] ») applicables.

- Si vous avez rédigé un testament et qu'il est légal (c'est-à-dire qu'il répond aux exigences de la loi en matière de forme), votre succession est dite **testamentaire**[4]. Il s'agira alors de liquider votre succession selon les volontés exprimées dans votre testament, sous réserve qu'elles soient licites[5], et selon les dispositions supplétives du C.c.Q.
- Si vous n'avez pas rédigé de testament, votre succession est dite *ab intestat*, communément appelée **succession légale**.

En l'absence d'un testament, document écrit, conforme légalement et énonçant vos dernières volontés, ce sont les règles du droit commun[6] qui s'appliqueront au règlement de votre succession et qui désigneront vos successibles qui, s'ils l'acceptent, hériteront de votre patrimoine. En conséquence, l'ensemble de votre patrimoine, notamment vos œuvres et vos droits d'auteur sur celles-ci, sera dévolu, au terme du processus de liquidation successorale, aux personnes identifiées par la loi comme celles pouvant vous succéder (les successibles) : votre conjoint marié ou uni civilement ainsi que les personnes qui vous sont liées par le sang ou l'adoption[7]. Pour déterminer qui est en droit de vous succéder, on appliquera les deux principes suivants :

- la proximité : les personnes les plus proches excluent les plus éloignées;
- la représentativité : les enfants d'un successible décédé avant vous se qualifient à titre de successibles à votre succession[8].

---

2 RLRQ c. C -1991, art. 613 et suivants.

3 L.R.C. 1985, c. C-42.

4 Art. 703 et suivants C.c.Q.

5 Art. 757 à 762 et 778 C.c.Q.

6 Art. 666 à 683 C.c.Q.

7 En l'absence d'une disposition de type « au dernier survivant les biens » contenue dans un contrat de mariage notarié; Brigitte LEFEBVRE, « Droit d'auteur, droit matrimonial et droit successoral », dans ALAI CANADA (dir.), *Un cocktail de droit d'auteur*, Montréal, Éditions Thémis, 2007, p. 213, en ligne : <http://hdl.handle.net/1866/1389>.

8 Selon l'art. 653 C.c.Q., à défaut d'héritier au-delà du 9e degré, votre succession sera dévolue à l'État; B. LEFEBVRE, préc., note 7.

Toutefois, quiconque peut renoncer à son droit d'hériter[9], et c'est lorsque le successible accepte la succession qu'il devient héritier.

Une série de gestes, souvent simples, qui visent à planifier votre succession – telle la rédaction d'un testament – serviront à colliger un ensemble de documents et d'information ainsi qu'à mettre en place des stratégies qui faciliteront la vie de ceux qui auront la charge de liquider votre succession et de perpétuer, le cas échéant, l'exploitation de votre corpus artistique. Pour plus de détails, consultez la grille synthèse – *Planification successorale* (page 39).

Le patrimoine

Tous les biens que vous possédez (meubles, immeubles, actions, placements, documents personnels, etc.) ainsi que vos obligations (dettes, hypothèques, contrats, etc.) quantifiables en argent ne forment qu'un seul et même patrimoine successoral[10]. De plus, à titre d'artiste, de chorégraphe ou d'artiste-interprète, votre patrimoine comprend éventuellement les biens et droits suivants :

- archives administratives et artistiques, documentation audiovisuelle, notations chorégraphiques;
- peintures, sculptures, dessins, films, photographies, œuvres chorégraphiques, manuscrits ou écrits publiés ou non;
- droits d'auteur. Le droit d'auteur s'applique à toute œuvre ou compilation[11] d'œuvres dramatiques, littéraires, musicales ou artistiques **originales**[12] ainsi qu'à la prestation d'un artiste-interprète[13]. Ce droit se divise en droits économiques et droits moraux, qui sont deux champs distincts :
  – Les droits économiques sont des droits patrimoniaux exclusifs, sauf exception, d'exploiter les œuvres dont vous êtes l'auteur ou votre prestation à titre d'artiste-interprète, compte tenu des dispositions de la L.d.a.[14]. Cette protection s'étend généralement jusqu'à la fin de la 50e année qui suit le décès de l'auteur. Dans le cas d'un artiste-interprète, il s'agit plutôt de la fin de la 50e année qui suit celle de l'exécution de la prestation[15]. Au terme de la protection, l'œuvre ainsi que la prestation de l'artiste-interprète font partie du domaine public et peuvent être utilisées, sauf exception, sans autre autorisation. Ces droits sont des biens[16] et peuvent faire l'objet d'une donation ou d'un legs[17].

9 Art. 630 et 646 à 652 C.c.Q.; la renonciation se fait par acte notarié, souvent aux frais de la succession.

10 Jacques BEAULNE (Germain BRIÈRE), *Droit des successions*, 4e éd., Montréal, Wilson & Lafleur, 2010, en ligne : <http://edoctrine.caij.qc.ca/wilson-et-lafleur-livres/6/361509389>, par. 1.

11 Selon l'art. 2 L.d.a., une compilation est une œuvre « résultant du choix ou de l'arrangement de tout ou partie d'œuvres littéraires, dramatiques, musicales ou artistiques ou de données ».

12 Art. 5 L.d.a.; voir le chapitre « Droits d'auteur », p. 45.

13 Art. 15 L.d.a.

14 Art. 3, 15 (1) et 15 (1.1) L.d.a.

15 Art. 23 L.d.a.

16 Art. 905 et 907 C.c.Q.; B. LEFEBVRE, préc., note 7.

17 *Id.*, citant Ysolde GENDREAU, « La nature du droit d'auteur selon le nouveau Code civil ». (1993) 27 *R.J.T.* 85, note 4.

– Les droits moraux[18] sont des droits personnels octroyés au regard des œuvres dont vous êtes l'auteur ou de la prestation d'un artiste-interprète seulement si elle est sonore ou fixée sur un enregistrement sonore[19]. Les droits moraux sur une œuvre ne sont pas des biens, mais des droits qui permettent à l'auteur d'une œuvre (ou à l'artiste-interprète) de revendiquer la paternité de celle-ci (ou sur sa prestation sonore ou fixée sur un enregistrement sonore), d'en préserver l'intégrité et d'interdire toute utilisation qui serait contraire à son honneur et à sa réputation[20]. On ne peut céder ces droits, mais il est possible de renoncer à leur exercice ou de les léguer par testament[21].

Pour approfondir ces notions, consultez le chapitre « Droits d'auteur » (page 45).

Le testament

Si vous êtes majeur et apte, vous pouvez léguer par testament à une personne ou à un ensemble de personnes un bien ou un droit en particulier, ou l'ensemble de vos biens ou droits[22].

Si votre testament est muet quant à vos droits d'auteur, ils seront dévolus au(x) légataire(s) à titre universel de vos biens meubles[23] ou à défaut, au légataire universel. Or, on peut imaginer que les successibles pourraient être nombreux et se sentir interpellés à différents degrés par un tel héritage. Par conséquent, il serait sage d'envisager de léguer par testament vos archives, œuvres et droits d'auteur[24] à une ou plusieurs personnes physiques ou morales en particulier.

Un testament qui exposera clairement vos souhaits allégera le fardeau de vos légataires et héritiers en les guidant dans l'application de vos dernières volontés. Que vous rédigiez votre testament ou que vous mandatiez un notaire ou un avocat pour le faire, assurez-vous d'y énoncer des dispositions qui couvriront tous les aspects de votre vie et de votre patrimoine, et plus particulièrement, le volet artistique, que nous traitons au chapitre « Testament artistique » (page 18).

---

18 Art. 14.1 et 17.1 (1) L.d.a.

19 La prestation de l'artiste-interprète en danse pourrait être qualifiée de sonore seulement si une partie significative de celle-ci est matérialisée par un tel enregistrement. À défaut, il ne s'agit pas d'une prestation sonore et l'artiste-interprète ne pourra revendiquer de droits moraux sur sa prestation; voir art. 17 (1) L.d.a.

20 Marc BARIBEAU, *Principes généraux de la Loi sur le droit d'auteur*, Québec, Les Publications du Québec, 2013, p. 26.

21 Art. 14.1 (2) L.d.a.

22 J. BEAULNE, préc., note 10, par. 37 et art. 153, 154 et 703 C.c.Q.

23 B. LEFEBVRE, préc., note 7.

24 Art. 14 (1), 14.2 (2), 17.2 (2) L.d.a.

N'hésitez pas à réviser votre testament régulièrement, tout au moins lors de changements de situation matrimoniale (mariage, union, divorce, décès, etc.), familiale (naissance d'un enfant, adoption, dispute, relation significative, etc.) ou professionnelle (création au sein d'une compagnie, collaborations artistiques, cessions et licences, etc.). Vous pouvez également prévoir des directives concernant le déroulement de vos funérailles (par un contrat d'arrangements funéraires préalables, par exemple), ainsi que le don de vos organes (en signant l'autorisation de don d'organe qui figure au dos de votre carte d'assurance-maladie) ou de votre corps.

Si vous prenez soin de rédiger un testament, vous devriez en informer vos proches et leur indiquer l'endroit où il se trouve (coffre de sûreté à la maison ou dans une institution financière, classeur, coordonnées du notaire, de l'avocat, etc.). Ceci étant, vos proches devront néanmoins procéder à une recherche au Registre des dispositions testamentaires et des mandats du Québec. Cette recherche est obligatoire afin de confirmer que le testament que vous aurez laissé est valide et qu'il est le dernier. Si, au cours de votre vie, vous avez fait plus d'un testament, le plus récent (dans la mesure où il est valide) aura une valeur légale.

Situations particulières

Vous êtes marié ou uni civilement

Au Québec, le mariage[25] ou l'union civile[26] entraînent la création d'un patrimoine familial[27]. En cas de décès, les règles qui entourent la constitution et le partage du patrimoine familial auront des conséquences sur votre patrimoine personnel[28].

Si vous êtes marié ou uni civilement et que vous ne disposez pas d'un contrat de mariage ou d'union civile au moment de votre décès, ce sont les règles du régime matrimonial légal qui s'appliqueront au partage du patrimoine familial. Pour toute personne mariée depuis le 1er juillet 1970 ou unie civilement depuis le 24 juin 2012, il s'agit de la société d'acquêts. Pour les personnes mariées avant le 1er juillet 1970, il s'agit plutôt du régime de la communauté de biens. Les dispositions générales de ces régimes légaux peuvent, au moment du partage du patrimoine familial (en cas de décès, mais également en cas de divorce, de dissolution d'union civile ou de séparation de corps[29]), avoir des conséquences que vous ne souhaitez pas au regard du traitement réservé à vos œuvres, à vos droits d'auteur et aux redevances

25 Art. 391 et suivants C.c.Q.

26 Art. 521.1 et suivants C.c.Q.

27 Art. 415 et 401 C.c.Q.

28 B. LEFEBVRE, préc., note 7.

29 *Id.*

que vous en tirez[30]. À cet égard, il est possible de convenir, par un contrat de mariage ou d'union civile, d'un régime matrimonial sur mesure qui sera applicable à votre union.

> Un contrat de mariage établira par exemple le traitement réservé à vos œuvres, à vos droits d'auteur ainsi qu'aux revenus tirés de ceux-ci, et ce, dans le but de prévenir tout litige à ce sujet à l'occasion du partage du patrimoine familial.

Le contrat de mariage ou d'union civile peut également être l'occasion de faire des donations (biens, meubles, sommes d'argent, etc.), en cas de décès, en faveur de votre époux, de votre conjoint civil ou de vos enfants uniquement. Ces dispositions peuvent être une alternative au testament. Quoi qu'il en soit, les legs ou donations en cas de décès consentis à votre conjoint durant l'union seront révoqués par le divorce ou la dissolution de l'union civile, à moins de stipulations avantageant l'ex-conjoint dans un testament[31].

Vous pouvez modifier votre contrat ou en établir un nouveau en tout temps au cours de votre union. Dans tous les cas, le contrat doit être signé par les deux conjoints en présence d'un notaire. Ce dernier pourra également vous prodiguer des conseils sur les stipulations nécessaires compte tenu des particularités de votre situation[32].

Si vous vous êtes marié ou uni civilement à l'étranger, ou si vous envisagez de le faire, il serait utile de consulter un notaire ou un avocat qui pourra vous renseigner sur les conséquences juridiques de ce choix.

Vous êtes conjoint de fait

Bien que l'État accorde certains avantages (surtout à caractère social) aux conjoints de fait, ceux-ci n'ont aucun droit et obligation entre eux, à moins d'en avoir convenu par contrat (appelé aussi contrat de vie commune), par testament ou dans un mandat donné en prévision de l'inaptitude[33].

Ainsi, contrairement aux personnes mariées ou unies civilement, en l'absence de testament, le conjoint de fait n'hérite de rien du tout. De plus, si vous avez eu des enfants ensemble, et que vous décédez sans testament, vos enfants, à l'exclusion de votre conjoint, seront vos seuls héritiers. S'ils sont mineurs, c'est leur tuteur qui les représentera et à qui sera remis leur héritage. Des situations potentiellement

---

30 Art. 458 C.c.Q.

31 MINISTÈRE DE LA JUSTICE DU QUÉBEC, « Le Testament », en ligne : <http://www justice.gouv.qc ca/francais/publications/generale/testamen htm>.

32 *Id.*

33 J. BEAULNE, préc., note 10, par. 210; notez que les expressions « mandat en prévision de l'inaptitude », « mandat donné en prévision de l'inaptitude », « mandat d'inaptitude », de même que les expressions au même effet seront prochainement remplacées dans les différentes lois provinciales par l'expression « mandat de protection ». Cette modification terminologique est issue du projet de loi no 28 (2014, chapitre 1), Loi instituant le nouveau Code de procédure civile, sanctionné le 21 février 2014, dont l'entrée en vigueur est prévue pour le 1er janvier 2016.

problématiques et émotionnellement difficiles (dans le cas d'enfants nés d'une ou de plusieurs unions précédentes, par exemple) pourraient donc survenir et avoir des répercussions importantes sur votre conjoint, votre famille, mais également sur la propriété, la pérennité et l'intégrité de vos œuvres. Vous pouvez toutefois pallier les conséquences juridiques et financières de ce genre de situation en rédigeant un testament.

Vous avez fondé un organisme à but non lucratif (OBNL) ou une entreprise culturelle

Dans le contexte de création que l'on connaît au Québec, où les artistes des arts de la scène produisent habituellement leurs œuvres au sein d'un organisme de création et de production (OBNL) – condition souvent essentielle à l'obtention d'un soutien financier de la part des différents bailleurs de fonds publics – ou d'une entreprise culturelle (société par actions), certaines précautions sont à envisager afin de vous assurer que vous êtes bien le propriétaire de vos archives, de vos œuvres et, surtout, le titulaire des droits d'auteur sur celles-ci.

Or, ces entités sont des personnes morales (qu'elles soient ou non à but lucratif) qui ont une existence, des droits, des obligations et un patrimoine qui leur sont propres. À cet égard, vous devez vous préoccuper de ce qu'il adviendra, tant de votre patrimoine que de l'existence et du patrimoine de l'organisme ou de l'entreprise que vous avez fondé[34].

> « Le patrimoine d'un organisme artistique représente son capital artistique cumulé, découlant de sa mission, de sa vision et de son mandat d'ordre artistique. Le capital artistique prend forme au fil du temps, grâce à l'ensemble des activités de création, de production ou de diffusion de l'organisme. Le patrimoine englobe également les relations entre l'organisme et ses différentes communautés d'appartenance, tout ce qui relève de sa propriété intellectuelle, les archives documentant son œuvre de création ainsi que les installations et l'équipement essentiels à la réalisation de son mandat[35]. »

---

34 Johanne TURBIDE (dir.), Pascale LANDRY, Sophie PRÉFONTAINE, *La succession aux postes de direction générale et artistique dans les OBNL culturels du Québec*, Montréal, HEC Montréal (Groupe de recherche sur les organismes à but non lucratif, communautaires ou culturels), 2013, en ligne : <http://www.rideau-inc.qc.ca/documents/Doc_RapportEnquete-couleur-3-mars-2014_logo-MCC.pdf>, p. 144 : 74 % des répondants du secteur des arts de la scène affirment qu'il n'existe aucun plan de succession pour le poste (direction générale ou artistique) qu'ils occupent. Or, 82 % des répondants considèrent que l'organisme qu'ils dirigent poursuivra ses activités à leur départ. Pour les faits saillants de cette étude, voir HEC MONTRÉAL, « OBNL culturels : le délicat enjeu de la succession », 17 juin 2014, en ligne : <http://www.hec.ca/nouvelles/2014/OBNL_culturels_succession.html>.

35 Roy MACSKIMMING et Francine D'ENTREMONT, *Patrimoine, transition, succession / Soutien au patrimoine et à l'avenir des organisations artistiques du Canada*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 2005, en ligne : <http://conseildesarts.ca/~/media/files/research%20-%20fr/patrimoine%20transition%20succession%20%20soutien%20au%20patrimoine%20et%20a%20lavenir%20des%20organismes%20artistiques%20du%20canada/patrimoinetransitionsuccessionparrmacskimmingmars2005.pdf?mw=1382>, p. 9.

En effet, il ne faut pas confondre votre patrimoine personnel avec celui de l'organisme ou de l'entreprise, et vice-versa. Par conséquent, vous auriez avantage à convenir avec l'organisme ou l'entreprise d'ententes particulières (contrat d'entreprise, contrat de travail, cession, licence, etc.) dans lesquelles vous énoncerez les conditions relatives à la propriété matérielle et intellectuelle de ce que vous créez sous leur égide, étant donné que, à moins d'entente à l'effet contraire, c'est l'employeur qui, en vertu de la L.d.a., est le premier titulaire des droits d'auteur sur une œuvre créée par un employé ou un stagiaire dans le cadre de ses fonctions[36]. Dans certaines circonstances, l'absence d'ententes claires à cet égard pourrait avoir des conséquences sur votre patrimoine, et incidemment, sur votre capacité à léguer vos archives, vos œuvres et les droits d'auteur sur les œuvres que vous avez créées.

Par ailleurs, si vous êtes le fondateur d'un OBNL que vous dirigez (administrativement ou artistiquement), la planification de votre retraite ou de votre succession est une étape charnière qui revêt une importance capitale si vous souhaitez que l'organisme vous survive[37]. Une des façons de faire est de prévoir, en collaboration avec le conseil d'administration, un ensemble de mesures visant à assurer votre relève qui tiendraient compte des différentes parties prenantes de l'organisme (par exemple : codirection, employés, collaborateurs artistiques, agents subventionnaires, pairs, etc.)[38]. Si tel n'est pas votre souhait, informez le conseil d'administration de votre vision et de vos intentions (arrêt des activités, dissolution, traitement des archives, transmission des droits, transfert des biens, dons, etc.) afin qu'elles inspirent et guident les décisions qui seront prises à la suite de votre décès.

