

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PROCESSUS CRÉATIF DE LA SCÉNOGRAPHIE D'UN CONCERT DE MUSIQUE POP
SELON UNE APPROCHE THÉÂTRALE

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

JUSTINE BERNIER-BLANCHETTE

29 JUIN 2023

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.04-2020). 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

Merci à mon directeur de recherche Antoine Laprise. Merci également à Anick La Bissonnière d'avoir amorcé ce projet avec moi. Avec patience et passion, vous m'avez aidée à gravir une à une ces grandes marches vers le 2^e cycle.

Merci à l'équipe de création de ma conférence-démonstration, ami·e·s talentueux·euses, indulgent·e·s et généreux·euses. Vu l'ampleur de cette conférence, intrinsèquement liée à ma démarche théâtrale, je me suis bâti une équipe de création et de production. Une telle performance sur scène était une première pour moi. J'avais besoin de m'entourer de collaborateur·trices qui me connaissent bien et me mettent en confiance. Il fallait aussi déléguer le plus de tâches possible afin que je me concentre uniquement sur mon rôle de créatrice et de performeuse. D'abord, pour le soutien à la rédaction du récit, à la dramaturgie et à la mise en scène, j'ai été accompagnée par Valéry Drapeau. Notamment, elle a créé un spectacle né de ce même élan de récit autobiographique intitulé *Le Kodak de mon arrière-grand-père* en collaboration avec le vidéaste David Ricard. En plus d'avoir collaboré souvent comme metteuse en scène et scénographe, Valéry avait une expérience de création riche et pertinente pour ma propre démarche.

Afin de prendre en charge la direction technique et assurer la conception lumineuse, j'ai fait appel à Philippe Côté-Leduc, un collègue de formation en scénographie. En plus de bien connaître les équipements et les contextes de production de l'École supérieure de théâtre, nos multiples collaborations créatives passées me mettaient en confiance dans la conduite de ce projet. À la

suite de propositions pour la mise en scène, des ambiances sonores ont été intégrées à la conférence grâce à la collaboration du musicien et compositeur Vincent Yelle. Par la nature de la conférence, il était essentiel de diffuser les éléments visuels pour soutenir le récit. J'ai approché le concepteur de vidéoanimations Daniel Martinez-Mandoza afin de créer ces séquences visuelles. J'ai aussi contacté la scénographe Joannie Vignola, accompagnée par Zachary Noël-Ferland, dans le but d'intégrer la vidéo dans la salle. En soutien à la direction de production, j'ai bénéficié de la collaboration de Nicolas Guillemette.

Un merci particulier à ma collaboratrice, l'artiste musicale Kayta, pour m'avoir autorisée à m'imprégner de son œuvre afin de créer la mienne.

Merci à mes parents Alain Blanchette et Julie Bernier pour les révisions, leur soutien inconditionnel et leur hospitalité, qui sont au cœur de ma réussite. Merci aussi à ma sœur Sophie, pour les discussions porteuses de sens insoupçonné, ainsi que les opportunités professionnelles parallèles et pertinentes pour ma démarche de recherche.

Finalement, merci à tou.te.s celles.eux qui ont traversé ou partagé ma route au long du chemin sinueux de la maîtrise. Tous et toutes autant que vous êtes, vous avez participé à cet indélébile voyage transformateur pour ma démarche artistique.

DÉDICACE

À Lucille et Ruby.

Leur résilience, leur force, leur sens de
l'humour et leur amour,
dans la vie comme dans l'épreuve,
resteront un modèle.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I MUSIQUE POP ET SCÉNOGRAPHIE THÉÂTRALE.....	9
1.1 L'œuvre musicale pop contemporaine.....	10
1.2 De l'œuvre musicale pop à la scénographie.....	16
1.3 L'approche scénographique.....	18
1.4 De l'approche scénographique à la méthode théâtrale.....	22
1.5 Du théâtre à la musique pop.....	22
CHAPITRE II DU THÉÂTRE À LA MUSIQUE POP; L'ANALYSE.....	26
2.1 Partages des praticien·ne·s.....	29
2.2 La collaboration artistique et l'œuvre de Kayta.....	34
2.3 Au cœur de trois chansons.....	39
2.3.1 L'analyse des textes des trois chansons.....	41
2.3.2 L'analyse de la musique.....	45
2.3.3 L'analyse des éléments visuels.....	52
CHAPITRE III LE CONCERT FICTIF; LA CONCEPTION SCÉNOGRAPHIQUE.....	61
3.1 Le processus de conception.....	61