S'il s'agit d'une entreprise culturelle (société par actions), sous réserve d'une disposition à l'effet contraire dans la loi, les statuts constitutifs, les règlements généraux ou une convention d'actionnaires, vous pouvez léguer vos actions dans celle-ci à un légataire particulier. À défaut, elles seront dévolues aux légataires à titre universel de vos biens meubles ou à défaut aux légataires universels. Par ailleurs, si vous souhaitez que votre liquidateur vende vos actions, il faudra le prévoir dans votre testament. Si vous souhaitez plutôt que l'entreprise soit dissoute à votre décès, vous devrez prendre des dispositions (convention d'actionnaires, testament, etc.) particulières à cet égard.

---

36 Art. 13 (3) L.d.a.; voir M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 30-32 sur les critères développés par les tribunaux pour déterminer si une œuvre a été réalisée ou non dans le cadre d'un emploi ou d'un stage.

37 Préc., note 34, p. 23 (P. LANDRY).

38 Préc., note 34, p. 22-23 (P. LANDRY).

Vous créez ou avez créé des œuvres en collaboration avec d'autres (coauteur)

Vous signez avec au moins un autre artiste une œuvre créée en collaboration, c'est-à-dire, une œuvre dans laquelle la part créée par l'un n'est pas distincte de celle créée par l'autre[39]. En l'absence de dispositions contractuelles à l'effet contraire, cette situation aura pour effet de vous faire bénéficier d'une cotitularité indivise des droits d'auteur sur cette œuvre[40]. À votre décès, et à moins de dispositions testamentaires transmettant vos droits dans cette œuvre au coauteur, vos héritiers se retrouveront investis de vos droits d'auteur. Ceci peut ne pas convenir au coauteur de l'œuvre en question et s'avérer problématique dans le cadre du règlement de votre succession ainsi que pour la gestion des droits d'auteur (au regard des autorisations dans le cas de reprise, d'adaptation, mais également quant à la fixation de redevances). À cet égard, des ententes claires permettront d'éviter toute ambiguïté ou situation fâcheuse.

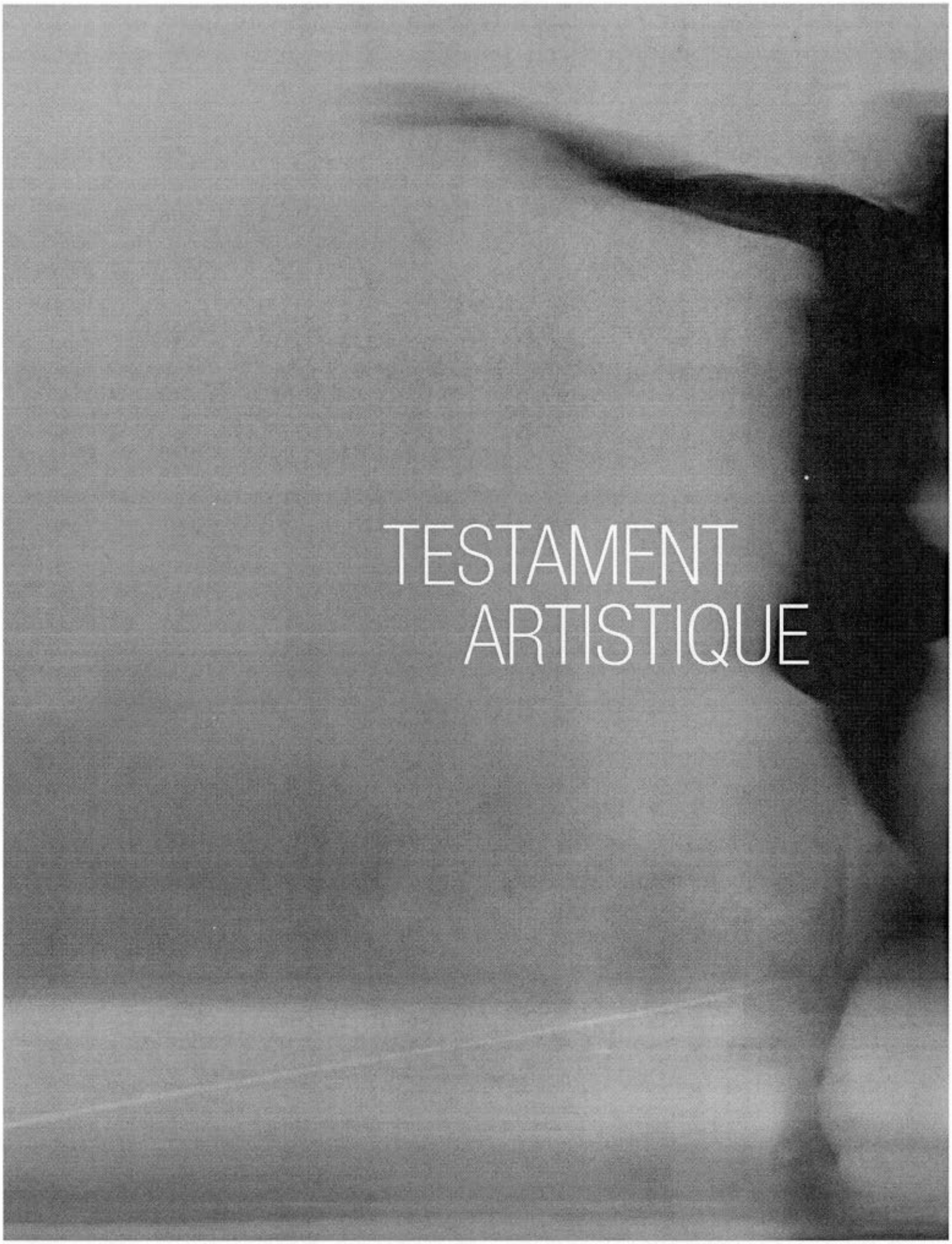
LECTURES COMPLÉMENTAIRES :

CHAMBRE DES NOTAIRES, *Capsules informatives sur les successions et les testaments*, en ligne : <http://www.cnq.org/fr/succession-testament.html#11http://www.cnq.org/fr/succession-testament.html>

PROTÉGEZ-VOUS, *Guide pratique des successions*, Montréal, Protégez-vous, 2011, en ligne (PDF sur abonnement) : <http://www.protegez-vous.ca/affaires-et-societe/succession.html>

39 Art. 2 L.d.a.; voir également Normand TAMARO, Loi sur le droit d'auteur, texte annoté, 9e éd., Toronto, Thomson Carswell, 2012, p. 116-125.

40 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 34; relativement aux conséquences de l'indivision, voir également les commentaires à la page 33.



TESTAMENT ARTISTIQUE

TESTAMENT ARTISTIQUE

Le présent chapitre se veut un outil de réflexion qui, bien qu'il ne remplace aucunement les conseils juridiques personnalisés que pourraient vous prodiguer un notaire ou un avocat, vous permettra de :

- prendre conscience de l'ampleur de votre patrimoine artistique;
- planifier la pérennité et l'exploitation éventuelle de celui-ci;
- dresser la liste de vos souhaits au regard de l'administration de votre patrimoine et du legs des éléments qui le composent;
- d'identifier les personnes concernées ainsi que les conditions qu'elles devront respecter.

Les informations ou suggestions contenues dans ce chapitre peuvent s'appliquer, selon les adaptations nécessaires, aux artistes-interprètes à l'égard de leurs prestations dans les limites des droits exclusifs qui leur sont conférés par la L.d.a. et des stipulations contenues dans un contrat ou dans une convention collective[41]. À ce sujet, consultez les paragraphes pertinents dans le chapitre « Droits d'auteur ».

ATTENTION :

- Si vous ne faites qu'un *testament artistique*, c'est-à-dire un testament qui ne vise que vos œuvres et le produit de votre pratique artistique, tous les autres aspects de votre succession seront administrés selon les règles de la succession légale. Pourquoi alors ne pas rédiger un testament qui traitera de la gestion de l'ensemble de vos biens et obligations compte tenu de votre situation personnelle et familiale? En effet, vous auriez avantage à prévoir par testament, le cas échéant, la nomination d'un tuteur pour vos enfants, la création d'une fiducie, la dissolution d'une compagnie, un don ou la création d'une fondation ou d'un fonds de dotation auprès d'une fondation, etc.
- Dans le cas où vous avez déjà fait un testament et que vous souhaitiez y ajouter des précisions ou des dispositions qui relèvent d'un *testament artistique*, vous pouvez révoquer un ancien testament ou une partie de celui-ci en rédigeant un nouveau testament ou un codicille. Pour être valide, le codicille sera fait sous forme notariée, olographe ou devant témoins pour autant qu'il respecte les conditions légales prévues pour les testaments (voir section « 3e étape » du présent chapitre).
- Attention, en cas de décès sans testament, votre conjoint marié ou uni civilement pourrait, après le partage du patrimoine familial, avoir à partager votre succession avec vos enfants ou vos parents ou vos frères et sœurs ainsi que leurs descendants[42].

---

41 Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, RLRQ, c. S-32.1, art. 24 al. 7, 27 et 40.

42 Voir le tableau *Lien avec le défunt* produit par le ministère de la Justice, MINISTÈRE DE LA JUSTICE DU QUÉBEC, « Les successions », en ligne : <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/publications/generale/success.htm>.

1re étape : dresser l'inventaire, faire le point

Un inventaire ou un bilan patrimonial comprend généralement :

- l'ensemble des renseignements personnels vous concernant;
- une copie et l'indication de l'emplacement des originaux de tous vos documents importants (contrat, jugement, certificat de naissance, testament, mandat, permis, bail, etc.);
- l'inventaire de l'ensemble de vos actifs (meuble, véhicule, œuvre d'art, action, placement, assurance, créance, etc.);
- la nomenclature de vos dettes, de vos comptes bancaires et cartes de crédit;
- la liste de vos fournisseurs de services ou comptes en ligne (ainsi que les noms d'utilisateur et mot de passe reliés à chacun).

Vous trouverez un formulaire complet d'inventaire ou de bilan patrimonial sur le site de l'organisme Éducaloi[43].

Ceci étant dit, il serait utile de dresser la liste complète des biens et obligations reliés à votre pratique artistique, et plus particulièrement une liste des œuvres dont vous êtes l'auteur ou le coauteur. Cette liste pourra également accompagner les différents documents qui permettront, le cas échéant, de représenter ces œuvres et être annexée à votre testament.

L'œuvre chorégraphique a ceci de particulier que pour être considérée comme une œuvre protégée en vertu de la L.d.a. – et faire bénéficier son auteur de droits économiques et moraux –, elle doit être fixée par écrit ou autrement[44]. Par conséquent, il serait important, et ce, dès le début du processus créatif, de veiller à l'élaboration d'une documentation pour chacune des œuvres que vous créez. Cette documentation, composante de vos archives, permettra la reprise de vos œuvres, la protection et la mise en valeur de votre corpus artistique ainsi que la défense de vos droits.

Pour chaque œuvre chorégraphique, colligez les informations suivantes :

- son titre;
- sa durée;
- la date et les crédits de création (et, dans le cas d'une œuvre créée par plus d'un auteur, le nom de chacun);
- un synopsis ou un texte énonçant vos intentions artistiques;
- le cas échéant, la date de sa version finale;
- un repère graphique (une photo, un extrait de notation chorégraphique, etc.);
- la liste des documents qui permettent de représenter l'œuvre et leur emplacement (par exemple :

43 ÉDUCALOI, *Bilan patrimonial*, en ligne : <http://www.educaloi.qc.ca/sites/all/files/Modele_bilan_patrimonial_FR.pdf>.

44 Art. 2 L.d.a.; voir le chapitre « Droits d'auteur », p. 45.

captations audiovisuelles, cahiers de notations chorégraphiques, journaux de création, carnets de croquis, notes d'interprétation, photographies, fichiers de modélisation, entretiens avec les interprètes, fiches techniques, cahiers des charges, etc.);

- la liste des contrats, cessions ou licences (voir page 48) obtenues pour des éléments nécessaires à sa représentation (musique, décor, costumes, etc.) ou consentis à un tiers pour l'utilisation de l'œuvre;
- le cas échéant, la mention de tout certificat d'enregistrement émis par le Bureau sur le droit d'auteur de l'Office de la propriété intellectuelle du Canada (OPIC)[45];
- toute autre information qui permet d'apprécier l'œuvre, sa genèse, son parcours.

Libre à vous d'adapter cette liste à tout type d'œuvre dont vous êtes l'auteur (sculpture, roman, livre d'art, œuvre multimédia, etc.) en tenant compte des usages reliés au catalogage de chacune.

L'inventaire de vos biens artistiques vous permettra de faire le point et surtout de prendre conscience de l'ampleur de votre patrimoine artistique ainsi que des droits et des obligations qui y sont rattachés (se référer aux situations particulières décrites aux pages 13 à 17). Une fois ce portrait esquissé, vous pourrez mieux vous questionner quant à ce que vous envisagez relativement à votre patrimoine et, incidemment, être proactif et poser des gestes significatifs de votre vivant.

RAPPEL :

- Vous êtes marié ou uni civilement : ce statut peut avoir une influence sur la teneur et l'étendue de votre patrimoine personnel et sur votre liberté d'en disposer de votre vivant (voir pages 13-14).
- Vous œuvrez au sein d'un OBNL ou d'une entreprise culturelle à titre d'employé : il serait sage de convenir d'ententes particulières qui dissiperaient toute ambiguïté quant à la propriété matérielle et intellectuelle au regard de ce que vous créez dans le cadre de vos fonctions (voir pages 15-16).
- Vous signez une œuvre créée en collaboration avec un autre artiste : déterminez clairement, par le biais d'une entente écrite, les droits de chacun des coauteurs ainsi que la façon de les gérer (voir page 17).

45 Quoiqu'il soit possible de le faire de façon posthume et que cette procédure soit facultative au Canada, vous pouvez procéder de votre vivant à l'enregistrement de vos œuvres ou de toute concession d'un intérêt consentie dans celles-ci de votre vivant auprès du Bureau du droit d'auteur. Cet enregistrement confirme que l'œuvre fait l'objet d'une protection et que vous êtes titulaire des droits sur celle-ci.

2e étape : se questionner, planifier

Étape plus sensible, la réflexion qui mène à l'énonciation de vos dernières volontés et la planification de votre succession peuvent s'étaler dans le temps, nécessiter des recherches, des vérifications, des stratégies, des conseils... Tout dépend de votre rapport aux choses, à la mort, à la vie, à l'art. Dans tous les cas, prenez votre temps. Donnez-vous la possibilité de prendre des décisions, puis de changer d'idée, il s'agit d'un *work in progress*.

Au-delà des considérations personnelles, et dans un objectif de transmission des savoirs, que serait-il pertinent de conserver et de léguer au bénéfice de la collectivité? Grande question qui suppose un certain détachement! Or, on est bien souvent mauvais juge de sa création. À cette étape, vous pouvez demander à votre famille, à vos amis, à vos collaborateurs et, quoique cela puisse entraîner des frais plus ou moins élevés, à des professionnels tels qu'un archiviste, un évaluateur ou un galeriste, un théoricien de l'art, un dramaturge, un répétiteur, un comptable, un fiscaliste ou un juriste, de vous accompagner dans cette réflexion. Il est possible d'obtenir de la formation professionnelle ou de financer l'emploi de spécialistes par différents programmes. Renseignez-vous auprès d'associations professionnelles desquelles vous êtes membre, des conseils des arts ou des ministères.

Voici quelques questions qui guideront votre réflexion :

- Est-ce que je souhaite que mes œuvres me survivent?
- Comment entrevois-je la représentation de mes œuvres après mon décès?
- Quelles œuvres pourront être exploitées, publiées, reprises ou adaptées?
- Dans quel contexte et par qui?
- Qui serait le plus susceptible de s'assurer que mes œuvres seront utilisées selon mes valeurs et en cohérence avec ma démarche artistique?
- Qui serait le mieux en mesure de veiller à l'intégrité artistique et esthétique de mes œuvres?
- Des redevances devront-elles être perçues? Au bénéfice de qui?
- En matière de documentation, que doit être conservé et que doit être détruit?
- À qui pourront profiter mes archives?
- Qui peut en assurer la garde et la gestion? À quelles conditions?
- Etc.

Selon vos réponses aux questions précédemment suggérées, il sera pertinent de planifier votre succession en tenant compte de votre situation financière, familiale et professionnelle. En outre, de votre vivant, il serait utile de poser certains gestes, par exemple (voir également la grille synthèse – *Planification successorale* à la fin de la présente section) :

- Élaborer une stratégie de documentation et de conservation[46] propre à votre travail artistique et plus particulièrement à vos œuvres chorégraphiques, et ce, dès l'étape de la recherche et de la création de manière à rendre possible leur reprise ou leur enseignement[47];
- Identifier et conserver les principaux documents nécessaires à la reprise de vos œuvres;

Compte tenu des formats qui évoluent rapidement, il semble que le numérique, bien qu'il soit plus que jamais accessible, ne constitue pas le support le plus fiable[48]. À cet égard, prenez conscience de la détérioration possible de certains supports à moyen et long termes (altération des couleurs, vétusté technologique, etc.) et renseignez-vous sur les moyens à déployer pour maximiser vos efforts de préservation[49].

- Conserver les originaux de tout contrat, cession ou licence reliés à la création, à la promotion et à l'exploitation de vos œuvres;

En effet, bien que les contrats n'aient d'effet qu'entre les parties qui les ont conclus, les droits et obligations qui en résultent sont, lors du décès de l'une des parties, « transmis à ses héritiers ou ayants cause dans la mesure où la nature du contrat ne s'y oppose pas [...][50] », par exemple, le contrat de travail[51]. Dans le cas d'un legs particulier, les droits relatifs à un contrat sont transmis au légataire dans la mesure où ce contrat est un accessoire ou qu'il est intimement lié au bien légué (art. 1442 C.c.Q.).

- Procéder à la captation audiovisuelle de vos prestations à titre d'artiste-interprète et conserver ces documents;
- Vérifier, le cas échéant, les dispositions des conventions collectives qui vous sont applicables et ce qu'elles prévoient au chapitre des droits d'auteur;
- Enseigner vos œuvres de votre vivant à des interprètes ou à des collaborateurs qui sauront les préserver et les garder vivantes selon les conditions que vous déterminez;

---

46 Voir Laurence ADAMS, *Building Your Legacy*, Toronto, Danse Collection Danse Presse/es, 2004.

47 Theresa ROWAT, *Study of Dance Collections in Canada*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 2000, p. 2.

48 « État des lieux du patrimoine en danse », *Regroupement québécois de la danse*, en ligne : <http://www.quebecdanse.org/actualite/nouvelle/etat-des-lieux-du-patrimoine-en-danse-236>.

49 Voir les publications proposées par Bibliothèque et archives nationales du Québec (BANQ), en ligne : <https://www.banq.qc.ca/archives/archivistique_gestion/ressources/publications/numerisation/> et le guide en cours de réalisation, produit par l'institution pour et avec les intervenants de la danse, mais non encore publié au moment de rédiger le présent guide. Le tutoriel produit en 2007 par l'Université Cornwell (États-Unis) : *Gestion de la conservation de collections numériques*, en ligne : <http://www.dpworkshop.org/dpm-french/index.html> peut également être instructif.

50 Art. 1441 C.c.Q.; Louise LANGEVIN et Nathalie VÉZINA, « Le contrat », dans ÉCOLE DU BARREAU DU QUÉBEC (dir.), Obligations et contrats, Collection de droit 2014-2015, vol. 5, Cowansville, Éditions Yvon Blais, 2014, en ligne : <http://edoctrine.caij.qc.ca/collection-de-droit/2014/5/1415491121>, p. 60.

51 Art. 2093 C.c.Q.

- Octroyer des cessions ou licences d'exploitation sur l'une ou l'autre de vos œuvres à des chorégraphes ou à des interprètes qui partagent votre démarche artistique;

  En vertu de la L.d.a., et sous réserve qu'il s'agisse d'une œuvre intégrée à un recueil, toute cession ou licence exclusive sera toutefois rétrocédée à vos représentants légaux 25 ans après votre décès[52].

- Donner des œuvres ou vos archives de votre vivant ou convenir d'un don planifié auprès d'un centre d'archives, d'une institution d'enseignement ou d'une fondation;
- Rédiger un testament et le mettre à jour à l'occasion de tout changement personnel, familial ou professionnel;
- Souscrire une assurance-vie (pour un bénéficiaire désigné ou payable à votre succession) afin de couvrir le paiement des impôts, des dettes ou des charges qui incomberaient à un héritier, à un légataire ou à votre succession;

  Attention, de fausses déclarations au moment de la conclusion du contrat d'assurance ou le non-paiement des primes peuvent justifier l'assureur de refuser le paiement de l'indemnité.

En vertu des lois fiscales en vigueur au Québec, quiconque est réputé avoir cédé l'intégralité de ses biens à leur juste valeur marchande immédiatement avant son décès. Voici qui peut générer une importante dette pour votre succession, par exemple en impôt à payer sur le gain en capital, et peut-être obliger le liquidateur à vendre certains biens (des œuvres) ou à faire cession de certains droits (les droits d'auteur) pour son remboursement. Une des façons de contrer ces conséquences financières est d'établir, de son vivant, une stratégie à cet égard. Plusieurs mécanismes sont envisageables selon votre situation familiale, tels que roulement fiscal, déclaration de valeurs des biens, anticipation du gain en capital, création de fiducies, gel successoral, etc. Pour en savoir davantage, consultez la capsule Éducaloi Planifier sa succession : stratégies pour réduire ou retarder l'impôt.

Certains chorégraphes ou leur entourage ont mis en œuvre des processus de préservation et des outils qui pourraient vous inspirer. La liste suivante en détaille quelques-uns, sans toutefois être exhaustive[53] :

- Peggy Baker (*Choreographer's Trust*);
- Louise Bédard (création d'une *Boîte chorégraphique*[54] pour *Cartes postales de Chimère*, en collaboration avec la Fondation Jean-Pierre Perreault);
- Marie Chouinard (transmission et reprise d'œuvres de son répertoire);
- Merce Cunningham (*Merce Cunningham Trust*);

52 Art. 14 (1) L.d.a.

53 Voir les exemples de Marie Chouinard, Merce Cunningham, William Forsythe, Anne Teresa de Keersmaeker, Jean-Pierre Perreault et Meg Stuart approfondis par différents auteurs dans Anne BÉNICHOU (éd.), *Recréer/Scripter – Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

54 Outil documentaire conçu et utilisé par la Fondation Jean-Pierre Perreault qui témoigne de la création d'une œuvre et qui en pérennise la transmission.

- Danièle Desnoyers (création d'une *Boite chorégraphique* pour *Duos pour corps et instruments*, en collaboration avec la Fondation Jean-Pierre Perreault et Circuit-Est, centre chorégraphique);
- William Forsythe (*Choreographic Objects* et *Synchronous Objects*);
- Paul-André Fortier (transmissions d'œuvres solos, création d'une *Boîte chorégraphique* pour *Bras de plomb*, en collaboration avec la Fondation Jean-Pierre Perreault, fonds Paul-André Fortier à BAnQ);
- Margie Gillis (fonds Margie Gillis à Bibliothèque et Archives Canada, *Projet Héritage*);
- Anne Teresa de Keersmaeker (*Carnet d'une chorégraphe*, en collaboration avec Bojana Cveji);
- Fernand Nault (fonds chorégraphique Fernand Nault, fonds de dotation créé par l'Académie de danse de l'Outaouais);
- Jean-Pierre Perreault (fonds Jean-Pierre Perreault à BAnQ, *Boîtes chorégraphiques*);
- Meg Stuart (*On va où, là?* en collaboration avec Damaged Goods).

Vigie et protection

Vous pouvez subordonner l'utilisation de vos œuvres et l'administration de vos droits aux directives et décisions de certaines personnes qui sont investies d'un mandat de surveillance de vos œuvres et de l'exploitation qui en est faite. Ces personnes, souvent désignées sous le vocable d'*exécuteur littéraire*, font office de liquidateurs ou de vigies quant aux biens qui composent votre patrimoine artistique. Tel Oscar Wilde (Robert Ross), Marguerite Duras (Yann Andréa), Gabrielle Roy (François Ricard), Fernand Nault (André Laprise) et Jean-Pierre Perreault (Ginelle Chagnon, Bertrand Chénier, Michèle Febvre, Laurier Lacroix, Sylviane Martineau et Louis-Pierre Trépanier), vous pouvez charger des personnes de votre entourage d'administrer et de veiller sur votre patrimoine artistique après votre décès.

Le juriste français Emmanuel Pierrat décrit ainsi le rôle de l'exécuteur littéraire pour un écrivain :

> « Son indépendance supposée, notamment vis-à-vis tant de la famille de l'auteur que de la morale publique, sa connaissance des écrits, publiés ou inédits, et des désirs profonds du créateur tel qu'il les lui a souvent exprimés de son vivant au gré de leur amitié, en font en effet l'homme idéal pour gérer au mieux le destin d'une œuvre après la disparition de l'écrivain. [...] Plusieurs exécuteurs testamentaires sont parfois chargés chacun d'une mission spécifique ou de la gestion d'une partie de l'œuvre : à l'un la fiction, à l'autre la correspondance, etc. Il est également possible à l'auteur de prévoir pour la même mission une sorte de cogérance par deux ou trois exécuteurs testamentaires, réunis en comité[55]. »

Toutefois, à moins de nommer ces personnes dans votre testament à titre de liquidateurs, de légataires ou d'héritiers (en leur léguant par exemple les droits économiques ou moraux sur une œuvre ou un corpus d'œuvres), ils ne pourront intenter de recours pour violation des droits d'auteur, le cas échéant, non plus que de faire valoir vos droits moraux.

---

55 Emmanuel PIERRAT, « Chronique juridique », *Livres Hebdo*, en ligne : <http://www.livreshebdo.fr/article/lexecuteur-0>.

Si votre pratique artistique s'enrichit de plus d'une discipline, libre à vous de nommer une personne ou un ensemble de personnes spécialisées pour chacune d'entre elles afin de veiller aux œuvres d'une même discipline. Dans le cas d'un comité formé de plusieurs personnes, il faudra également énoncer clairement les règles qui présideront à son fonctionnement et au remplacement de ses membres.

La désignation et le rôle du liquidateur

Le liquidateur est une personne (physique ou morale autorisée par la loi à administrer le bien d'autrui[56]) que vous désignez à ce titre dans votre testament. À défaut de désigner le liquidateur par testament[57], ce sont vos héritiers légaux qui devront exercer cette charge collectivement ou la déléguer à l'un d'entre eux ou à une autre personne. Toutefois, s'il n'existe qu'un seul successible, il est automatiquement désigné comme liquidateur.

C'est le liquidateur qui veille à liquider votre succession et à dresser l'inventaire des biens qui composent votre patrimoine[58], à assurer la garde de ces biens au cours du règlement de la succession, à payer les dettes, à produire un bilan, à obtenir les autorisations nécessaires et à, finalement, partager les biens.

Durant tout le processus de la liquidation d'une succession, le liquidateur conserve les biens de la succession (la saisine des héritiers et des légataires particuliers). C'est lui qui veille au respect de vos dernières volontés (dans la mesure où elles sont légalement réalisables), de vos droits et qui prend toute décision relativement à l'administration des biens de la succession. Il doit être choisi avec soin pour ses qualités et la confiance que vous lui portez.

Si vous choisissez de désigner plus d'une personne (idéalement, un nombre impair et un maximum de trois afin de faciliter la prise de décision) à titre de liquidateur de votre succession ou de confier à certaines personnes des mandats précis au regard de vos œuvres, elles seront tenues d'agir à l'unanimité, à moins que vous ne divisiez leurs fonctions (meubles et immeubles, patrimoine artistique, etc.). Cette répartition des rôles devra faire l'objet d'une description claire et précise. Le ou les exécuteurs littéraires exercent leur charge à titre de liquidateurs spécifiques et, à moins que vous ne les dispensiez de le faire, agissent de concert avec le liquidateur chargé du reste de votre succession[59].

---

56 Loi sur les sociétés de fiducie et les sociétés d'épargne (RLRQ, c. S-29.01). Piccini (2014); J. BEAULNE, préc., note 10, par. 164.

57 Art. 783 à 793 C.c.Q.

58 Art. 794 et 1326 C.c.Q.; les héritiers et les successibles peuvent toutefois dispenser unanimement le liquidateur de produire l'inventaire, art. 799 C.c.Q.

59 Les liquidateurs seront alors assujettis aux règles prévues aux articles 1332 à 1338 C.c.Q.; Jacques BEAULNE, *La rédaction des testaments notariés*, Montréal, Wilson & Lafleur, 2007, par. 213.

Les pouvoirs inhérents au liquidateur sont relatifs à la simple administration, c'est-à-dire qu'ils visent à maintenir la valeur des biens de la succession ainsi que l'usage auquel ils sont destinés[60]. Ainsi, si vous souhaitez que le liquidateur puisse, par exemple, faire des placements qui comportent un certain risque, ou vendre des œuvres, ou céder des droits d'auteur sans avoir à consulter vos héritiers, il faudra le spécifier dans votre testament.

De plus, vous devrez prévoir un ou des liquidateurs suppléants pour pallier par exemple le décès, l'incapacité ou le refus du liquidateur d'exercer sa charge. En contrepartie de son travail, vous pouvez prévoir dans votre testament que le liquidateur recevra un legs (comme une œuvre ou des droits d'auteur[61]) ou une rémunération[62].

Le patrimoine à léguer

Tous les biens matériels issus de votre pratique artistique peuvent faire l'objet d'un don (de votre vivant ou à l'occasion de votre mort) ou d'un legs. Toutefois, avant de léguer par testament un cahier de croquis, une notation chorégraphique, des droits d'auteur ou des photos, il faut vous assurer que vous en êtes bien le propriétaire ou le titulaire des droits.

Or, la propriété du support matériel sur lequel est fixée une œuvre (manuscrit, livre, notation chorégraphique, bande magnétique ou numérique, tableau, etc.) est distincte de celle des droits d'auteur rattachés à celle-ci. En vertu de la L.d.a., à titre d'auteur d'une œuvre, qu'il s'agisse d'une chorégraphie, d'une sculpture, d'un essai, d'un scénario de film, vous êtes, sauf exception (voir les pages 15-17, 29 et 31), le premier titulaire des droits d'auteur sur celle-ci[63].

> En léguant, par exemple, une captation vidéo d'une de vos chorégraphies ou d'une de vos prestations à titre d'artiste-interprète, vous ne léguez pas vos droits d'auteur sur celles-ci. Ainsi, le fait pour une personne d'être dépositaire d'une captation vidéo de l'œuvre *Joe*[64] ne lui confère pas le droit, sans les autorisations nécessaires de la Fondation Jean-Pierre Perreault, à qui le chorégraphe a cédé ses œuvres chorégraphiques et les droits d'auteur sur celles-ci, de la présenter devant un public, non plus que de la diffuser sur Internet ou de reprendre l'œuvre sur scène. Cette situation prévaudra jusqu'au 31 décembre 2052, alors que les œuvres de Perreault entreront dans le domaine public dès le début de l'année 2053.

---

60 Art. 1301 C.c.Q.

61 Art. 753 C.c.Q.

62 J. BEAULNE, préc., note 10, par. 518 et 502.

63 Art. 13 (1) et 34.1 (1) b) L.d.a.; M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 29.

64 *Joe* est une œuvre créée à Montréal en 1984 par le chorégraphe Jean-Pierre Perreault, décédé le 4 décembre 2002. Voir l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, en ligne : <http://jeanpierreperreault.com/oeuvres/joe>.

Ainsi, dans la mesure où vous en êtes propriétaire ou titulaire, vous pourrez, selon votre volonté, donner ou léguer vos biens (archives, œuvres, droits d'auteur, etc.) en tout ou en partie, aux personnes ou aux institutions de votre choix. Le cas échéant, assurez-vous d'établir, avec l'OBNL ou l'entreprise culturelle qui vous engage (comme salarié ou travailleur autonome) ou avec un coauteur, une entente écrite qui clarifie la situation.

Vous pouvez assortir les legs que vous faites de conditions ou énoncer des balises ou des interdictions qu'il conviendra d'appliquer au regard de l'exploitation de votre patrimoine artistique. Ces directives permettront au liquidateur ainsi qu'à vos légataires et héritiers d'assurer la pérennité de vos œuvres et de les garder vivantes dans la mesure de ce que vous souhaitez.

Par ces dispositions, vous pouvez, par exemple :

- permettre ou interdire la reproduction, la diffusion ou la communication d'une ou de plusieurs de vos œuvres;
- interdire la publication d'œuvres posthumes;
- prévoir les contextes dans lesquels vous autorisez ou non que vos œuvres soient utilisées ou diffusées. Par exemple, destiner l'exploitation de vos œuvres à des fins exclusives de pédagogie ou de reprise en version intégrale dans un contexte professionnel, interdire l'adaptation de vos œuvres chorégraphiques sous forme cinématographique ou autrement;
- interdire que vos œuvres soient associées à un produit de consommation, une religion, un parti politique ou à des propos contraires à certains principes que vous aurez énoncés dans un préambule, par exemple.

Vous ne pouvez assortir un legs d'une condition impossible à réaliser, ou contraire au bon sens ou à l'ordre public. De plus, une condition qui commanderait à vos héritiers ou légataires de commettre des actes illicites, déraisonnables ou contraires aux bonnes mœurs pour toucher leur héritage serait réputée ne jamais avoir été écrite, bien que le legs soit valide[65].

Archives

Si vous envisagez de donner ou de léguer vos archives, vous devrez convenir en amont et par écrit des conditions relatives au transfert de la propriété matérielle (valeur marchande des biens donnés, date, type d'archives visé par le don, transfert unique ou successif, etc.), de la titularité des droits de propriété intellectuelle, ainsi que des utilisations permises ou des restrictions à cet égard. Si l'organisation visée par le don ou le legs est un établissement d'enseignement, un musée, une bibliothèque ou un centre d'archives[66], il faudra tenir compte des exceptions prévues à la L.d.a.[67] qui visent ce genre d'institutions

65 J. BEAULNE, préc., note 10, par. 472.

66 La L.d.a. mentionne plutôt un « service d'archives », art. 2.

67 Art. 29.4 à 30.3 L.d.a.

et des autres lois auxquelles elles doivent se conformer, par exemple en matière de communication des documents et des renseignements personnels[68].

> Vos archives peuvent contenir un nombre important de documents desquels vous n'êtes pas l'auteur, par exemple, des photographies. Or, si vous n'êtes pas le titulaire des droits sur celles-ci (notamment en vertu d'une cession ou d'une licence octroyée par le photographe), vous pourriez ne pas être en mesure de les utiliser ou, par exemple, d'autoriser leur diffusion.

Œuvres

Que vous soyez chorégraphe ou artiste-interprète, il est possible que vous ayez une pratique artistique diversifiée qui vous amène à créer, à l'aide de différents médias ou matériaux, des œuvres qui ne relèvent pas de l'art chorégraphique. Ces œuvres (sculpture, roman, poésie, film, photographie, etc.) sont potentiellement protégées en vertu de la L.d.a. et peuvent faire l'objet d'un don ou d'un legs.

Quant à l'œuvre chorégraphique en tant que telle, elle est assimilée, en vertu de la L.d.a., à une œuvre dramatique pour autant que l'arrangement scénique ou la mise en scène soient fixés par écrit ou autrement, et ce, que l'œuvre ait ou non un sujet[69]. Une œuvre chorégraphique, c'est donc la chorégraphie en elle-même (par exemple, le vocabulaire et le phrasé chorégraphique, l'enchaînement de mouvements, etc.), mais plus largement la production scénique de cette chorégraphie, c'est-à-dire la mise en scène ou l'arrangement scénique de la chorégraphie et notamment l'agencement de plusieurs autres éléments : le dispositif scénique, la lumière, les costumes, la musique, des segments chorégraphiés par des artistes-interprètes (voire leur propre interprétation de la chorégraphie)[70] et parfois des textes récités, de la vidéo, etc., qui sont éventuellement protégés de façon individuelle à titre d'œuvre par la L.d.a. La mise en scène de ces éléments constitue une œuvre à part entière, sous réserve toutefois d'être originale[71]. Or, bien qu'une œuvre chorégraphique puisse être qualifiée d'œuvre de collaboration si elle implique la coopération intentionnelle ainsi que l'apport artistique et créatif de

---

68 Et notamment, la Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels, RLRQ, c. A-2.1 et la Loi sur la protection des renseignements personnels dans le secteur privé, RLRQ, c. P-39.1.

69 Art. 2 L.d.a.; voir définition d'œuvre dramatique et d'œuvre chorégraphique. Voir également : Georges AZZARIA, « Les arts de la scène et la notion d'œuvre dramatique », (2009) 314 *Développements récents en droit de la propriété intellectuelle* 3, p. 13.

70 Caroline GRAVEL, *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoiétique d'une (re) prise de rôle*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, en ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/5114/1/M12609.pdf>, p. 24.

71 Voir : Véronyque ROY, « La mise en scène est-elle protégée par la Loi sur le droit d'auteur? », (2008) 291 *Développements récents en droit de la propriété intellectuelle* 139, p. 182; N. TAMARO, *Loi sur le droit d'auteur*, texte annoté, 9e éd., Toronto, Thomson Carswell, 2012, p. 128-129.

plus d'un auteur[72], c'est le plus souvent le chorégraphe ou le directeur artistique qui la signe qui en est le seul et unique auteur.