3.1.1 Croquis	62
3.1.2 L'analyse technique de l'Usine C	66
3.1.3 Recherches d'images.....	68
3.1.4 Montages d'images.....	70
3.1.5 Modélisation	72
3.1.6 Maquette.....	73
3.2 Le concept final.....	75
CONCLUSION	80
MÉDIAGRAPHIE	88
ANNEXE A ÉTUDES DE CAS : GUIDE D'ENTREVUE	94
ANNEXE B KAYTA : GUIDE D'ENTREVUE	98
ANNEXE C PAROLES DE KARMA	100
ANNEXE D PAROLES DE DRESS LATER	104
ANNEXE E PAROLES DE TY.....	108
ANNEXE F IMAGES D'INSPIRATIONS	111
ANNEXE G MONTAGES PHOTOS.....	119
ANNEXE H MONTAGES EN MAQUETTE	123
ANNEXE I PHOTOS D'ARCHIVE DE LA CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION	126

LISTE DES FIGURES

1	Tableau descriptif de la méthode scénographique théâtrale	23
2	Diagramme comparatif des rôles dans le processus créatif.....	24
3	Portrait de l'artiste Kayta	27
4	Graphique d'analyse musicale : Étude de la courbe d'intensité	46
5	Graphique d'analyse musicale : Étude des séquences Couplet/Refrain	48
6	Graphique d'analyse musicale : Étude des Pleins/Vides	49
7	Image du <i>single</i> de <i>Karma</i>	54
8	Arrêt sur image du vidéoclip de <i>Karma</i>	55
9	Image du <i>single</i> de <i>Dress Later</i>	56
10	Arrêt sur image du vidéoclip de <i>Dress Later</i>	57
11	Image du <i>single</i> de <i>TY</i>	58
12	Arrêt sur image du vidéoclip de <i>TY</i>	59
13	Croquis de configurations	63
14	Croquis de volumétrie.....	65
15	Photo de l'Usine C	67

16	Montage d'image	70
17	Modélisation de la scénographie.....	72
18	Image d'une exploration en maquette	74
19	Montage d'images d'explorations en maquette	79
20	Tableau descriptif de la méthode scénographique musicale.....	82-83
21	Diagramme comparatif des rôles dans le processus créatif de JBB	87

RÉSUMÉ

Cette maîtrise s'intéresse à la relation entre le processus de conception scénographique propre au théâtre et le concert de musique pop. Plus précisément, cette recherche-crédation vise à concevoir des scénographies complètes et réfléchies pour des concerts de musique pop, comme on en voit au théâtre. À partir de la méthode théâtrale et avec pour source l'œuvre musicale de l'artiste Kayta, ce mémoire relate le parcours conceptuel d'une scénographie originale pour un concert fictif de cette chanteuse pop.

Mots clés : Scénographie, théâtre, musique, pop, concert, auteur·trice-compositeur·trice-interprète, processus de création, œuvre musicale.

ABSTRACT

This thesis examines the relationship between the typical process of theatrical scenographic design and pop music concerts. More specifically, this research-creation aims to design complete and thoughtful sets for pop music concerts, as is done in the theater industry. In collaboration with the artist Kayta and her work, the thesis crosses the conceptual path taken from the theater in order to create a unique scenery for a fictional concert by this pop singer.

Keywords : Scenography, theater, music, pop, concert, singer-songwriter, creative process, musical work.

INTRODUCTION

In the end, everything is only going to exist in the
memories of people.
(Devlin, 2017¹)

Cette recherche-création lie deux passions : la musique et l'idéation d'espaces. Avant même de savoir parler, la musique faisait partie de ma vie. C'est une source d'expression et d'inspiration partagée dans mon nid familial. Très tôt, j'ai été encouragée à la formation, à la pratique et à la performance musicales.

Au moment de choisir mon avenue académique et professionnelle, mon intérêt pour la création d'espaces a pris le dessus. D'abord au collégial, en technologies de l'architecture, où l'aménagement spatial est devenu mon principal médium. Ensuite, à la concentration Scénographie du Baccalauréat en Arts dramatiques de l' cole supérieure de théâtre de l'UQAM, où je me suis spécialisée en conception de décors et de costumes.