En cas de reprise d'une de vos œuvres chorégraphiques sur scène, si vous exigez que le dispositif scénique, les costumes, les éclairages, la musique ou les textes et les accessoires soient repris tels que l'original, il sera prudent de vous assurer :

- d'être propriétaire de ces éléments ou de détenir la documentation nécessaire à leur production ou à leur reconstruction;
- d'avoir obtenu des différents concepteurs une cession de droits ou une licence vous permettant, par exemple, de les utiliser (adapter, traduire, etc.), de les reproduire, de les communiquer au public et d'autoriser toute personne à poser ces actes;
- le cas échéant, des redevances applicables à leur utilisation.

À défaut, la reprise de l'œuvre et les conditions de cette reprise pourraient être tributaires des autorisations que pourraient consentir ou refuser les titulaires de la propriété matérielle ou des droits de propriété intellectuelle sur ces éléments.

L'œuvre chorégraphique se représente sur scène, mais également sous des formes multidisciplinaires variées qui sortent du cadre traditionnel de la relation scénique avec le spectateur. Ainsi, elle peut être adaptée sous forme de film, ou carrément créée sous forme cinématographique (film, vidéodanse, web série, etc.)[73]. Ces différentes formes peuvent également constituer des œuvres au sens de la L.d.a. et bénéficier à cet égard d'une protection particulière.

Droits d'auteur

Les œuvres matérielles qui composent votre patrimoine peuvent être léguées en tout ou en partie à une ou plusieurs personnes. Il en est de même de vos droits d'auteur sur ces œuvres. Si vous léguez des œuvres (chorégraphies, mais également dessins, notations, manuscrits, etc.) sans prévoir spécifiquement le legs de vos droits d'auteur, les détenteurs de vos œuvres ne pourront les exploiter sans l'autorisation des titulaires des droits économiques et moraux sur celles-ci. Voilà qui obligera les détenteurs de vos œuvres à obtenir des cessions de droit ou des licences d'utilisation auprès de vos ayants droit. Ces derniers ne pourront toutefois pas céder les droits moraux desquels ils auront hérité (cela ne peut se faire que par testament), mais pourront toutefois renoncer à les exercer en tout ou en partie[74].

---

72 Préc., note 69, p. 17; *Drapeau* c. *Carbone 14,* (2000) R.J.Q. 1525 (C.S.), confirmé par 2003 CanLII 5575 (QC C.A.), (2003) R.J.Q. 2539 (C.A.).

73 En une œuvre cinématographique ayant un caractère dramatique par comparaison à une simple captation *in extenso* qui relèverait plutôt de la fixation, de la reproduction et de la représentation d'une œuvre.

74 Art. 14.1 (2) L.d.a.

Il serait préférable d'éviter de morceler vos droits économiques et moraux afin de préserver l'intégrité de votre corpus artistique et, si tel est votre souhait, de maximiser son exploitation. Le liquidateur, ainsi que les personnes à qui vous léguez vos droits d'auteur (au terme de la liquidation de votre succession) pourront prendre tous les recours nécessaires en cas de violation de ces droits économiques et des droits moraux[75]. Pour plus de détails sur ces concepts, consultez le chapitre « Droits d'auteur » (page 18).

DROITS ÉCONOMIQUES

Le droit d'auteur économique sur une œuvre est un bien meuble incorporel[76] sur lequel l'auteur détient un droit de propriété[77]. Ce droit de propriété peut se diviser en plusieurs autres droits, tels le droit d'usage ou le droit de recevoir les revenus que produit une œuvre ou son usage. Ainsi, vous pourriez léguer la propriété de vos droits d'auteur à votre conjoint, les redevances résultant de l'exploitation de vos œuvres à vos enfants et vos droits moraux aux personnes composant un comité de vigie sur vos œuvres.

Par ailleurs, créer une œuvre en collaboration[78], pour le compte d'un employeur[79] ou encore sous forme de recueil[80] pourrait, à moins d'ententes particulières, limiter vos droits d'auteur sur une œuvre que vous avez créée. Dans le cas spécifique d'un recueil ou d'une compilation, l'auteur est titulaire des droits d'auteur sur ce recueil ou cette compilation qui constitue une œuvre originale[81], mais non sur les œuvres qui le composent[82].

Enfin, dans le cas où vous cédez à quelqu'un le droit exclusif de présenter une de vos œuvres sur scène, de votre vivant, vous serez dans l'impossibilité de concéder ou de léguer ce droit, compte tenu des conditions consenties dans la cession[83]. Toutefois, en vertu du principe de réversibilité des droits d'auteur, toute cession ou licence exclusive consentie par l'auteur d'une œuvre, premier titulaire du droit

75 Art. 13 (6) et art. 27 à 28.2 L.d.a.

76 Art. 908 et 909 C.c.Q. : les droits d'auteur sont considérés comme des capitaux et non des fruits et revenus; voir Pierre-Claude LAFOND, *Précis de droit des biens*, 2e éd., Montréal, Les Éditions Thémis, 2007, par. 699 et 700.

77 B. LEFEBVRE, préc., note 7, citant Y. GENDREAU (1993), p. 103 et N. TAMARO, *Loi sur le droit d'auteur*, texte annoté, 7e éd., Toronto, Thomson Carswell, 2006, p. 169.

78 Voir p. 17.

79 Voir p. 15-16.

80 « recueil » – « *c*) toute œuvre composée, en parties distinctes, par différents auteurs ou dans laquelle sont incorporées des œuvres ou parties d'œuvres d'auteur différents. », art. 2 L.d.a.

81 *CCH Canadienne Ltée* c. *Barreau du Haut-Canada*, (2004) 1 R.C.S. 339, par. 33; M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 34-35.

82 N. TAMARO, préc., note 39, p. 384 : « Il en va autrement dans le cas d'un recueil qui forme une œuvre dont la caractéristique principale est que les apports sont dissociables. [...] Comme on ne se préoccupe pas des parties individuelles de ce recueil, il peut advenir que plusieurs de ses parties ne fassent plus l'objet de la protection au terme de la période de protection assurée à l'auteur du recueil. »

83 Art. 762 C.c.Q.

d'auteur sur cette œuvre, autrement que par testament, ne peut subsister pendant plus de 25 ans à compter de sa mort[84].

Incidemment, à moins que vous en ayez prévu autrement par testament, vos droits seront rétrocédés à vos représentants légaux au terme des 25 ans qui suivent votre décès[85]. Sauf disposition à l'effet contraire dans votre testament, rien n'empêcherait vos représentants légaux de convenir avec le cessionnaire ou le licencié des termes d'une nouvelle entente, et notamment du versement de redevances, permettant à ces cessionnaires et licenciés de poursuivre l'exploitation de l'œuvre pour la durée restante de la protection[86].

Or, les représentants légaux sont « le légataire à titre universel des biens mobiliers ou le légataire universel ou les héritiers légaux dans le cas d'une succession *ab intestat*[87]. » Ce qui exclut le légataire particulier, puisque celui-ci n'est pas un héritier au sens du C.c.Q.[88]. En conséquence, si vous avez octroyé des cessions ou des licences exclusives sur vos œuvres de votre vivant et que vous souhaitez que ces droits soient transférés, au terme des 25 ans, à un ou des légataires particuliers (qui pourrait en l'occurrence être le cessionnaire) plutôt qu'à vos héritiers, vous devrez le spécifier dans votre testament[89].

La L.d.a. exclut toutefois de cette mécanique les cessions de droits d'auteur sur un recueil ou les licences de publier une œuvre, en totalité ou en partie, à titre de contribution à un recueil[90]. À cet égard, les droits qui vous ont été consentis sur des œuvres incorporées à une œuvre chorégraphique ne seront pas visés par la rétrocession si l'œuvre chorégraphique dont vous êtes l'auteur est un recueil au sens de la loi (voir article 2 L.d.a.).

DROITS MORAUX

Il est important de prévoir le legs de vos droits moraux. Voilà qui permettra au titulaire de ces droits (qui peut être également le titulaire des droits économiques) de revendiquer votre paternité sur une œuvre ainsi que de s'opposer à toute mutilation, déformation ou association de celle-ci avec des produits, entreprises ou personnes qui seraient préjudiciables à votre réputation et à votre mémoire.

---

84 Art. 14 (1) L.d.a.

85 Art. 2 L.d.a. : « représentants légaux – Sont compris parmi les représentants légaux les héritiers, exécuteurs testamentaires, administrateurs, successeurs et ayants droit, ou les agents ou fondés de pouvoir régulièrement constitués par mandat écrit. »

86 Art. 14 (1) L.d.a.; B. LEFEBVRE, préc., note 7, citant Daniel GERVAIS et Elizabeth F. JUDGE, *Le droit de la propriété intellectuelle*, Scarborough (Ont.), Carswell, 2006, p. 46.

87 B. LEFEBVRE, préc., note 7.

88 Art. 739 C.c.Q.; B. LEFEBVRE, préc., note 7.

89 Art. 14 (1) L.d.a.; B. LEFEBVRE, préc., note 7.

90 Art. 14 (2) L.d.a.

En l'absence de dispositions testamentaires par lesquelles vous léguez nommément vos droits moraux en regard d'une œuvre à une personne en particulier, ces droits sont dévolus à la personne à qui vous léguez les droits d'auteur sur cette même œuvre[91]. Si vous n'avez pas spécifiquement légué vos droits d'auteur, les droits moraux seront transmis à vos héritiers légaux, c'est-à-dire aux personnes aptes à vous succéder et qui ont accepté votre succession[92].

Œuvres posthumes

Vous pouvez décéder subitement sans avoir révisé votre testament ou avoir eu le temps de donner des indications claires quant au traitement à réserver à vos œuvres inachevées, aux manuscrits, notes, carnets personnels ou autres documents plus privés (de la nature d'une œuvre au sens de la L.d.a.) accumulés au cours des années et que vous n'avez pas vous-même portés à la connaissance du public[93].

Or, sous réserve de droits que vous auriez pu octroyer par contrat, vous seul ou vos ayants droit pouvez autoriser ou interdire la publication, la représentation ou la communication au public d'une œuvre dont vous êtes l'auteur[94]. Ainsi, la divulgation d'une œuvre posthume (c'est-à-dire qui n'a pas été publiée, représentée en public ou communiquée par télécommunication avant votre décès[95]) est la prérogative des titulaires des droits d'auteur sur celles-ci et non celle des propriétaires des objets matériels sur lesquels sont fixés les œuvres, par exemple, une lettre[96].

Pour toute personne décédée après le 31 décembre 1998 en laissant une œuvre posthume, cette œuvre sera protégée jusqu'à la fin de la 50e année suivant l'année du décès, et ce, même si elle n'est jamais divulguée ou qu'elle est communiquée au public pour la première fois plusieurs années après la mort de l'auteur[97]. Par la suite, l'œuvre fait partie du domaine public et pourrait donc être portée à la connaissance du public et utilisée sans autorisation.

---

91 Art. 14.2 (2) L.d.a.

92 Art. 14.2 (2) L.d.a.; selon B. LEFEBVRE, préc., note 7, il semble qu'en cas d'absence d'héritiers et conséquemment de dévolution de votre succession à l'État, la protection des droits moraux soit vouée à s'éteindre.

93 Voir Florence LUCAS, « La vie après la mort : l'œuvre posthume et sa divulgation », (octobre 2007) 19-3 *Les Cahiers de propriété intellectuelle* 1051, p. 1052-1053.

94 Art. 3 (1) L.d.a.

95 Art. 7 (1) L.d.a.; F. LUCAS, préc., note 93, p. 1052.

96 *Wing* c. *Van Velthuizen*, (2000) CarswellNat 2873 (C.F. 1re inst.), j. Nadon; *in Re Dickens*, (1934) 152 L.T. 375 (C.A.), cité par N. TAMARO, préc., note 39, p. 236.

97 F. LUCAS, préc., note 93, p. 1061; l'article 7 de la L.d.a. prévoit toutefois un régime transitoire pour les auteurs décédés avant le 31 décembre 1998.

Souhaitez-vous que vos œuvres jamais divulguées de votre vivant soient publiées ou communiquées publiquement? Selon votre philosophie artistique et votre personnalité, la réponse à cette question se situe dans un spectre plus ou moins large de permissions et de restrictions. Pour alimenter votre réflexion et clarifier vos intentions, voici deux exemples fort différents tirés du domaine de la littérature :

- Victor Hugo a écrit : « Si je meurs avant d'avoir fini, mes enfants trouveront dans l'armoire en faux laque qui est dans mon cabinet et qui est tout en tiroirs, une quantité considérable de choses à moitié faites ou tout à fait écrites, vers, prose. Ils publieront tout cela sous le titre *Océan*[98]. »

- Les œuvres principales de Franz Kafka sont « posthumes et inachevées[99] ». Alors que Kafka avait indiqué dans des lettres à l'intention de son ami et exécuteur testamentaire, Max Brod, « de tout brûler », celui-ci n'en fit rien. À ce sujet, Milan Kundera écrit :

  > « Sans Brod, aujourd'hui nous ne connaîtrions même pas le nom de Kafka. Tout de suite après la mort de son ami, Brod a fait éditer ses trois romans. Sans écho. Alors il a compris que, pour imposer l'œuvre de Kafka, il devait entreprendre une vraie et longue guerre. Imposer une œuvre, cela veut dire la présenter, l'interpréter. [...] en ce cas, la désobéissance à la volonté du Kafka destructeur devient fidélite à l'autre Kafka, créateur[100]. »

Les personnes à qui léguer le patrimoine

À titre de propriétaire des biens issus de votre pratique et de titulaire des droits sur vos œuvres, vous pouvez, sous réserve des droits que des tiers pourraient néanmoins faire valoir et sous réserve de la loi, en disposer librement[101]. Ainsi, il vous est possible de faire des dons ou des legs à un ou des individus, organismes, fondations, entreprises, institutions ou fiducies selon les conditions que vous déterminez dans votre testament.

Vos héritiers, devenus propriétaires de vos œuvres ou titulaires des droits d'auteur sur celles-ci, pourront léguer ces biens et droits à leur tour[102]. En conséquence, avant de faire partie du domaine public, vos œuvres pourront passer entre plusieurs mains. Ce n'est peut-être pas votre souhait. Une façon de minimiser la portée de la dévolution successorale subséquente est de laisser des directives claires ou de léguer vos œuvres et vos droits d'auteur à un organisme, une fiducie, une institution ou une fondation qui sera en mesure d'en assurer la pérennité en maximisant son potentiel d'exploitation et sa mise en valeur – comme le fait la Fondation Jean-Pierre Perreault pour les œuvres tant chorégraphiques que picturales de son fondateur et éventuellement pour celles d'autres chorégraphes.

---

98 Victor HUGO, *Œuvres complètes*, Édition Jean Massin, tome VII, p. 502, cité dans F. LUCAS, préc., note 93, p. 1051.

99 Franz KAFKA, *Le Procès*, Paris, Éditions Gallimard/Folio, 1933, préface.

100 Milan KUNDERA, *Les testaments trahis*, Paris, Éditions Gallimard/Folio, 1993, p. 52 et 298.

101 Art. 947 C.c.Q.

102 Art. 14.2 (3), 17.2 (3).

Legs à une personne

Dans le cas où vous léguez un bien en particulier ou l'ensemble de vos biens à une seule personne, il sera important d'identifier une ou des personnes qui pourront lui suppléer dans les cas où cette personne décède avant vous ou renonce à la succession ou à recevoir les biens légués. À défaut, la dévolution de ces biens se déroulera en vertu des règles prévues au C.c.Q., ce qui peut ne pas vous convenir.

Legs à plusieurs personnes

Il est possible de léguer un bien, un ensemble de biens ou la totalité de vos biens à plusieurs personnes. Toutefois, à moins de dispositions spécifiques, les légataires conjoints deviennent titulaires du bien ou du droit légué en parts égales. Ils devront donc, au terme de la liquidation de la succession, les administrer en commun[103]. Ces personnes pourront éventuellement demander le partage des biens indivis (ce qui peut s'avérer complexe dans le cas d'une œuvre) ou convenir entre elles de la façon dont elles jouiront collectivement de la chose léguée, compte tenu des règles prévues au C.c.Q.[104].

Legs à un organisme

Au Québec, aucune institution n'est à ce jour exclusivement désignée par les pouvoirs publics pour veiller à la documentation, à la conservation[105] et à la valorisation des œuvres chorégraphiques. Ces différentes tâches reliées à la constitution, à la préservation et à la promotion du patrimoine issu du répertoire chorégraphique sont plutôt soutenues par les missions, actions et initiatives individuelles ou concertées des différents acteurs de la danse, mais également de l'archivistique et de la muséologie. Le Regroupement québécois de la danse travaille actuellement à la réalisation d'une étude qui devrait mettre en lumière les forces vives, les besoins et les espaces de partenariats actuels et souhaités à cet égard[106].

- Vous pouvez léguer votre patrimoine, et spécialement l'ensemble de vos œuvres, à une fondation ou à un organisme qui souhaite recevoir ce genre de legs. Ces derniers devront, si tel est votre souhait, s'engager à investir les redevances provenant de l'exploitation de votre patrimoine – par exemple, en cas de reprise, d'adaptation d'œuvres sur scène ou autrement ou d'exposition – dans la gestion et la mise en valeur de celui-ci, ou dans la création ou le financement de bourses ou de prix à votre mémoire.
- Vous pouvez également proposer vos archives à une bibliothèque ou à un centre d'archives. De telles instances ne sont toutefois pas tenues d'accepter ce type don. Par ailleurs, le don d'archives de votre vivant ou planifié à l'occasion de votre décès auprès de telles institutions, organismes, sociétés d'État ou de toute autre institution détentrice du statut d'organisme de bienfaisance peut vous faire bénéficier d'un reçu aux fins d'impôt sur le revenu.

---

103 B. LEFEBVRE, préc., note 7, note 120.

104 Art. 1025 à 1029 C.c.Q.

105 Les créateurs et les producteurs en danse, contrairement à ceux du cinéma, ne sont assujettis à aucune obligation de la nature du dépôt légal pour les œuvres chorégraphiques.

106 «Projets» *Regroupement québécois de la danse*, en ligne : <http://www.quebecdanse.org/rqd/projets> et «État des lieux du patrimoine en danse» *Regroupement québécois de la danse*, en ligne : <http://www.quebecdanse.org/actualite/nouvelle/etat-des-lieux-du-patrimoine-en-danse-236>. Les résultats de cette étude devraient être diffusés dès l'automne 2016.