En parallèle à ces études, ma passion pour la musique a ressurgi : j'ai découvert la culture de la musique émergente québécoise. Durant ma première session

¹ Steingart, M. (producteur). (2017, 10 février). Es Devlin : Stage Design [ pisode de série télévisée]. Dans Netflix (prod.), *Abstract : The Art of Design*. <https://www.netflix.com/watch/80093809?trackId=13752289&tctx=0%2C%2C12d506ec-0add-4a2b-b302-204e1f2a0fa3-125745944%2C%2C>

universitaire, j'ai assisté à un concert de l'auteur-compositeur-interprète Louis-Jean Cormier au Grand Théâtre de Québec. La constatation de présence marquée de la mise en scène dans ce concert et de la scénographie par l'intégration d'éclairage et de vidéoprojections m'apporte une révélation. Une idée se développe alors dans mon esprit : je pourrais travailler dans le domaine de la musique en tant que scénographe.

Ce milieu me semble si différent de celui du théâtre, mais en quoi ? Cette attirance sensible que je ressens envers le milieu musical me donne l'envie d'y apporter ma touche, mais comment ? En poursuivant mon parcours académique au deuxième cycle universitaire, j'amorce la maîtrise en théâtre avec une envie de recherche-crédation : la scénographie théâtrale dans les concerts musicaux.

Certains de mes acquis en technologies de l'architecture teintent ma pratique scénographique. Je m'intéresse notamment à des théories sociologiques sur l'influence que peut exercer l'aménagement d'un espace sur notre comportement. Je suis particulièrement curieuse de l'impact que peuvent avoir des décors, des éclairages, des costumes ou des ambiances sonores sur la performance d'interprètes sur scène. Les théories de Martina Löw, sociologue allemande, font écho à ma réflexion : « [...] ce que nous sommes, qui nous sommes et la manière dont nous apparaissions à autrui dépend de l'espace dont nous faisons partie, et que nous construisons dans le même temps par notre placement » (Löw, 2015,

p. 9-10²). Selon moi, la scénographie peut jouer un rôle fondamental dans l'aisance des performeur·euse·s sur scène en leur créant une sorte d'écrin.

Ma formation en scénographie théâtrale m'a appris à stimuler la sensibilité du public en créant du sens sur la scène. Aux côtés de l'architecte et scénographe Anick La Bissonnière, j'ai développé une pratique guidée par la recherche et l'intuition. La scénographie doit être considérée au-delà de sa simple forme esthétique et installative. Il est essentiel d'observer l'ensemble des dispositifs scénographiques qui interagissent avec le texte, la mise en scène et le déroulement de la pièce. Ce sont ces interactions qui nous font ressentir des émotions.

La scénographie pourrait être considérée comme une forme décorative, voire ornementale, d'installation exclusivement dévolue aux arts de la scène. Mais, quand elle est vue comme une pratique du sens et des sens dans la construction de l'espace, quel qu'il soit, réel ou virtuel, elle prend alors une importance capitale dans l'appréciation de notre relation au monde. (La Bissonnière, 2019, p.44³)

En tant que scénographe, je désire que ma démarche chemine plus loin que la simple valeur esthétique des espaces que je conçois. Au cœur de mon processus conceptuel, il y a une véritable quête de sens où chaque dispositif scénique doit avoir une signification et où les émotions ressenties par le public sont centrales.

² Löw, M. (2015). *Sociologie de l'espace*. [Livre]. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

³ La Bissonnière, A. (2019). Pour une pratique poétique de l'espace. *JEU – Revue de théâtre*, 170(1), 44-49.

Grâce à ma formation en scénographie, j'ai développé les outils nécessaires à l'étude d'œuvres théâtrales et à l'idéation d'espaces qui leur sont liés. Toutefois, je me demande comment mes acquis en théâtre pourraient m'être utiles dans le milieu de la musique pop ?

En l'absence de texte dramatique, de didascalies ou d'indications sur les lieux et les atmosphères, qu'est-ce qui constitue la matière première de la scénographie en musique pop ? Quelles matières artistiques offre l'artiste pop à la scénographe ? L'intégration de la scénographie dans les concerts de musique pop est aujourd'hui pratique courante. Comment les créateur·trice·s qui participent à cette pratique s'y prennent-il·elle·s ? Comment pourrais-je participer moi-même à cette pratique ? Cette recherche-crédation témoigne de mon désir et de ma tentative d'inscrire ma démarche artistique dans ce mouvement de collaboration entre la scénographie théâtrale et la musique pop.

J'ai expérimenté concrètement cette rencontre en élaborant un projet de création où je collaborerais avec une artiste musicale pop. L'objectif était de traverser avec elle toutes les étapes de conception nécessaires à la création d'une scénographie de concert⁴ reflétant son univers artistique. J'ai donc fait appel à Kayta, autrice-compositrice-interprète pop montréalaise. Nous nous sommes investies toutes

⁴ Les modalités de production et de création de ce projet ont été déterminées en suivant le processus théâtral traditionnel puisque que c'est celui qui m'avait été principalement présenté dans le cadre de mes études en scénographie à l'École Supérieure de théâtre. J'ai voulu faire le pont entre ces apprentissages et la démarche artistique personnelle que je développais. Ces modalités seront définies dans le Chapitre 1.

les deux dans le processus de conception d'un concert fictif rassemblant trois chansons de Kayta dans lequel mon rôle a été de concevoir toute la scénographie.

Avant de me lancer dans cette création, il m'a fallu structurer mon approche. Bien entendu, la scénographie pour les concerts de musique pop existe au Québec, mais a-t-elle déjà été observée et décrite ? J'ai cherché à comprendre comment des praticien·ne·s établi·e·s dans le domaine des spectacles de musique pop s'y prenaient pour créer des espaces scéniques de concerts. J'ai organisé des entretiens avec quelques-uns·es de ces praticien·ne·s au profil semblable au mien, c'est-à-dire qui proviennent du milieu théâtral et qui ont développé une démarche en musique. J'ai interviewé trois metteur·e·s en scène avec des approches différentes. J'ai aussi discuté avec quatre scénographes aux cheminements variés. À travers ces entretiens, j'ai pu retracer sommairement l'histoire de l'intégration de la scénographie dans les spectacles de musique pop au Québec⁵.

Selon l'éclairagiste Michel Beaulieu, c'est par l'éclairage que tout aurait commencé. Dès les années 60, des technicien·ne·s d'éclairage suivent les artistes et les groupes musicaux en tournée, comme membre du groupe. Peu à peu, ces technicien·ne·s de scène ont développé une expertise concernant l'intégration de

⁵ Pour un survol historique plus complet, se référer à :

D'Amours, I., Thérien, R. (1992). *Dictionnaire de la Musique Populaire au Québec, 1955-1992*. [Livre]. Québec : PUL.

la lumière dans le spectacle et il·elle·s ont acquis de plus en plus de liberté créative, jusqu'à devenir de véritables concepteur.trice.s.

En parallèle, avec des spectacles marquants comme *l'Osstidcho* (créé en 1968) et de célèbres collaborations comme celle de l'auteur-compositeur-interprète Robert Charlebois et la metteuse en scène Mouffe (pseudonyme de Claudine Monfette), la musique pop se lie à la mise en scène théâtrale⁶. Le public assiste à davantage qu'un simple spectacle de musique : *entre-chansons*⁷ préparées, numéros comiques, changements de décors et de costumes, etc. Aussi, au milieu des années 80, la rencontre entre la musique pop et la mise en scène théâtrale se poursuit notamment avec des concerts mythiques comme celui de Diane Dufresne au Stade olympique pour l'enregistrement de son album *Magie Rose*. Cet évènement, mis en scène par Mouffe et dont la conception unique rivalise avec les spectacles à grand déploiement américains de l'époque, est le premier concert d'une artiste québécoise dans un stade. On peut aussi penser à l'association de la chanteuse et comédienne Joe Bocan et du metteur en scène Claude Poissant pour le concert *Paradoxe* en 1986.

⁶ Aujourd'hui l'histoire. (2019, 8 mai). *La Magie rose de Diane Dufresne, avec M.-C. Blais*. Ici Radio-canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/116958/diane-dufresne-magie-rose-stade-olympique-jacques-higelin-manhattan-transfer>

⁷ Terme utilisé dans le milieu de la musique québécoise pour désigner les moments de transition entre la performance de deux chansons dans un concert.