Fiducie testamentaire

Selon votre situation, il peut être intéressant de prévoir la création d'une fiducie testamentaire (ou d'un testament fiduciaire) à l'égard de vos œuvres. La fiducie testamentaire est un outil qui permet de prévoir les conditions d'utilisation, de gestion et de distribution de l'actif d'une succession. Conséquemment, sa création vous permettra de conserver l'intégralité de votre corpus artistique (vos œuvres et les droits, patrimoniaux et moraux, rattachés à celles-ci) en une seule main[107]. Dans ce cas, vous nommerez un ou des fiduciaires dignes de confiance qui seront investis de l'exploitation, de la préservation et de la gestion du corpus d'œuvres dans le respect de vos instructions. Vous désignerez vos successibles ou d'autres personnes à titre de bénéficiaires de la fiducie en plus de prévoir à qui les actifs de la fiducie seront transférés à son terme. Tant les fiduciaires que les bénéficiaires peuvent être des personnes physiques ou morales (organismes, institutions, fondations ou autres). Rappelons que cet outil offre également des avantages fiscaux qui peuvent s'avérer non négligeables. Les exigences légales entourant la création et l'administration de ce type de véhicule successoral ainsi que les avantages fiscaux qui y sont reliés varient dans le temps, c'est pourquoi il est fortement conseillé de consulter un notaire ou un avocat spécialisé en cette matière.

Autres considérations

Les sociétés de gestion collective des droits

Quoique cela puisse s'avérer pertinent, avoir recours à une société de gestion des droits pour la gestion de vos droits d'auteur n'est pas obligatoire. Tout titulaire de droits d'auteur est libre d'exploiter son répertoire comme il l'entend. Toutefois, la gestion collective des droits permet de confier à un organisme – la société de gestion – la négociation, la gestion et la perception des redevances qui résultent de l'exploitation de vos droits d'auteur.

> Si vos œuvres font l'objet d'un dépôt auprès d'une société de gestion collective (SODRAC, SACD, etc.) ou si vous envisagez de le faire, vous devrez l'indiquer dans votre testament. Il vous faudra également prévoir avec chacune des sociétés les modalités de gestion des droits et du versement des redevances qui en sont issus en cas de décès, en plus de les aviser de tout legs que vous pourriez consentir à cet égard.

107 B. LEFEBVRE, préc., note 7; Caroline RHÉAUME, *Utilisation des fiducies en planification fiscale et financière*, 2e éd., Brossard, Publications CCH ltée, 2013, p. 55-108.

Les droits de la personnalité

Au Québec, toute personne a droit au respect de sa réputation, de sa vie privée et de son image[108]. Ces droits de la personnalité, distincts des droits moraux consentis par la L.d.a., sont incessibles (c'est-à-dire qu'on ne peut les céder) et s'éteignent au moment du décès[109]. À moins que vos héritiers et plus largement les membres de votre famille ou vos proches ne subissent personnellement un dommage de l'atteinte à votre réputation, à votre vie privée ou à votre image (atteinte à leur propre droit à la réputation ou à la vie privée), ils ne pourront revendiquer quelque compensation que ce soit pour une atteinte à ces droits qui serait survenue après votre décès[110]. Vos héritiers pourront néanmoins prendre en votre nom toute action pour tout droit que vous auriez pu faire valoir de votre vivant[111].

Le mandat en prévision de l'inaptitude

Le mandat en prévision de l'inaptitude[112] est un document par lequel vous désignez par avance une personne (ou des personnes), à qui vous confiez le mandat de veiller à votre bien-être et d'administrer vos biens[113] et vos obligations[114] dans le cas où vous seriez incapable de le faire vous-même. Étant donné que le décès peut survenir au terme d'une maladie ou d'une condition médicale hautement incapacitante, le mandat en prévision de l'inaptitude est l'un des documents à envisager dans le cadre d'un processus de planification successorale.

En cas d'inaptitude, et en l'absence d'un mandat donné en prévision de celle-ci, il pourrait être nécessaire de procéder à l'ouverture d'un régime de protection en votre faveur, ce qui implique des procédures légales pouvant entraîner des coûts importants[115].

> Au même titre que le testament, le mandat donné en prévision de l'inaptitude peut être utile à l'artiste qui souhaite décider du traitement réservé à ses œuvres et à ses droits d'auteur dans le cas où il ne serait plus en mesure d'y veiller de son vivant. Ainsi, dans votre mandat, vous pouvez désigner une personne de confiance qui s'occuperait d'assurer votre bien-être et d'administrer vos biens en général, et confier à une autre, qui connaît bien vos œuvres et votre démarche artistique, la gestion de vos œuvres et la défense de vos droits d'auteur et droits moraux.

---

108 Charte des droits et libertés de la personne, RLRQ, c. C -12, art. 4 et 5; art. 35 et 36 C.c.Q.

109 Art. 3 C.c.Q.

110 Nathalie CHALIFOUR, « Y a-t-il un droit à l'image après la mort? », (2003) 192 *Développements récents en droit du divertissement* 151, p. 160.

111 *Id.*

112 Art. 2166 et ss C.c.Q.

113 Art. 2131 C.c.Q.

114 Par exemple, nommer un tuteur pour vos enfants, art. 200 C.c.Q.

115 CURATEUR PUBLIC DU QUÉBEC, *Un de vos proches devient inapte. Comment le protéger?*, Québec, Publications du Québec, novembre 2013, en ligne : <https://www.curateur.gouv.qc.ca/cura/publications/broch_un_de_vos_proches.pdf>.

Pour de plus amples informations sur le mandat en prévision de l'inaptitude ainsi que sur les rôles et pouvoirs que vous pouvez confier à votre mandataire, consultez la trousse diffusée par le Curateur public du Québec, ou un notaire ou un avocat.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES :

BÉNICHOU, Anne (éd.), *Recréer/Scripter – Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Éditions Gallimard/Folio, 1993

LAFRANCE, Cheryl, «Choreographers' Archives : Three Case Studies in Legacy Preservation», 2011 34-1 *Dance Chronicle* 48, en ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2011.549015>

SÉVERIN, Élise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres contemporaines*, mémoire de DESS sous la direction de Vincent Dubois, Lyon, Université Lumière Lyon II / ARSEC, 2000

Grille synthèse – Planification successorale

Outre le testament, le mandat en prévision de l'inaptitude, les directives de soins de fin de vie ainsi que les arrangements funéraires préalables, certaines actions allégeront le fardeau de vos héritiers légataires et faciliteront la préservation et la valorisation du patrimoine artistique que vous entendez léguer. La grille synthèse présentée dans cette section constitue un aide-mémoire qui pourra guider votre questionnement et vos réflexions en lien avec la planification de votre succession artistique[116].

- Faites un inventaire écrit et complet de votre patrimoine artistique (à dater et à mettre à jour régulièrement) (voir p. 20).
- Faites la liste et conservez l'original de tout contrat, cession, licence ou entente conclus qui pourraient avoir un contrecoup sur l'administration ou le legs de votre patrimoine artistique (voir p. 23).
- Identifiez et mettez en œuvre les outils et véhicules fiscaux qui pourraient vous permettre d'alléger les conséquences financières de votre décès (voir p. 24). Compte tenu de votre situation personnelle et dans le but de minimiser les répercussions financières de votre décès (impôts personnels, impôts de la succession, frais pour les héritiers et légataires, etc.), les conseils d'un professionnel en planification successorale pourraient s'avérer judicieux afin de répartir vos biens et incidemment vos œuvres, de manière stratégique.
- Le cas échéant, clarifiez votre statut professionnel (employé, travailleur autonome, etc.) avec l'OBNL ou l'entreprise culturelle au sein de laquelle vous créez des œuvres.
- Choisissez la forme de testament qui vous convient ou établissez un codicille qui modifiera au besoin un testament existant (voir p. 40).
- Le cas échéant, procédez vous-même à la rédaction de votre testament (en prenant soin de respecter les conditions de forme énoncées au C.c.Q.) puis à sa signature, ou confiez le tout à un notaire ou à un avocat (voir p. 41).
- Identifiez un ou des liquidateurs, des liquidateurs suppléants ainsi que toute autre personne qui veilleront à l'exploitation de vos droits et à l'intégrité de vos œuvres; surtout, informez ces personnes de vos intentions à leur égard (voir p. 26).
- Déterminez les biens à léguer (archives, œuvres, droits, etc.) ainsi que les conditions d'utilisation et d'exploitation de vos œuvres (voir p. 27).
- Identifiez vos légataires, la nature de chacun des legs et ce qui les compose (voir p. 34).
- Réfléchissez à la pertinence de désigner un comité de protection de vos œuvres ainsi qu'aux règles qui régiront son fonctionnement (voir p. 36).
- Conservez votre testament en lieu sûr ou déposez-le auprès d'un notaire ou d'un avocat afin qu'il soit inscrit au Registre des dispositions testamentaires et des mandats du Québec.

---

116 Si vous avez également une pratique en art visuel, consultez : Karilynn MING, *The Visual Artists' Guide to Estate Planning*, Toronto, CARFAC Ontario, 2007.

- Informez une personne de confiance de l'existence de votre testament ainsi que de l'endroit où il se trouve.
- Gardez votre testament à jour et modifiez-le à l'occasion de tout changement majeur dans votre situation familiale, financière, professionnelle, etc.
- Traduisez les termes de votre testament relatifs à l'administration de votre patrimoine artistique dans votre mandat en prévision de l'inaptitude (voir p. 37).

Pour vous aider à élaborer et à mettre en œuvre votre planification successorale, pour rédiger les différents documents juridiques qu'elle nécessite (inventaire, lettres, testament, actes de fiducie, mandat, contrats, cessions, licences, etc.) et pour protéger ceux que vous aimez, n'hésitez pas à recourir aux services des professionnels suivants : fiscaliste, comptable, planificateur financier, avocat, notaire, évaluateur, etc. Des références aux ordres professionnels ou associations concernés se retrouvent à la section « Ressources » (page 64) de ce guide.

3e étape : formuler, rédiger ou faire rédiger

Au Québec, la loi reconnaît trois (3) formes de testaments : olographe, fait devant témoins et notarié[117] :

- **testament olographe[118]** : entièrement écrit et signé de votre main, ce testament n'a pas à être authentifié par un témoin. C'est la forme de testament la plus simple et la moins coûteuse. Il faut toutefois prendre soin de le dater, ce qui, dans le cas où vous auriez fait plus d'un testament dans votre vie, facilitera l'identification de vos « dernières » volontés. Ce testament, tout comme le testament fait devant témoins, peut être confié à un notaire ou à un avocat qui l'inscrira au Registre des dispositions testamentaires et des mandats du Québec.
- **testament fait devant témoins[119]** : peut être écrit à la main, à l'aide d'une machine, d'un traitement de texte ou dicté à quelqu'un. Il peut également être rédigé par un avocat. Il doit, sous peine d'être déclaré nul, être authentifié par deux (2) témoins majeurs qui en parapheront toutes les pages et le signeront en votre présence et sous votre signature. Comme pour le mandat en prévision de l'inaptitude, vous devez informer les témoins qu'il s'agit de votre testament, mais vous n'avez pas à leur révéler son contenu.

Le liquidateur devra toutefois faire vérifier le testament olographe et le testament fait devant témoins par un notaire ou par le tribunal. C'est cette vérification qui leur conférera une valeur légale. À cet égard, des frais et des délais sont à prévoir.

---

117 Art. 712 C.c.Q.

118 Art. 714 et suivants C.c.Q.

119 Art. 727 à 730 C.c.Q.

Le ministère de la Justice du Québec publie un document intitulé *Mon Testament*, qui peut s'avérer un outil intéressant pour la rédaction de votre testament dans le cas d'une succession relativement simple. Il est possible de le télécharger en ligne. De plus, vous trouverez à la fin de cette section une grille qui vous guidera dans la rédaction de votre testament artistique ou vous aidera à la préparation d'une rencontre avec un notaire ou un avocat à qui vous confierez sa rédaction. En faisant rédiger votre testament par un professionnel en matière successorale (ou en lui soumettant un projet par écrit qu'il pourra commenter), vous bénéficiez de ses conseils, ce qui peut vous éviter des conséquences fâcheuses.

- **testament notarié**[120] : rédigé par un notaire qui conserve l'original de votre testament et qui l'inscrit au Registre des dispositions testamentaires et des mandats du Québec. Ainsi, vous êtes certain qu'il sera facilement accessible au moment opportun. De plus, à titre d'acte authentique, le testament notarié est plus difficilement contestable en justice.

Si vous choisissez de rédiger vous-même votre testament, assurez-vous que la forme choisie lui confère une valeur légale. Faites en sorte qu'il soit conforme aux exigences du C.c.Q. quant à sa forme[121], et que les dispositions qu'il contient sont applicables et licites. Quoi qu'il en soit, un testament non valide dans une forme peut l'être sous une autre dans la mesure où il respecte les exigences prévues pour cette dernière forme[122]. Ainsi, un testament devant témoins qui ne comporterait la signature que d'un seul témoin, peut, si vous l'avez rédigé, daté et signé de votre main, être considéré comme un testament olographe valide. Néanmoins, si votre testament a été fait avant 1994, des règles instituées depuis par le C.c.Q. pourraient rendre certaines dispositions de votre testament inapplicables[123]. Finalement, si votre situation comporte des spécificités, vous aurez avantage à vous faire conseiller par un notaire ou un avocat.

ATTENTION :

- Un testament est obligatoirement individuel et se rédige habituellement au « je ».
- Compte tenu des règles énoncées au C.c.Q. relativement à l'effet des legs sur le partage du patrimoine[124], il est important d'être minutieux dans la rédaction de votre testament et plus particulièrement dans le cas d'un legs fait à plusieurs personnes. Une rédaction ambigüe ou imprécise peut provoquer des situations que vous ne souhaitez pas.
- Certains legs peuvent être considérés comme nuls, par exemple, le legs d'un bien qui ne vous appartient pas ou le legs fait à l'un ou l'autre des témoins à la rédaction de votre testament.

---

120 Art. 716 et suivants C.c.Q.

121 Art. 713 ali. 3 et 714 C.c.Q.

122 Art. 713, ali. 2 C.c.Q.

123 Jacques BEAULNE (Roger COMTOIS), *Les testaments*, Montréal, Wilson & Lafleur, 2002, p. 3.

124 J. BEAULNE, préc., note 59, p. 18 et suivantes.

- Soyez précis dans la nomination de vos légataires et évitez les formules inclusives du genre « mes enfants » ou « mes frères et sœur[125] ». Si ces personnes décèdent avant vous et que vous ne souhaitez pas que leurs descendants héritent de votre patrimoine, il faut également le prévoir.
- En cas de divorce ou de dissolution de l'union civile, les dispositions testamentaires avantageant l'ex-conjoint sont révoquées. Si tel n'est pas votre souhait, vous devez l'indiquer dans votre testament de façon claire et précise.
- Il serait sage de prévoir le legs de tous les biens restants au terme du partage de votre succession (et que vous n'auriez pas autrement légués) en faveur d'une personne que vous désignez à ce titre, communément appelée légataire universel résiduaire.
- Il est recommandé de prévoir un ou des légataires suppléants pour chacun des legs afin de pallier les éventualités suivantes : le premier légataire est décédé avant vous, ou le légataire n'est pas en mesure de recevoir le legs, ou encore il y renonce.

Grille de rédaction

Basée sur la forme du testament fait devant témoins, voici une grille de rédaction qui contient des exemples de formulations relatives à la disposition de votre patrimoine artistique. Ces suggestions sont génériques et leur usage *in extenso,* sans égard à votre situation particulière peut, compte tenu des dispositions supplétives du C.c.Q. relatives à l'effet des legs ainsi que de votre réalité, générer des résultats contraires à vos souhaits. Elles sont donc fournies ici à titre indicatif.

- Idéalement, prévoyez tous les aspects de votre succession dans un seul et même testament. Ainsi, ce document légal pourra contenir plusieurs chapitres divisés par thème (biens meubles et immeubles légués et résiduaires, testament artistique, etc.);
- Rédigez votre testament en termes clairs et simples sous forme d'articles (une idée par article) et de paragraphes (groupes d'articles touchant à une même idée ou à un même thème) numérotés. Quelle que soit la forme retenue pour votre testament (olographe, devant témoins ou notariée), assurez-vous de respecter les prescriptions du C.c.Q. propres à la forme choisie pour garantir sa validité.

Dans la présente section, le mot personne désigne tant une personne physique qu'une personne morale (organisme, société par actions, OBNL, fondation, etc.) ou une instance gouvernementale et paragouvernementale (société d'État, institution muséale, centre d'archives, bibliothèque, etc.).

125 J. BEAULNE, préc., note 10, par. 569.

TESTAMENT ARTISTIQUE

Identification
Prénoms, nom, coordonnées, déclaration du statut matrimonial à la date de la signature.

Dernières volontés
Le cas échéant, déclarez votre intention de modifier ou de révoquer toute disposition ou tout testament ou codicille antérieur. S'il s'agit exclusivement d'énoncer vos souhaits relativement aux biens et droits issus de votre pratique artistique, précisez-le.

Préambule
Sous la forme d'un texte écrit ou d'un document audiovisuel (mais attention, seul le testament écrit a force de loi), énoncez dans un préambule votre philosophie, votre démarche artistique, vos valeurs et vos souhaits; dressez un bilan artistique de manière à guider votre liquidateur dans le règlement de votre succession et à inspirer ceux qui hériteront de votre patrimoine artistique quant à la mise en œuvre de projets de valorisation ou leur soutien.

Legs, légataires et conditions
Énoncez chacun des legs que vous souhaitez faire avec précision et désignez les personnes (ou l'ensemble de personnes) visées par ces legs (voir p. 34).

Voici différents exemples :

> Ex. 1 : Je lègue les archives issues de ma pratique artistique et qui se trouvent dans (le cas échéant, indiquer l'endroit avec précision) à (indiquer le nom de la personne).
>
> Ex. 2 : Je lègue à (nom d'une ou de plusieurs personnes) l'œuvre (titre d'une œuvre), les droits d'auteur ainsi que les redevances qui en résultent et les droits moraux qui y sont rattachés.
>
> Ex. 3 : Je lègue l'ensemble des œuvres dont je suis l'auteur ainsi que les droits d'auteur qui y sont rattachés et mes droits moraux sur celles-ci à (nom d'une personne).
>
> Ex. 4 : Je lègue à (nom d'une ou de plusieurs personnes) les dessins et les sculptures que j'ai créés et qui se trouvent dans (le cas échéant, indiquer l'endroit avec précision).
>
> Toutefois, les droits d'auteur ainsi que mes droits moraux rattachés à ces dessins et sculptures sont légués à (nom d'une ou de plusieurs personnes).

Le cas échéant, énoncez les conditions d'utilisation et d'exploitation des œuvres ou du corpus d'œuvres (voir p. 29).

Faites référence à tout contrat, cession, licence, entente qui pourraient avoir des répercussions sur l'usage des biens et droits légués, et conservez-les avec votre testament.

Désignation du liquidateur
Désignez un ou des liquidateurs, les personnes qui leur suppléeront, les devoirs et pouvoirs qui leur sont conférés et, le cas échéant, la possibilité que ces personnes puissent recevoir ou non une rémunération pour leur charge (voir p. 26). Si plusieurs liquidateurs sont désignés, prévoyez également les règles qui régiront leur fonctionnement et la prise de décision.