Influencé·e·s par ces spectacles grandioses, des artistes musicaux contemporain·ne·s québécois·e·s s'inspirent de cette formule héritée du théâtre. Par exemple, dès le début de sa carrière en 2002, l'auteur-compositeur-interprète Pierre Lapointe a conçu ses concerts selon une démarche typiquement théâtrale : formation d'équipes complètes de praticien·ne·s théâtraux pour ses concerts, comme Geneviève Lizotte à la scénographie et Claude Poissant à la mise en scène (transfuge de la génération précédente), entre-chansons préparées, intégration de décors, de costumes et de chorégraphies. Dans le même ordre d'idée, on pense à la fréquente collaboration entre la metteuse en scène Brigitte Poupart, le concepteur d'éclairage Mathieu Roy et le chanteur Patrick Watson ou le groupe Valaire.

L'industrie culturelle québécoise est bien entendu toujours influencée par la pop internationale. Par exemple, dans la dernière décennie, des artistes pop contemporain·e·s comme The Weeknd, Lorde, Beyonce, Adele, Miley Cyrus, Lady Gaga ou Kayne West collaborent avec la scénographe Es Devlin pour concevoir leurs concerts. La culture américaine du divertissement dispose de moyens qui permettent de réaliser des événements de plus grande ampleur, laissant une liberté totale à l'imagination des créateurs·trices de décors.

Aujourd'hui, l'héritage théâtral est bien ancré dans le milieu musical pop québécois. Il est courant que des artistes émergent·e·s approchent la relève théâtrale dans le but de concevoir des concerts à leur image. Des collaborations artistiques sont maintenant récurrentes entre ces artistes et des metteur·e·s en scène ou des scénographes. Par exemple, Klô Pelgag a fait appel au duo Pénélope et Chloé pour bonifier l'expérience visuelle de ses spectacles. Dans les dernières

années, j'ai moi-même contribué à la scénographie de concerts de musique pop en mettant à profit mon bagage théâtral. J'ai notamment collaboré à titre de scénographe avec des artistes musicaux comme Les Louanges, Geoffroy, What If Elephants et Franky Fade.

En somme, il existe bel et bien une tradition québécoise de collaboration entre la musique pop et la scénographie théâtrale, mais comment se réalise le passage entre ces deux milieux ? Quels écarts surviennent dans la transposition d'une méthode vers une autre ? Quels éléments survivent à ce déplacement ?

Avec ma recherche-crédation, j'ai voulu explorer la façon de concevoir la scénographie d'un concert musical pop à travers une approche théâtrale. Ce mémoire, tel un récit de ma démarche artistique, présente mon approche théorique et pratique en trois chapitres.

Dans un premier temps, la pop sera définie comme une forme artistique se prêtant à une approche scénographique théâtrale. Dans un deuxième temps, cette méthode scénographique théâtrale sera confrontée à la musique pop. Finalement, nous observerons ce qu'il advient de cette confrontation par l'entremise des résultats d'un projet de création.

CHAPITRE I

MUSIQUE POP ET SCÉNOGRAPHIE THÉÂTRALE

La question de cette recherche est la suivante : comment concevoir la scénographie d'un concert musical pop à travers une approche théâtrale ? De façon sous-jacente, le processus de recherche vise aussi à répondre aux sous-questions suivantes : en l'absence de texte dramatique, de didascalies, d'indications sur les lieux et les atmosphères, en quoi constitue la matière première de la scénographie en musique pop ? Quels matériaux de l'artiste musical·e inspirent la scénographie ? Comment mes acquis en théâtre serviraient le milieu de la musique pop ? Ce chapitre propose une définition de la pop sur laquelle m'appuyer et offre une description de mon approche scénographique.

D'abord, il est entendu par *concert musical pop* la performance devant public de l'*œuvre musicale pop*, laquelle englobe l'ensemble des aspects artistiques générés par l'artiste. Initialement, en écrivant les textes et en composant la musique, l'artiste crée des chansons qui sont produites selon ses choix des modes d'enregistrement, d'arrangements et de mixage. À la suite de la production, les

chansons sont mises en marché et distribuées sous forme d'albums ou de *singles*⁸. On réfléchit alors à tous les aspects visuels de cette distribution, qui vont du design graphique des pochettes d'albums aux vidéoclips, en passant par les affiches promotionnelles.

Ensuite, j'entends par *l'approche théâtrale de la scénographie* l'analyse d'un matériel de création, souvent un texte dramatique, pour en révéler le sens, élaborer un concept, puis concevoir un espace scénique.

1.1 L'œuvre musicale pop contemporaine

Bien que le terme *pop* soit une abréviation du mot *populaire*, la musique pop et les musiques populaires ne doivent pas être confondues. Si les musiques populaires réfèrent à un domaine musical plus large, la musique pop est un genre musical à part entière, émergé des musiques populaires, mais qui se distingue par ses caractéristiques propres. Comme le résume le sociologue italien Gianni Sibilla, professeur à l'Université Cattolica del Sacro de Milan et chercheur en musique

⁸ *Single* est un terme couramment utilisé pour désigner une piste audio ou une chanson distribuée individuellement, indépendamment d'un album regroupant plusieurs chansons. Sa traduction francophone serait disque à une seule chanson par face ou disque monoplage, mais est moins couramment utilisé. Dans le cadre de la recherche, son appellation anglophone répandue sera priorisée.

populaire : « la pop est de la *popular music*, la *popular music* n'est pas forcément de la musique pop. » (Sibilla, 2003, cité dans Savonardo, 2014, paragraphe 4⁹)

Le sociologue italien Lello Savonardo indique qu'historiquement, le terme *populaire* « croise celui de *folk* qui désigne les chansons paysannes, nationales, traditionnelles, alors que « la pop » naît dans les années 1950 avec la révolution de la musique jeune effectuée par le rock'n'roll. » (Sibilla, 2003, cité dans Savonardo, 2014, paragraphe 3¹⁰) En Amérique, si la pop se développe à partir de l'émergence du *rock'n'roll* de la deuxième moitié du XX^e siècle, elle prend aussi ses racines dans la musique afro-américaine berceau du *jazz*, du *blues*, du *rhythm and blues* (dit aussi *R'n'B*), du *soul* et du *funk*. La musique pop englobe effectivement une panoplie de sous-genres. La philosophe et autrice-compositrice-interprète Agnès Gayraud explique :

« Pop » ne désigne pas seulement le genre *pop* (opposé par exemple au rock) [...], mais une forme qui comprend toute la variété des genres existants au sein de la musique populaire enregistrée, du blues au rap en passant par la chanson et la hi-energy; un *art musical distinct* qui comprend et transcende plusieurs *genres* en tant que *forme*. (Gayraud, 2018, p.9¹¹)

⁹ Savonardo, L. (2014, 7 mars). Pop music et rythmes urbains à Naples. *SociologieS*. <https://journals.openedition.org/sociologies/4582#tocfrom1n1>

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Gayraud, A. (2018). *La Dialectique de la Pop*. [Livre]. Paris : Éditions La Découverte / Cité de la musique-Philharmonique de Paris (La rue musicale).

Les sous-genres musicaux pop ont en commun leurs modes d'enregistrement et de diffusion médiatique. D'ailleurs, les artistes pop créent leurs œuvres dans l'optique de cette distribution massive.

Bien que toute forme de musique contemporaine, même la classique, soit aujourd'hui produite et diffusée selon des modèles industriels et à travers les moyens de communication de masse, seule la chanson pop est écrite, produite et réélaborée en vue d'une diffusion intermédiaire. Les productions de la musique pop, tout comme les activités des pop stars, sont effectivement diffusées et promues par le biais des différents médias existants et utilisent simultanément les multiples langages médiatiques, que ce soit la radio et le Web, ou encore la télévision et le vidéoclip. (Savonardo, 2014, paragraphe 6¹²)

Agnès Gayraud détaille que : « [...] la pop est plus que de la musique. Pochettes de disques, attitudes, soirées dansantes, groupes d'adolescents, forums Internet et collections de tickets de concerts : ces objets et ces pratiques en participent. » (Gayraud, 2018, p.19¹³) Comme le dit Fred Frith, musicien et compositeur expérimental anglais, « la pop est la seule musique dont l'essence réside dans le fait d'être transmise par un médium de masse. » (Frith, 1982, cité dans Savonardo, 2014, paragraphe 10¹⁴) Comme l'objectif initial de la pop est d'être appréciée par un public de masse, sa forme musicale s'en trouve influencée.