Vigie et protection
Le cas échéant, nommez une personne ou instituez un ou plusieurs comités qui veilleront à la protection de vos œuvres, au respect de vos droits économiques et moraux ainsi qu'à conseiller vos ayants droit sur ces questions, et désignez les personnes appelées à former ces comités (voir p. 25) :

- énoncez clairement le mandat confié à chacun (autoriser toute reprise, octroyer des licences d'utilisation, assurer l'intégrité des œuvres, etc.);
- énoncez les règles de procédure qui encadreront les travaux de tout comité.

Signature et paraphe
Datez et signez votre testament en présence de deux (2) témoins majeurs qui ne sont pas visés par un legs. Paraphez ou signez chaque page du testament.

Témoins
Prénoms, nom, coordonnées complètes, profession et signature des deux (2) témoins. Les témoins doivent parapher ou signer chaque page du testament. Faites précéder leur signature de la mention suivante : « Après que j'ai déclaré que l'écrit ci-dessus est mon testament et que la signature qui y est apposée est ma signature, les personnes suivantes ont signé ensemble et en ma présence. » (voir la brochure *Mon Testament*, mentionnée à la page 41.)

DROITS D'AUTEUR

DROITS D'AUTEUR

Dans ce chapitre, nous traitons des droits d'auteur, à savoir les droits économiques et les droits moraux issus de la création d'une œuvre protégée en vertu de la L.d.a. ou d'un objet du droit d'auteur – la prestation de l'artiste-interprète. Les questions reliées aux autres objets de la propriété intellectuelle que sont par exemple les brevets, les marques de commerce et les dessins industriels ne sont pas abordées dans ce guide. Pour de plus amples informations sur ces questions, consultez le site Web de l'Office de la propriété intellectuelle du Canada (OPIC).

Le droit d'auteur sur une œuvre

Sous réserve des durées de protection prévues à la L.d.a., le droit d'auteur existe au Canada sur toute œuvre littéraire, dramatique, musicale ou artistique **originale**, exprimée sous une forme ou une autre[126], et ce, dès sa **fixation**, c'est-à-dire dès sa représentation sous forme d'œuvre[127]. Le droit d'auteur ne protège donc pas les idées, mais bien l'expression des idées, la forme par laquelle elles sont représentées[128]. Par ailleurs, le titre d'une œuvre pourrait également, à certaines conditions, être protégé en vertu de la L.d.a. s'il s'avère distinctif et original[129].

La fixation

Dans le cas d'une chorégraphie, la L.d.a. exige toutefois que l'arrangement scénique ou la mise en scène soit fixé par écrit ou autrement[130]. La fixation doit permettre d'identifier les différents éléments qui relèvent de la forme de l'œuvre chorégraphique, servir à lui donner corps et à représenter l'œuvre conformément à la vision de l'artiste, à ce qu'il a planifié[131]. Par exemple : une notation chorégraphique, un agencement de dessins et de textes, des photographies, des croquis, des instructions verbales enregistrées ou une captation vidéo[132].

L'originalité

Quelle que soit la forme ou la qualification de l'œuvre, le critère d'originalité[133] est fondamental à la protection d'une œuvre en vertu de la L.d.a. Il se rattache à l'expression de l'œuvre, à sa représentation

---

126 Voir OPIC, *Conditions du droit d'auteur*, en ligne : <http://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/h_wr02281 html?Open&wt_src=cipo-cpyrght-main&wt_cxt=learn#partie1.7> : « dans la mesure où l'auteur était, à la date de la création de l'œuvre, citoyen, sujet ou résident habituel du Canada ou d'un autre pays signataire. »

127 Art. 5 et 34.1 (1) a) L.d.a.

128 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 3.

129 Art. 2 L.d.a.; M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 12; N. TAMARO, préc., note 39, p. 83-87.

130 Art. 2 L.d.a; G. AZZARIA, préc., note 69, p. 17.

131 N. TAMARO, préc., note 39, p. 128-130.

132 G. AZZARIA, préc., note 69, p. 16.

133 Art. 5 L.d.a.

imaginée par l'auteur, et non à la simple idée qui la sous-tend[134]. Ce critère n'étant pas défini dans la Loi, ce sont les tribunaux qui ont énoncé les paramètres qui permettent d'apprécier l'originalité d'une œuvre. Ainsi, pour être reconnue comme originale, une œuvre[135] :

- ne doit pas copier ni plagier une autre œuvre;
- doit être le fruit de l'effort de son auteur, de son jugement personnel, de son talent, de sa sensibilité et de son intelligence.

Les droits économiques

Le droit d'auteur confère à l'auteur, premier titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre qu'il a créée, ou au titulaire des droits d'auteur sur celle-ci (par exemple, un employeur, un légataire ou un héritier) des droits exclusifs quant à son exploitation[136]. C'est ce que l'on appelle les droits économiques ou patrimoniaux.

Ainsi, l'article 3 de la L.d.a. attribue notamment au titulaire des droits d'auteur sur une œuvre le droit exclusif de « produire ou reproduire la totalité ou une partie importante de l'œuvre, sous une forme matérielle quelconque, d'en exécuter ou d'en représenter la totalité ou une partie importante en public et, si l'œuvre n'est pas publiée, d'en publier la totalité ou une partie importante [...][137] ». Le titulaire des droits d'auteur sur une œuvre peut donc user de ces droits et autoriser quiconque à le faire en tout ou en partie par cession, par licence (à titre exclusif ou non) ou les léguer par testament[138].

Pour être valides, la cession et la licence exclusive doivent être consenties par un écrit signé par le titulaire des droits (l'auteur ou son représentant, le cessionnaire ou le licencié, ou par une décision de la Commission du droit d'auteur dans le cas d'un auteur ou titulaire introuvable)[139]. De plus, la Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs prévoit ce sur quoi les cessions et licences (même non exclusives) doivent porter et qu'elles doivent être consenties par la signature en deux exemplaires d'un contrat écrit[140]. Ces prescriptions de forme sont obligatoires, ainsi, si elles ne sont pas respectées et que vous êtes assujetti à la loi, la cession ou la licence pourrait être annulée[141].

---

134 *Kantel* c. *Grant*, (1933) R.C.É. 84 et *CCH Canadienne Ltée* c. *Barreau du Haut-Canada*, (2004) 1 R.C.S. 339, 2004 CSC 13 (CanLII), par. 25, cités dans G. AZZARIA, préc., note 69, p. 8-9.

135 *CCH Canadienne Ltée* c. *Barreau du Haut-Canada*, (2004) 1 R.C.S. 339, 2004 CSC 13 (CanLII), par. 16 et 25; *Boutin* c. *Distributions C.L.B inc.*, (1994) 2 R.C.S. 7, 1994 CanLII 79 (CSC).

136 Art. 3 (1) L.d.a.

137 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 15.

138 Art. 13 (4) et 14 L.d.a.; N. TAMARO, préc., note 39, p. 430-431.

139 Art. 13 (4) et 13 (7) L.d.a.; *Turgeon* c. *Michaud*, (2003) CanLII 4735 (QCCA), par. 71; M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 92 : « Une licence non exclusive peut donc être octroyée sans écrit [...] cette licence non exclusive équivaut à une simple permission qui n'a pas à être confirmée par écrit. »

140 RLRQ, c. S-32.01, art. 31.

141 *Id.*, art. 1 et 3; art. 1385, 1420 et 1421 C.c.Q.; M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 93.

Compte tenu de ce qui précède et dans le but de limiter les possibilités de litiges ou de mésententes, vous devriez rédiger par écrit toute cession ou licence de droits d'auteur en prenant soin d'y inclure des stipulations précises à l'égard notamment des aspects suivants[142] :

- l'objet de l'usage;
- la nature de l'usage autorisé pour cet objet et, dans le cas d'une licence, son caractère exclusif ou non;
- toute restriction à l'usage autorisé, et plus particulièrement, la possibilité ou non de transférer à un tiers les avantages consentis par la cession ou la licence;
- l'étendue du territoire, du marché ou du secteur visé par l'autorisation;
- l'étendue des moyens et des supports qui sous-tendent l'utilisation;
- la durée de l'autorisation;
- le cas échéant, les redevances à verser ainsi que les mécanismes de reddition de compte.

Ainsi, sous réserve des exceptions et des cas de non violation prévus à la L.d.a.[143], à défaut d'être autorisée par le titulaire des droits d'auteur, la reproduction tant littérale que non littérale (imitation déguisée) ou la représentation en public d'une œuvre ou d'une **partie importante** de celle-ci constitue une violation du droit d'auteur et permet à celui qui en est titulaire d'intenter différents recours[144].

> Tout comme pour le critère de l'originalité, la notion de « partie importante » n'est pas définie dans la L.d.a. Dans un arrêt récent, la Cour suprême du Canada a toutefois rappelé que pour déterminer si une partie importante d'une œuvre a été reproduite, il faut s'en remettre à une évaluation qualitative et globale. De plus, il faut examiner l'effet cumulatif des caractéristiques reproduites pour conclure qu'une part importante du talent et du jugement de l'auteur, exprimés dans l'œuvre, a été reproduite[145].

---

142 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 94; N. TAMARO, préc., note 39, p. 424.

143 Art. 29 à 32.3 L.d.a : Telles que l'utilisation équitable d'une œuvre faite à des fins d'étude, d'éducation, de recherche, de parodie et de satire, de compte rendu et de communication des nouvelles, la production de contenu non commercial impliquant l'utilisation d'une œuvre déjà mise à la disposition du public, la reproduction à des fins privées, l'incorporation incidente et non délibérée d'une œuvre dans une autre œuvre ainsi que certains usages réservés aux établissements d'enseignement, aux musées, aux bibliothèques et aux services d'archives; pour une explication de chacune des exceptions : M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 45-71.

144 Des recours civils en cas de violation du droit d'auteur et des droits moraux : art. 27 et 28.1 (art. 34 (1) et 34 (2) et 39 (1) L.d.a.), donnant ouverture à des dommages-intérêts (art. 35 (1) L.d.a.), des dommages-intérêts préétablis (art. 38.1 (1) L.d.a.) ou à l'obtention d'une injonction (voir *Cinar Corporation* c. *Robinson*, (2013) 3 RCS 1168, 2013 CSC 73 (CanLII)) et des recours criminels prévus aux articles 42 et 43 L.d.a.

145 *Cinar Corporation* c. *Robinson*, (2013) 3 RCS 1168, 2013 CSC 73 (CanLII), par. 26, 36, 143.

Les droits moraux

La L.d.a. confère également des droits moraux en faveur de l'auteur d'une œuvre protégée[146]. Les droits moraux, indépendants des droits économiques, sont des droits intimement liés à la personne de l'auteur[147]. Ils sont de deux ordres :

- **droit d'attribution ou de paternité** : permet à l'artiste de revendiquer sa qualité de créateur d'une œuvre, même sous pseudonyme, ou de garder l'anonymat[148]. Ce droit peut être violé, par exemple, lorsqu'une œuvre est utilisée en omettant de spécifier le nom de son auteur[149].
- **droit à l'intégrité de l'œuvre** : permet à l'auteur d'invoquer toute violation de son œuvre qui serait due à la déformation, à la mutilation, à la modification ou à l'utilisation de celle-ci d'une façon préjudiciable à l'honneur ou à la réputation de l'auteur[150]. Par ailleurs, s'il s'agit d'une peinture, d'une sculpture ou d'une gravure, toute mutilation, déformation ou modification est d'emblée considérée comme préjudiciable à l'auteur[151].

Les droits moraux ont la même durée de protection que le droit d'auteur[152]. Ces droits sont incessibles, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent être transférés à une autre personne[153]. On peut toutefois y renoncer et les transmettre à son décès[154]. Tout comme pour les droits économiques, toute violation des droits moraux donne ouverture à des recours civils pour le titulaire de ces droits[155].

La durée de la protection

Au Canada, le principe général veut que les droits d'auteur (tant économiques que moraux[156]) sur une œuvre (chorégraphie, peinture, sculpture, etc.) dure toute la vie de l'auteur et jusqu'à la fin de la 50e année suivant son décès[157]. La méthode de calcul quant à la durée de la protection s'applique toutefois différemment en matière d'œuvre cinématographique, d'œuvre de collaboration[158], d'œuvres posthumes, de recueil ou dans le cas d'un auteur inconnu[159].

146 *Desputeaux* c. *Éditions Chouette (1987) inc.*, (2003) 1 RCS 178 cité dans N. TAMARO, préc., note 39, p. 477.

147 *Id.*

148 Art. 14.1 L.d.a.

149 Art. 28.1 L.d.a.

150 Art. 28.2 (1) L.d.a.

151 Art. 28.2 (2) et (3); M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 26.

152 Art. 14.2 (1), 17.1 et 17.2 (1) L.d.a.

153 Art. 14.1 (2) et 17.1 (2) L.d.a.

154 Art. 14.2 (2) L.d.a.

155 Voir note 139.

156 Art. 6 et 14.2 L.d.a.

157 Art. 6 L.d.a.

158 En vertu de l'article 9 L.d.a., dans le cas d'une œuvre créée en collaboration, il faut plutôt considérer l'année du décès du dernier des auteurs survivants comme point de départ pour le calcul de l'échéance de la protection.

159 N. TAMARO, préc.. note 39, p. 329.

À l'expiration du délai, l'œuvre fait partie du domaine public, c'est-à-dire qu'elle ne bénéficie plus de la protection accordée par la L.d.a. Dès lors, quiconque pourra en faire usage sans avoir recours à une autorisation, par exemple, de l'auteur ou de ses ayants droit[160].

Les œuvres dérivées d'une œuvre originale, comme l'adaptation cinématographique ou la traduction, sont des œuvres à part entière et sont protégées en vertu de la L.d.a. dans la mesure où elles sont originales. Pour déterminer la fin de la durée de la protection sur celle-ci, on doit se référer à la Loi, quant à la nature de l'œuvre, ainsi qu'à la date du décès de l'auteur de l'œuvre dérivée[161].

L'étendue de la protection

La protection des œuvres par droit d'auteur a également une portée internationale. En effet, les œuvres des auteurs canadiens protégées en vertu de la L.d.a. le sont également dans tout pays signataire des conventions internationales en matière de droits d'auteur[162], et notamment la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques[163], la Convention de Rome pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion[164], ou membres de l'Organisation mondiale du commerce (OMC)[165].

La publicité du droit d'auteur

Bien que ce ne soit pas obligatoire au Canada, il est possible d'identifier qu'une œuvre est protégée en vertu du droit d'auteur en utilisant le symbole © (copyright) suivi du nom de l'auteur ou du titulaire du droit et de l'année de la création de l'œuvre ou de sa première publication (exemple : © Jean-Pierre Perreault, 1984). Cette mention est utile pour indiquer qu'une œuvre est protégée par droit d'auteur et peut s'avérer bénéfique pour faire valoir ses droits dans certains pays qui imposent l'enregistrement du droit d'auteur comme critère préalable à la protection d'une œuvre[166].

---

160 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 39.

161 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 39.

162 OMPI, *Questions fréquemment posées sur le droit d'auteur*, en ligne : <http://www.wipo.int/copyright/fr/faq_copyright.html>.

163 Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 9 septembre 1886, OMPI, en ligne : <http://www.wipo.int/wipolex/fr/wipo_treaties/details.jsp?treaty_id=15>.

164 Convention de Rome pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, 26 octobre 1961, OMPI, en ligne : <http://www.wipo.int/treaties/fr/text jsp?file_id=289759>.

165 Aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent le commerce, Annexe 1C de l'Accord de Marrakech instituant l'Organisation mondiale du commerce, Résultats des négociations commerciales multilatérales du Cycle d'Uruguay, Maroc, 15 avril 1994, entré en vigueur le 1er janvier 1995, OMC, en ligne : <https://www.wto.org/french/tratop_f/trips_f/t_agm0_f htm>.

166 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 35.

Les droits exclusifs et les droits moraux de l'artiste-interprète sur sa prestation

Au même titre que le chorégraphe sur l'œuvre dont il est l'auteur, l'artiste-interprète bénéficie de certains droits d'auteur exclusifs sur sa prestation[167]. On entend par prestation[168] :

- l'exécution ou la représentation d'une œuvre artistique, dramatique ou musicale par un artiste-interprète;
- la récitation ou la lecture d'une œuvre littéraire par un artiste-interprète;
- une improvisation dramatique, musicale ou littéraire par un artiste-interprète, inspirée ou non d'une œuvre préexistante.

Sous réserve que la prestation soit incorporée dans une œuvre cinématographique[169], l'artiste-interprète, premier titulaire des droits d'auteur sur sa prestation[170], détient des droits exclusifs au regard de celle-ci. Lorsque sa prestation n'est pas déjà fixée, l'artiste-interprète est donc le seul à pouvoir l'exécuter en public, la communiquer au public ou par télécommunication et la fixer sur un support matériel quelconque[171]. Par ailleurs, lorsque sa prestation est fixée, et sous réserve des exceptions prévues à la L.d.a.[172], l'artiste-interprète a le droit exclusif de reproduire toute fixation de sa prestation réalisée sans son autorisation, de reproduire toute fixation qu'il a autorisée si cette fixation a été réalisée à des fins autres que celles pour lesquelles il avait donné son accord, de reproduire toute reproduction de la fixation faites à d'autres fins que celles prévues dans la L.d.a.[173]. L'artiste-interprète a également le droit d'autoriser des actes[174].

---

167 Pour l'ensemble des droits dévolus à un artiste-interprète par la L.d.a., voir les articles 15, 17, 19, 23, 26, 28.2 et 84; Éric LEFEBVRE, « Les droits des artistes-interprètes et des producteurs d'enregistrements sonores : fondements et principes généraux de gestion collective », (2010) 328 *Développements récents en droit de la propriété intellectuelle* 31, p. 36.

168 Art.2 L.d.a.; *id.*, p. 35 et 36.

169 Art. 17 (1) L.d.a. : « Dès lors qu'il autorise l'incorporation de sa prestation dans une œuvre cinématographique, l'artiste-interprète ne peut plus exercer, à l'égard de la prestation ainsi incorporée, le droit d'auteur visé au paragraphe 15(1). » L'œuvre cinématographique doit toutefois être de la nature de celle décrite au *Règlement sur les œuvres cinématographiques visées par un droit à rémunération* (DORS 99/194); É. LEFEBVRE, préc., note 167, p. 45 et 64.

170 Art. 24 L.d.a.

171 Art. 15 (1) L.d.a.; sous réserve que la prestation puisse faire l'objet d'un droit d'auteur compte tenu des critères de rattachement énoncés à l'article 15 (2) L.d.a. et notamment que « l'exécution vivante [de la prestation] doit toutefois avoir lieu dans un pays partie à la Convention de Rome », É. LEFEBVRE, préc., note 167, p. 66.

172 Art. 29 à 32.3 L.d.a.

173 Annie MORIN, « Les artistes-interprètes et la réforme de la Loi sur le droit d'auteur (droits exclusifs de l'artiste-interprète, droit à la rémunération, reproductions à fins privées et droits moraux) », (2013) 25 *Les Cahiers de propriété intellectuelle* 933, p. 936.