¹² *Op. cit.* 10

¹³ *Op. cit.* 11

¹⁴ *Op. cit.* 12

[...] la nature de la pop est en effet d'être accessible au public le plus large possible, donc diffusée en radio, ce qui affecte [...] son tempo (souvent proche du battement du cœur humain), sa durée (en moyenne trois minutes [...]), son débit et sa richesse harmonique (lent, et réduite), sa texture (soyeuse et polie), l'immédiateté de ses refrains (une chanson pop est généralement construite sur le principe couplet-refrain-couplet-refrain-montée à la tierce (modulation médiatique)-refrain ad lib), et le caractère apparemment inoffensif de ses textes. (Gayraud, 2018, p.20¹⁵)

La forme et la structure musicale de la pop sont ainsi influencées par sa distribution de masse. Surtout construite à partir des configurations de base du *rock'n'roll* des années 50¹⁶, la pop inclut initialement des voix, de la guitare, de la basse, de la batterie, du piano et parfois du saxophone. Au courant des années 60, elle incorpore graduellement des instrumentations plus variées et pige dans les sonorités des orchestres symphoniques en ajoutant des cuivres, des instruments à vent et à cordes de même que des percussions. En phase avec les progrès technologiques des années 70 et 80, elle inclut ensuite des sonorités diversifiées de claviers électroniques et de pédales d'effets. Les studios d'enregistrement deviennent de véritables instruments de musique. On assiste à une véritable architecture sonore dans les processus d'enregistrement et d'arrangement. Au croisement du XX^e et du XXI^e siècle, on met de l'avant des instrumentations surtout numériques et électroniques en utilisant des filtres, de la distorsion, de la

¹⁵ *Op. cit.* 13

¹⁶ Bien entendu, la chanson pop ne tire pas uniquement sa source du rock. L'impact sur la culture pop des chanteur·euse·s à succès des années 30 et 40, accompagné·e·s par des orchestres, est aussi considérée dans cette définition.

saturation, de la réverbération, de l'écho, etc. Ces configurations distinguent la musique pop des autres genres musicaux.

*L'intellectuel ne peut s'intéresser à l'industrie
culturelle sans ironie.*
(Theodor Adorno, cité dans Gayraud, 2018¹⁷)

Certain·e·s refusent de considérer les produits de la musique pop comme des œuvres artistiques valables. En raison de ses objectifs commerciaux, ce genre musical ne serait pas savant et ne pourrait être étudié à titre d'œuvre artistique. Agnès Gayraud, qualifiant de puristes ces réactions de rejet de la pop, réfère à une intervention du philosophe Alain Finkielkraut à l'émission *Répliques* sur France Culture ayant pour thème « Où s'en va la musique contemporaine ? ». Dans un échange concernant l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, il dit : « En dépit des mélodies, des orchestrations extrêmement subtiles, personne alors n'aurait eu l'idée de considérer ces disques comme étant de la musique. » (Finkielkraut, 2013, cité dans Gayraud, 2018, p.16¹⁸) Selon lui, la pauvreté musicale de ces œuvres pop ne permettrait pas de les considérer comme de la musique en soi. Dans ce même épisode, le pianiste et compositeur musical français Philippe Manoury s'oppose même à la musique électrifiée stipulant que ce genre « a renforcé l'écoute passive. » (Manoury, 2013, cité dans Gayraud, 2018,

¹⁷ Gayraud. (2018, 18 septembre). Dialectique de la pop musique de la série Être ou ne pas être... populaire! [Épisode 2 de balado audio]. Dans *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/dialectique-de-la-pop-musique>

¹⁸ *Op. cit.* 15

p.16¹⁹) Cette opposition marquée ne prend malheureusement pas en compte les caractéristiques esthétiques propres à ce champ musical et la capacité de la pop de raconter de façon unique les émotions et les histoires des artistes.