174 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 20-21.

De plus, d'autres droits exclusifs[175] ainsi que des droits à la rémunération[176] et des droits moraux[177] s'ajoutent lorsque la prestation est significativement sonore ou qu'elle est fixée au moyen d'un enregistrement sonore. Quoique cela s'avère peu fréquent en danse, vous pourriez peut-être revendiquer ces droits[178].

Finalement, l'artiste-interprète peut convenir par contrat de toute autre modalité d'utilisation de sa prestation aux fins de radiodiffusion, de fixation ou de retransmission[179]. Au même titre que les droits d'auteur, les droits exclusifs à l'artiste-interprète à l'égard de l'exploitation de sa prestation fixée sur un support quelconque peuvent, sous réserve des dispositions de la L.d.a. et dans la mesure où les dispositions de tout contrat ou de toute convention collective ne l'interdiraient pas, être cédés[180] et légués[181].

Dans le cas de l'artiste-interprète, et sous réserve des autres dispositions de la L.d.a., la durée de la protection[182] s'étend jusqu'à la fin de la 50e année suivant celle de l'exécution de la prestation[183]. Quant aux droits relatifs à la rémunération pour l'intégration de la prestation d'un artiste-interprète dans une œuvre cinématographique[184] ainsi que de tout autre droit que l'artiste-interprète conviendra relativement à l'utilisation de sa prestation[185] aux fins de radiodiffusion, de fixation ou de transmission, ils sont assujettis à la durée prévue aux dispositions contractuelles consenties par celui-ci[186].

- L'artiste-interprète détient des droits moraux à l'égard d'une prestation sonore exécutée en direct ou enregistrée au moyen d'un enregistrement sonore exécuté après le 7 novembre 2012, date d'entrée en vigueur des dispositions de la L.d.a. octroyant ces droits[187].
- À défaut d'une convention collective qui prévoit les conditions d'utilisation de votre prestation, de votre image et, le cas échéant, les redevances à verser pour telle utilisation, prévoyez-les par un contrat écrit. Ces contrats permettront à vos ayants droit de constater ce que vous avez autorisé, de percevoir les redevances qui sont dues et, dans le cas d'une utilisation que vous n'auriez pas autorisée, de faire valoir les droits qui s'imposent.

---

175 Art. 15 (1.1) L.d.a.

176 Art. 19 L.d.a.

177 A. MORIN, préc., note 173, p. 946.

178 Art. 15 (1.1), 19 (2) et (3) L.d.a.

179 Art. 16 L.d.a.; N. TAMARO, préc., note 39, p. 489-490.

180 Art. 25 et 13 (4) à (7) L.d.a., sauf les droits moraux, art. 17.1 (2) L.d.a.

181 Art. 17.2 (2) et (3) L.d.a.; art. 905 et 907 C.c.Q.

182 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 41-42 : À l'égard des droits conférés aux articles 15, 19 et 81 L.d.a., et ce, que la prestation soit antérieure au 7 novembre 2012 ou non (art. 23 (3) L.d.a.).

183 Art. 23 L.d.a.

184 Art. 17 L.d.a.; M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 42.

185 Art. 16 L.d.a.; id.

186 M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 22.

187 Art. 17.1 et 17.2 (1) L.d.a.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES :

BARIBEAU, Marc, *Principes généraux de la Loi sur le droit d'auteur*, Québec, Les Publications du Québec, 2013

LEFEBVRE, Éric, « Les droits des artistes-interprètes et des producteurs d'enregistrements sonores : fondements et principes généraux de gestion collective », (2010) 328 *Développements récents en droit de la propriété intellectuelle* 31

MORIN, Annie, « Les artistes-interprètes et la réforme de la Loi sur le droit d'auteur (droits exclusifs de l'artiste-interprète, droit à la rémunération, reproductions à fins privées et droits moraux) », (2013) 25 *Les cahiers de propriété intellectuelle* 933

CONCLUSION

> « Ah, il est si facile de désobéir à un mort. Si malgré cela, parfois, on se soumet à sa volonté, ce n'est pas par peur, par contrainte, c'est parce qu'on l'aime et qu'on refuse de le croire mort. Si un vieux paysan à l'agonie a prié son fils de ne pas abattre le vieux poirier devant la fenêtre, le poirier ne sera pas abattu tant que le fils se souviendra avec amour de son père. [...] En effet, l'obéissance à la dernière volonté est mystérieuse : elle dépasse toute réflexion pratique et rationnelle : le vieux paysan ne saura jamais, dans sa tombe, si le poirier est abattu ou non; pourtant, il est impossible au fils qui l'aime de ne pas lui obéir[188]. »
>
> Milan Kundera

La préservation et la valorisation d'un patrimoine artistique soulèvent des enjeux collectifs et individuels importants. Or, les conséquences d'un décès sans testament peuvent s'avérer désagréables, voire cauchemardesques, pour votre entourage et avoir une influence importante sur le traitement qui sera réservé à votre corpus artistique. La planification de votre succession, et notamment la rédaction d'un testament, est une démarche importante qui vous permettra de déterminer les conditions de préservation et d'exploitation de votre legs artistique et de choisir les personnes qui y veilleront. Les réflexions engendrées par cette démarche susciteront peut-être des inquiétudes ou des doutes, mais assurément des questionnements profonds qui vous permettront de tracer les contours de votre pratique de chorégraphe ou d'interprète et d'envisager la poursuite de vos activités sous un nouvel angle.

188 M. KUNDERA, préc., note 100, p. 322.

GLOSSAIRE

Voici quelques définitions qui faciliteront la lecture et la compréhension du présent guide. À moins d'indications à l'effet contraire, les définitions suggérées proviennent du Grand dictionnaire terminologique de l'Office de la langue française.

Ayant droit
Terme utilisé pour désigner collectivement les héritiers et les légataires particuliers[189].

Cession
Convention qui consiste à transférer partiellement ou intégralement la propriété des droits d'auteur à une tierce partie. Une cession peut porter sur toute la période de validité du droit d'auteur ou sur une partie de celle-ci[190].

Codicille
Nouveau testament qui modifie sur certains points un testament antérieur. Acte soumis aux formalités d'un testament et modifiant ou annulant un testament antérieur.

Contrat
Document qui constate la convention juridique faisant naître des obligations, créant ou transférant des droits.

Héritage
Patrimoine laissé par une personne décédée et transmis par succession; biens dont on devient propriétaire par succession.

Héritier
Personne apte à succéder et qui a accepté l'héritage auquel il a droit compte tenu de la loi ou d'un testament. Un héritier est le légataire à titre universel, le légataire universel ou l'héritier *ab intestat*[191].

Légataire
Personne qui est bénéficiaire d'un legs.

Legs
Disposition de biens mobiliers ou immobiliers par testament.

---

189 Définition de l'auteure.

190 Voir INDUSTRIE CANADA, « Office de la propriété intellectuelle du Canada », en ligne : <http://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/wr00054.html?Open&wt_src=cipo-cpyrght-main&wt_cxt=toptask>.

191 Art. 619 C.c.Q.

Licence
Convention qui accorde à une personne l'autorisation d'utiliser une œuvre à certaines conditions tout en permettant au titulaire des droits d'auteur d'en demeurer propriétaire et de conserver les droits non autrement consentis[192].

Liquidateur
Personne désignée (par le testateur, les héritiers ou le tribunal) qui doit régler le partage des biens d'une personne décédée.

Mandat
Convention par laquelle une personne donne à une autre le pouvoir de poser des actes juridiques en son nom dans des limites précises qui sont fixées entre elles.

Patrimoine
Ensemble des droits (biens et créances) et obligations d'une personne physique ou morale.

Patrimoine artistique
Ensemble des droits (biens et créances) et obligations issus de la pratique d'un art par une personne physique[193].

Redevance
Somme à payer par un tiers pour l'exploitation d'une propriété intellectuelle (brevet, marque, œuvre littéraire, etc.).

Saisine
Droit pour un héritier à la prise de possession des biens du défunt, à l'instant même du décès, sans avoir à en demander l'autorisation en justice.

Société de gestion
Association, société ou personne morale autorisée – notamment par voie de cession, licence ou mandat – à se livrer à la gestion collective du droit d'auteur ainsi qu'à l'exercice de certains droits[194].

Successible
Personne ayant vocation à recueillir une succession qui n'est pas encore ouverte.

---

192 Définition de l'auteure, inspirée de M. BARIBEAU, préc., note 20, p. 91.

193 Définition de l'auteure.

194 Art. 2 L.d.a.

Succession
Ensemble des biens laissés par une personne décédée. La succession est légale (sans testament) ou testamentaire (avec testament).

Testament
Acte unilatéral, révocable jusqu'au décès de son auteur, le testateur, par lequel celui-ci dispose de tout ou partie de ses biens, et qui n'aura effet qu'à son décès.

Testament artistique
Ensemble de dispositions traitant des volontés d'un artiste relativement à la disposition de son corpus artistique, notamment ses archives, les œuvres qu'il a créées, ses prestations à titre d'artiste-interprète ainsi que les droits d'auteur et les droits moraux qui y sont rattachés[195].

Testateur
Personne qui dispose de ses biens par testament.

195 MINISTÈRE DE LA JUSTICE DU QUÉBEC, «Les successions», en ligne : <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/publications/generale/success.htm>.

BIBLIOGRAPHIE

Législation citée

Code civil du Québec, RLRQ c. C -1991

Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels, RLRQ, c. A-2.

Loi sur le droit d'auteur, L.R.C. 1985, c. C-42

Loi sur la protection des renseignements personnels dans le secteur privé, RLRQ, c. P-39.1

Loi sur les sociétés de fiducie et les sociétés d'épargne, RLRQ, c. S-29.01

Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs, RLRQ, c. S-32.01

Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, RLRQ, c. S-32.1

Conventions internationales citées

Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 9 septembre 1886, OMPI, en ligne : <http://www.wipo.int/wipolex/fr/wipo_treaties/details.jsp?treaty_id=15>

Convention de Rome pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, 26 octobre 1961, OMPI, en ligne : <http://www.wipo.int/treaties/fr/text.jsp?file_id=289759>

Aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent le commerce, Annexe 1C de l'Accord de Marrakech instituant l'Organisation mondiale du commerce, Résultats des négociations commerciales multilatérales du Cycle d'Uruguay, Maroc, 15 avril 1994, entré en vigueur le 1er janvier 1995, OMC, en ligne : <https://www.wto.org/french/tratop_f/trips_f/t_agm0_f.htm>

Jurisprudence citée

Boutin c. *Distributions C.L.B inc.*, (1994) 2 RCS 7

CCH Canadienne Ltée c. *Barreau du Haut-Canada*, (2004) 1 RCS 339, 2004 CSC 13 (CanLII)

Desputeaux c. Éditions Chouette (1987) inc., (2003) 1 RCS 178

Drapeau c. *Carbone 14*, (2003) R.J.Q. 2539 (C.A.), 2003 QCCA 5575 (CanLII)

In Re Dickens, (1934) 152 L.T. 375 (C.A.)

Kantel c. *Grant*, (1933) R.C.É. 84

Cinar Corporation c. *Robinson*, (2013) 3 RCS 1168, 2013 CSC 73 (CanLII)

Turgeon c. *Michaud*, (2003) CanLII 4735 (QCCA)

Wing c. *Van Velthuizen*, (2000) CarswellNat 2873 (C.F. 1re inst.)

Ouvrages et articles consultés

Les pages Web et documents PDF qui figurent sur cette liste ont été consultés entre le 5 janvier et le 12 juin 2015.

ADAMS, Laurence, *Building Your Legacy*, Toronto, Danse Collection Danse Presse/es, 2004

AZZARIA, Georges, « Les arts de la scène et la notion d'œuvre dramatique », (2009) 314 *Développements récents en droit de la propriété intellectuelle* 3

BARIBEAU, Marc, *Principes généraux de la Loi sur le droit d'auteur*, Québec, Les Publications du Québec, 2013

BARREAU DU QUÉBEC, *Un langage clair : un outil indispensable au praticien*, Barreau Québec, Montréal, 2011, en ligne : <http://www.barreau.qc.ca/fr/avocats/praticien/langage-clair/index.html>

BAUDOUIN, Jean-Louis et RENAUD, Yvon, *Code civil du Québec annoté, t. 1*, 16e éd., Montréal, Wilson & Lafleur, 2013 (consultation en ligne sur abonnement)

BEAUCHAMP, Michel, « Personnes physiques et successions », *En bref*, no 10, Septembre 2014, Montréal, Éditions Yvon Blais (bulletin électronique sur abonnement)

BEAULNE, Jacques (Germain BRIÈRE), *Droit des successions*, 4e éd., Montréal, Wilson & Lafleur, 2010, en ligne : <http://edoctrine.caij.qc.ca/wilson-et-lafleur-livres/6/361509389>

BIBLIOGRAPHIE

BEAULNE, Jacques, *La rédaction des testaments notariés*, Montréal, Wilson & Lafleur, 2007

BEAULNE, Jacques (Roger COMTOIS), *Les testaments*, Montréal, Wilson & Lafleur, 2002

BÉNICHOU, Anne (éd.), *Recréer/ Scripter – Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, *La numérisation des documents* – Méthodes et recommandations, 2012, en ligne : <https://www.banq.qc.ca/documents/archives/archivistique_ged/publications/Numerisation_des_documents.pdf>

CHALIFOUR, Nathalie, « Y a-t-il un droit à l'image après la mort? », (2003) 192 *Développements récents en droit du divertissement* 151

CURATEUR PUBLIC DU QUÉBEC, *Un de vos proches devient inapte. Comment le protéger?*, Québec, Publications du Québec, novembre 2013, en ligne : <https://www.curateur.gouv.qc.ca/cura/publications/broch_un_de_vos_proches.pdf>

FEBVRE, Michèle (dir.), *Jean-Pierre Perreault, Regard Pluriel*, Montréal, Les Heures bleues, 2004

FECTEAU, Isabelle, *Testament fiduciaire – Aspects civils et fiscaux*, JurisClasseur Québec, Collection Thema, Montréal, Wilson & Lafleur, 2012

GENDREAU, Ysolde, « La nature du droit d'auteur selon le nouveau Code civil », (1993) 27 *R.J.T.* 85

GERVAIS, Daniel et JUDGE, Elizabeth F., *Le droit de la propriété intellectuelle*, Scarborough (Ont.), Carswell, 2006

GRAVEL, Caroline, *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re) prise de rôle*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, en ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/5114/1/M12609.pdf>

HUGUES, Richard et CARRIÈRE, Laurent, *Canadian Copyrights Act annotated*, vol.1 (f. Mobiles), Scarborough (Ont.), Carswell, 1993

INSTITUT CANADIEN, *Négociation, rédaction, interprétation et gestion des contrats de licence de propriété intellectuelle*, Toronto, Publications de l'Institut canadien, 2006

KAFKA, Franz, *Le Procès*, Paris, Éditions Gallimard/Folio, 1933

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Éditions Gallimard/Folio, 1993

LAFOND, Pierre-Claude, *Précis de droit des biens*, 2e éd., Montréal, Les Éditions Thémis, 2007

LAFRANCE, Cheryl, « Choreographers' Archives : Three Case Studies in Legacy Preservation », (2011) 34-1 *Dance Chronicle* 48, en ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2011.549015>

LANGEVIN, Louise et VÉZINA, Nathalie, « Le contrat », dans ÉCOLE DU BARREAU DU QUÉBEC (dir.), Obligations et contrats, Collection de droit 2014-2015, vol. 5, Cowansville, Éditions Yvon Blais, 2014, en ligne: <http://edoctrine.caij.qc.ca/collection-de-droit/2014/5/1415491121>

LEFEBVRE, Brigitte, « Droit d'auteur, droit matrimonial et droit successoral », dans ALAI CANADA (dir.), *Un cocktail de droit d'auteur*, Montréal, Éditions Thémis, 2007, en ligne : <http://hdl.handle.net/1866/1389>

LEFEBVRE, Éric, « Les droits des artistes-interprètes et des producteurs d'enregistrements sonores : fondements et principes généraux de gestion collective », (2010) 328 *Développement récent en droit de la propriété intellectuelle* 31

LUCAS, Florence, « La vie après la mort : l'œuvre posthume et sa divulgation », (octobre 2007) 19-3 *Les Cahiers de propriété intellectuelle* 1051

MACSKIMMING, Roy et D'ENTREMONT, Francine, *Patrimoine, transition, succession / Soutien au patrimoine et à l'avenir des organisations artistiques du Canada*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 2005, en ligne : <http://conseildesarts.ca/~/media/files/research%20-%20fr/patrimoine%20transition%20succession%20%20soutien%20au%20patrimoine%20et%20a%20lavenir%20des%20organismes%20artistiques%20du%20canada/patrimoinetransitionsuccessionparrmacskimmingmars2005.pdf?mw=1382>

MING, Karilynn, *The Visual Artists' Guide to Estate Planning*, Toronto, CARFAC Ontario, 2007

MORIN, Annie, « Les artistes-interprètes et la réforme de la Loi sur le droit d'auteur (droits exclusifs de l'artiste-interprète, droit à la rémunération, reproductions à fins privées et droits moraux) », (2013) 25 *Les Cahiers de propriété intellectuelle* 933

MORIN, Christine, *Les testaments (art. 703 à 775 C.c.Q.) : Commentaires sur le Code civil du Québec (DCQ)*, Cowansville, Éditions Yvon Blais, 2011

MOYSE, Pierre-Emmanuel, « Le droit moral au Canada : facteur d'idées », (2013) 25 *Les cahiers de propriété intellectuelle* 141

PICCINI ROY, Marilyn, « Les dispositions testamentaires et les legs », dans ÉCOLE DU BARREAU DU QUÉBEC (dir.), *Personnes, famille et successions, Collection de droit 2014-2015*, vol. 3, Cowansville, Éditions Yvon Blais, 2014, en ligne : <http://edoctrine.caij.qc.ca/collection-de-droit/2014/3/994691872>

PICCINI ROY, Marilyn, « La liquidation des successions », dans ÉCOLE DU BARREAU DU QUÉBEC (dir.), *Personnes, famille et successions, Collection de droit 2014-2015*, vol. 3, Cowansville, Éditions Yvon Blais, 2014, en ligne : <http://edoctrine.caij.qc.ca/collection-de-droit/2014/3/994691873>

PROTÉGEZ-VOUS, *Guide pratique des successions*, Montréal, Protégez-vous, 2011, en ligne (PDF sur abonnement) : <http://www.protegez-vous.ca/affaires-et-societe/succession.html>

QUÉBEC (Province), *Mon testament*, Ministère de la Justice, Québec, Publications du Québec, 2014, en ligne : <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/publications/generale/collection_avp/pdf/AVP_testament_978-2-551-25258-9.pdf>

QUÉBEC (Province), *Que faire lors d'un décès 2015-2016*, Ministère de la Justice, Québec, Publications du Québec, 2015, en ligne : <http://www4.gouv.qc.ca/FR/Portail/Citoyens/Evenements/deces/Documents/guide_deces_francais_2015_2016_webV4.PDF?PDF>

RÉHAUME, Caroline, *Utilisation des fiducies en planification fiscale et financière*, 2e éd., Brossard, Publications CCH ltée, 2013

ROWAT, Theresa, *Review of Recent Approaches to Growing Dance Legacy – Summary*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 2005

ROWAT, Theresa, *Study of Dance Collections in Canada*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 2000

ROY, Véronyque, « La mise en scène est-elle protégée par la Loi sur le droit d'auteur? », (2008) 291 *Développements récents en droit de la propriété intellectuelle* 139

SÉVERIN, Élise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres contemporaines*, mémoire de DESS sous la direction de Vincent Dubois, Lyon, Université Lumière Lyon II / ARSEC, 2000

TAMARO, Normand, *Loi sur le droit d'auteur*, texte annoté, 9e éd., Toronto, Thomson Carswell, 2012

TAMARO, Normand, *Loi sur le droit d'auteur*, texte annoté, 7e éd., Toronto, Thomson Carswell, 2006

TURBIDE, Johanne (dir.), LANDRY, Pascale, PRÉFONTAINE, Sophie, *La succession aux postes de direction générale et artistique dans les OBNL culturels du Québec*, Montréal, HEC Montréal (Groupe de recherche sur les organismes à but non lucratif, communautaires ou culturels), 2013, en ligne : <http://ideos.hec.ca/wp-content/uploads/2014/06/RapportEnquete-couleur-3-mars-2014_logo-MCC.pdf>

Pages Web consultées

Les pages Web qui figurent sur cette liste ont été consultés entre le 5 janvier et le 12 juin 2015.

BANQ, *Numérisation*, en ligne : <https://www.banq.qc.ca/archives/archivistique_gestion/ressources/publications/numerisation/>

CHAMBRE DES NOTAIRES, *Capsules informatives sur les successions et les testaments*, en ligne : <http://www.cnq.org/fr/succession-testament.html#11http://www.cnq.org/fr/succession-testament.html>

CORNWELL UNIVERSITY (États-Unis) : *Gestion de la conservation de collections numériques*, en ligne : <http://www.dpworkshop.org/dpm-french/index.html>

ÉDUCALOI, en ligne :

Bilan patrimonial – <http://www.educaloi.qc.ca/sites/all/files/Modele_bilan_patrimonial_FR.pdf>

Décès et testaments – <https://www.educaloi.qc.ca/categories/deces-et-testaments#cat230>

Les testaments – <https://www.educaloi.qc.ca/capsules/les-testaments>

Le contrat de mariage – <https://www.educaloi.qc.ca/capsules/le-contrat-de-mariage>

Planifier sa succession – <https://www.educaloi.qc.ca/capsules/planifier-sa-succession-strategies-pour-reduire-ou-retarder-limpot>

BIBLIOGRAPHIE

HEC MONTRÉAL, « OBNL culturels : le délicat enjeu de la succession », 17 juin 2014, en ligne : <http://www.hec.ca/nouvelles/2014/OBNL_culturels_succession.html>

INDUSTRIE CANADA, « Office de la propriété intellectuelle du Canada », en ligne : <http://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/wr00054.html?Open&wt_src=cipo-cpyrght-main&wt_cxt=toptask>

JEAN-PIERRE PERREAULT, CHORÉGRAPHE, *Joe*, en ligne : <http://jeanpierreperreault.com/oeuvres/joe>

LIVRES HEBDO, *Chronique juridique*, en ligne : <http://www.livreshebdo.fr/article/lexecuteur-0>

MINISTÈRE DE LA JUSTICE DU QUÉBEC, en ligne :

Les successions – <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/publications/generale/success.htm>

Le testament – <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/publications/generale/testamen.htm>

OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Grand dictionnaire terminologique*, en ligne : <http://www.granddictionnaire.gouv.qc.ca>

OMPI, *Questions fréquemment posées sur le droit d'auteur*, en ligne : <http://www.wipo.int/copyright/fr/faq_copyright.html>

OPIC, *Conditions du droit d'auteur*, en ligne : <http://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/h_wr02281.html?Open&wt_src=cipo-cpyrght-main&wt_cxt=learn#partie1.7:>

REGROUPEMENT QUÉBÉCOIS DE LA DANSE, en ligne :

État des lieux du patrimoine en danse – <http://www.quebecdanse.org/actualite/nouvelle/etat-des-lieux-du-patrimoine-en-danse-236>

Projets – <http://www.quebecdanse.org/rqd/projets>

RESSOURCES

Ordres professionnels

Barreau du Québec

- Service de référence pour trouver un avocat
- Registre des dispositions testamentaires du Barreau du Québec

Chambre des notaires du Québec

- Ligne téléphonique d'information et référence : 1-800-NOTAIRE
- Service de référence pour trouver un notaire
- Registre des dispositions testamentaires de la Chambre des notaires du Québec

Institut québécois de planification financière (IQPF)

Ordre des comptables agréés du Québec

Ordre des comptables généraux licenciés du Québec

Gouvernements et organismes de régulation

Autorité des marchés financiers

Chambre de la sécurité financière

Commission des services juridiques (aide juridique)

Curateur public du Québec

Jeunesse Canada au travail

Ministère de la Culture et des Communications du Québec

Ministère de la Justice du Québec

Office de la propriété intellectuelle du Canada (OPIC)

Régie des rentes du Québec (RRQ)

Registre des droits personnels et réels mobiliers (RDPRM)

Revenu Québec

Service Canada

Organismes

Association des archivistes du Québec

Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ)

Canadian Alliance of Dance Artists / CADA Ontario, CADA BC et CADA West

Canadian Artists Representation Copyrights Collective (CARCC)

Conseil des ressources humaines du secteur culturel (CRHSC) / Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC)

Éducaloi

Fondation du Grand Montréal

Pro bono Québec

Regroupement pour la formation en audiovisuel du Québec (RFAVQ)

Regroupement québécois de la danse

Société des musées québécois

Centre de justice de proximité Québec, Montréal ou Rimouski

Sociétés de gestion de droits

Artistl (Union des Artistes)

Société des auteurs et des compositeurs dramatiques (SACD)

Société du droit de reproduction des auteurs compositeurs et éditeurs du Canada (SODRAC)

Société québécoise de gestion collective des droits de reproduction (COPIBEC)

Société québécoise des auteurs dramatiques (SoQAD)

Documentation, archives et valorisation

Bibliothèque et archives Canada (BAC)

Bibliothèque et archives nationales du Québec (BAnQ)

Bibliothèque Vincent-Warren

Dance collection danse

Fondation Jean-Pierre Perreault

Réseau de diffusion des archives du Québec

Tangente – Centre de documentation

ANNEXE E

TRACES DE PROCESSUS DE CRÉATION
(DVD)

BIBLIOGRAPHIE

Scénographie :

Bablet, D. (1975). *Les révolutions scéniques du XXe siècle.* Paris : Société internationale d'art XXe siècle.

Bablet, D. (2004). *Josef Svoboda.* Lausanne, Suisse : L'Âge d'Homme.

Banu, G. (1989). *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron.* Paris : Actes Sud.

Belzil, P. (1992). *Théâtre jeune publics : La scène comme un livre d'images.* Montréal : Cahiers de théâtre Jeu, no 63, p.40-44.

Borboën, V., Rewa, N. (commissaires). (2008). *Quadriennale de Prague 2007 – De l'idéeau dessin, Les traces du processus créateur* [catalogue d'exposition]. Montréal : L'Association des professionnels des arts de la scène du Québec.

Bouchard, M. (1991). *L'art de la scène passé-présent : scénographie québécoise : 1940 - 1990.* Montréal : L'Association des professionnels des arts de la scène du Québec.

Bouchard, M., LAPORTE, M. (1994). *L'espace théâtral portrait de la création scénographique : 1991-1994.* Montréal : L'Association des professionnels des arts de la scène du Québec.

Boucris, L., Freydefont, M., Lemaire, V., Sarti, R. (dir.). (2002). *Qu'est-ce que la scénographie? Vol. II Pratiques et enseignements.* Louvin, France. Centre d'études théâtrales : Université catholique le Louvain.

Freydefont, M. (2007). *Petit traité de scénographie, Représentation de lieu/Lieu de représentation.* Nantes, France : Le Grand T - Éditions joca seria.

Larrue, J.-M. (1992). *La scénographie professionnelles au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance.* L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales, no 11, p. 103-136

Lafon, D. (dir.). (2001). *Le théâtre québécois / 1975-1995.* Québec : Fides.

Legris, R., Larrue, J.-M., Bourassa, A.-G., David, G. (1988). *Le théâtre au Québec / 1825-1980.* Ville Saint-Laurent, Québec : VLB Éditeur.

Lemieux, A. (2015). *François Barbeau un flamboyant homme de l'ombre.* Montréal : Fondation Jean-Paul Mousseau.

Loubier, P. (2002). *La ville vécue entre mémoire et oubli - Notes sur les murs du feu de l'ATSA – Comment se représenter au juste les murs du feu qui intitulaient l'intervention.* Montréal : ESSE Arts + Opinions, No 47, p. 24-29 (Texte reprit pour la publication de L'ATSA Quand l'art passe à l'action paru en 2008).

M^c^Kinney, J., Butterworth, P. (2009). *The Cambridge Introduction to Scenography.* Cambridge, UK : Cambridge University Press.

M^c^Kinnon, P., Fielding, E. (2012). *World Scenography 1975-1990.*Taïwan :OISTAT.

Pépin, L. (1994). *Robert Prévost scénographe et favori des dieux.* Sillery, Québec : Pélican.

Pavelka, M. (2015). *So You Want To Be A Theatre Designer.* Londre : Nick hern Books.

Ricard, A., Denoncourt, D. (dir). (2013). *Paul Bussières scénographe, et la pratique théâtrale à Québec 1960-2008.* Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Surgers, A. (2007). *Scénographies du théâtre occidental.* (2e éd.). Paris : Armand Colin.

Technologies de pointe :

Bastien, J.M.C., Scapin, D. (1993). *Ergonomic Criteria for the Evaluation of Human-Computer interfaces.* Institut National de recherche en informatique et en automatique, France

Fondin, H. (1998). *Le traitement numérique des documents.* Paris : Hermes.

Polity, Y., Henneron, G. et Palermiti, R. (2005). *L'organisation des connaissances / approches conceptuelles.* Grenoble, France : L'Harmattan.

Muséologie et traitement des documents :

Arms, W.Y. (2001). *Digital Libraries.* (2e éd.). Cambridge, Mass. : MIT Press.

Callery, B.G. (2004). *Collaborative access to virtual museum collection information – Seeing through the walls.* New york : Bernadette G. Callery

Casault, D., Lévesques, (1997). M. *Guide de classification et de classement des documents des associations et autres organismes de même nature.* Québec : Collection Guide pratiques de gestion

Couture, C., Lajeunesse, M. (2014). *L'archivistique à l'ère du numérique/Les éléments fondamentaux de la discipline.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

Dziekan, V. (2012). *Virtuality and the art of exhibition / Curatorial Design for the Multimedial Museum.* UK / Chicago : Intellect Bristol.

Frisch, M. (2003). *Évolutions de la documentation / Naissance d'une discipline scolaire.* France : Harmattan.

Knell, S. J. (2004). *Museums and the future of collecting.* (2e éd.). Hampshire, UK : Ashgate Publishing Limited.

Leclercq, N. Rossion, L., Jones, A.R. (dir./eds.). (2010). *Capter l'essence du spectacle/ Congrès de Glasgow SIBMAS (2008).* Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.

Meunier, A. (dir.) et Luckerhoff, J. (2012). *La muséologie, champ de théories et de pratiques.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

Nougaret, C., Galland, B. (1999). *Les instruments de recherche dans les archives.* Paris : La documentation française.

Parry, R. (2010). *Museums in a Digital Age.* London : Routledge.

Picon-Vallin, B. (2012). Dans Collectif *Qu'est-ce que la scénographie? Vol. II Pratiques et enseignements.* Louvain –la Neuve, Belgique : Centre d'études théâtrales (Faculté de philosiphie, Arts et Lettre, UCL) No 54-55 :

Illes, V. et Derion. B. (2004). *Guide de manipulation des collections.* Paris : Samogy éditions d'arts.

Deloche, B. (2001). *Le Musée virtuel.* Paris : Presses universitaires de France.

Vincent, O. (2011). *Collectionner? Territoire, objets, destins.* Paris : CreaphisEditions.

Fonds d'archives :

Prévost, R. (1945-1979). *Fonds d'archives Robert-Prévost.* Services des archives Local D-R400. Montréal. S.I. s.n.

Marleau, A. (1935-1975). *Fonds d'archives Aldo-Marleau.* Gatineau : BAnQ. Consulté à l'adresse http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/recherche_simple.

Bélangé St-Germain, C. (dir.). (2015). *Guide des archives de la danse au Québec.* BAnQ Montréal : Fondation Jean-Pierre Perreault

Jubinville, Y. (2011). *L'archive théâtrale entre passé et présent.* Montréal : Jeu : revue de théâtre, no 138, p. 119-121.

Propriété Intellectuelle

Mahé de Boislandelle, H. (1998). *Marché de l'Art et Gestion de Patrimoine.* Paris :Economica.

Barreau de Québec, Formation permanente. (2001). *Développements récents en droit de la propriété intellectuelle.* Cowansville, Québec : Yvon Blais.

Préfontaine, S. (2015). *Le testament artistique – L'art de tirer sa révérence.* Montréal : Fondation jean-Pierre Perreault/ Me Sophie Préfontaine

Urrutiaguer, D. (2012). Guide des études théâtrales. Paris : Armand Colin Éditeur.

Dictionnaires :

Corvin, M. (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Paris : Bordas.

Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain.* Paris : Armand Colin

Pavis, P. (2009). *Dictionnaire du théâtre.* Paris : Armand Colin.

Vaïs, M. (dir.). (2008). *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois.* Montréal : Québec Amérique.

Général :

Brault, S. (2009). *Le Facteur C.* Montréal : Voix parallèles.

Bouthat, C. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses.* Montréal : Université du Québec à Montréal.

Brecht, B. (1990). Mère *courage et ses enfants : chronique de la guerre de trente ans.* Paris : L'Arche.

Coté, M. (Michel Côté, Le Devoir, 27 septembre 2014)

Euripide. (env. 480 av. J.C. – env 406), Cardinal, M. (1993). *Les Troyennes.* Montréal : Leméac

Marivaux, P.C. de C. de. (1998). *Le triomphe de l'amour.* Paris : Gallimard.

Morin, E. (2004). *Pour entrer dans le XXIe siècle.* France: Éditions du Seuil.

Musset, A. (1985). *Lorenazccio.* Paris : Hatier.

Mrozek, S. (1975). *Les émigrés.* Paris : A. Michel.

Articles de périodiques :

Belzil, P. (1992). *Théâtre jeune publics, La scène comme un livre d'images.* Montréal : Cahiers de théâtre Jeu, no 63, p. 40-44.

Grattan, D. (2003). Les nouvelles technologies et la conservation. Nouvelle de L'ICOM. Vol. 56. no. 2. p. 5.

Hahn, T. (2016). *887 : code québécois.* Mulhouse : La fillature, Actualité de la Scénographie, p. 3.

Keene, S. (2004). *L'avenir du musée à l'âge numérique.* Les nouvelles de L'ICOM. No. 3, p. 4.

L'abbé, d. (1996). *LAPORTE, Michel, et Mario BOUCHARD, L'Espace théâtral Portrait de la création scénographique 1991-1994, catalogue d'exposition. Montréal, APASQ, 1994, 47 p., ill..* Montréal: Érudit no. 19-20, p. 235-239.

Wadum, J. (2003). *La conservation au carrefour de son histoire.* Nouvelle de L'ICOM. Vol. 56. no. 2. p. 3

Ressources électroniques :

Bastien, J.M.C., Scapin, D. (1993). *Ergonomic Criteria for the Evaluation of Human Computer interfaces*. France : Institut National de recherche en informatique et en automatique.

Cohen, Joëlle. (2000). "*L'écran efficace: Trois lois fondamentales de la perception visuelle*". *Documentaliste - Sciences de l'information.* Vol 37, no. 3-4.

CRIS / Centre de Ressources Internationales de la scène. Récupéré de : www.ressources-theatre.net

Eagan, M. *L'archivage au théâtre.* Consulté le 15 juillet 2017 et récupéré de http://artsalive.ca/collections/costumes/archiving.php?lang=fr

French Theatre in Canada /Arts Alive.ca. Consulté à l'adresse The Theatre Museum. Récupéré de http://www.thetheatremuseum.org./

Goyette, C. Consulté le 19 août 2017 et récupé de : http://www.rouge2.com/portfolio/claude-goyette/

Grabener, S. *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.* Consulté le 20 juillet 2017 récupéré de : https://issuu.com/itheam.

Herbert, J. Récupéré de https://en.wikipedia.org/wiki/Jocelyn_Herbert

Larrue. J.-M. Récupéré de : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/theatraliser/pdfs/larrue_protocole.pdf

L'Entrepôt numérique d'œuvres artistiques contemporaine. Récupéré de http://www.enoac.ca/

Flament, X. (2014). *Antonio Manfredi, l'homme qui brûle l'art pour le sauver.* Nantes : Le Vif. Récupéré de :http://www.levif.be/actualite/international/antonio-manfredi-l-homme-qui-brule-l-art-pour-le-sauver/article-normal-22727.html

Ministère de l'éducation Français. *Nouveaux modes de lecture. Ergonomie et accessibilité.* Récupéré de : http://eduscol.education.fr/numerique/dossier/lectures/lecture-sur-ecran/modes-de-lecture/ergonomie

TheatreMuseumCanada/MuséeTheatreCanada. Récupéré de : http://www.theatremuseumcanada.ca/

Théâtre Ubu. Récupéré de : http://ubucc.ca/creation/maitres-anciens/

Unesco – *Patrimoine immatériel.* Récupéré de : https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003

Victoria & Albert Museum. *Theatre Design Collection*. Londre. Récupéré de : http://www.vam.ac.uk./

Études :

Bouchard, M. (1991). *Exposition de scénographie portant sur l'art de la scène (1940-1990) suivie d'une réflexion muséologique sur la conservation des œuvres scénographiques au Québec*. Montréal : Thèse (M. en art dramatique), Université du Québec à Montréal.

Champoux, È.-C. (2014). *La préservation du patrimoine théâtral québécois*. Montréal: Mémoire (M. en muséologie), Université de Montréal.

Levebvre, P. (2007). *Le théâtre des métamorphoses, Évolutions du théâtre québécois depuis les États Généraux de 1981.* Montréal : Conseil québécois du théâtre.