La pop fait partie de la culture, sa courte histoire est un patrimoine, ses outrances sont devenues des normes.
(Gayraud, 2018, p.17²⁰)

Or, les œuvres musicales pop ne constituent pas uniquement des produits commerciaux. Réduire simplement les artistes pop à des personnes en quête de profit et de popularité massive est une banale généralisation. Comme le souligne le musicologue italien Roberto Leydi, certains projets musicaux pop démontrent un réel désir de création artistique et se détachent des simples objectifs de commercialisation : « la *pop music* est, il est vrai, largement générée par l'industrie du divertissement [...], mais il existe des espaces de création qui [...] se soustraient à la manipulation et à l'exploitation par le système consumériste. » (Leydi, 1982, cité dans Savonardo, 2014, paragraphe 9²¹)

Pour saisir toute la complexité de la musique pop et révéler sa nature artistique, il faut en observer l'ensemble des paramètres. Philipp Tagg, musicologue et

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Op. cit.* 14

auteur britannique, défend cette idée : « Aucune réflexion d'envergure sur la musique populaire enregistrée ne peut se passer d'une approche holistique, où seraient pris en compte tous les facteurs qui interviennent dans sa conception, dans sa transmission et sa réception. » (Tagg, 1982, cité dans Gayraud, 2018, p.19²²) L'analyse d'une œuvre pop doit considérer l'ensemble des paramètres périphériques. Mon approche privilégiera les paramètres techniques (contenu sémantiques des textes, arrangements musicaux, supports visuels) tout en considérant certains paramètres sociohistoriques de l'œuvre liés à la biographie de l'artiste.

1.2 De l'œuvre musicale pop à la scénographie

La richesse de la musique pop se révèle dans la permission créative qu'elle offre à la scénographie. Aujourd'hui, la musique pop n'est plus créée de la même façon. Dès l'écriture et la composition d'une pièce, l'artiste élabore en parallèle le visuel accompagnant la chanson. L'esthétisme de la chanson va au-delà de sa simple forme musicale, puisqu'elle inclut son support visuel. Gianni Sibilla considère que la combinaison des sons et des images « est désormais l'une des caractéristiques définissant la pop : la musique est créée non seulement pour être écoutée, mais aussi pour être vue. Ce qui n'est le cas d'aucun autre genre musical contemporain. » (Sibilla, 2003, cité dans Savonardo, 2014, paragraphe 11²³) Cette caractéristique est unique à la musique pop et à ses concerts.

²² *Op. cit.* 22

²³ *Op. cit.* 21

Effectivement, le *concert musical pop* est une forme spécifique au genre et à l'*œuvre pop* puisque sa fonction va au-delà de la simple livraison des chansons sur scène. Comme le mentionne Lello Savonardo, la pop est fondamentalement influencée par l'importance du visuel dans sa création : « l'apport de l'image dans le message sonore a [...] influencé de manière significative la nature même de la musique pop. » (Savonardo, 2014, paragraphe 11²⁴) On veut offrir au public une expérience unique alliant musique en direct et effets spectaculaires. C'est à ce titre que la scénographie participe à la création du spectacle et prend part à l'œuvre musicale. Le contact de l'artiste avec son public et la scénographie sont réfléchis : spatialisation du son, éclairages, costumes, vidéos, décors.

Revenons sur la richesse d'analyse que la musique pop offre au travail scénographique. En plus des paramètres musicaux, tous les aspects de l'œuvre peuvent être étudiés, du texte des chansons au visuel des pochettes d'albums, en passant par la personnalité de l'artiste. Prenons par exemple les vidéoclips ou le design graphique des *singles*. Ces recompositions visuelles de la musique suggèrent de nouveaux sens aux chansons. Dès lors, on peut très bien imaginer que le concept scénique s'inspire de ces recompositions visuelles, les poursuive ou les amène ailleurs. À cet égard, Lello Savonardo souligne l'intérêt des vidéoclips :

Le vidéoclip se fonde sur la recombinaison de sons et d'images hétérogènes préexistants en un texte inédit [...]. Chaque réélaboration visuelle de la

²⁴ *Ibid.*

musique propose un nouveau sens qui reste néanmoins déterminé par le produit musical de départ : le vidéoclip peut interpréter, figurer, métaphoriser, déformer la chanson et son interprète, mais il ne peut pas faire abstraction de ces derniers. (Savonardo, 2014, paragraphe 11²⁵)

Les graphismes développés par l'artiste et son équipe peuvent aussi être pris en considération selon le même angle que les vidéoclips. Bien que les vidéoclips et les graphismes sont des interprétations visuelles de l'œuvre développées par d'autres personnes que le·la scénographe, ces éléments sont intéressants puisqu'ils font état d'un premier travail de réflexion de la part de l'artiste et d'une première tentative de transposition visuelle des chansons. En plus, ce premier travail avec d'autres créateur·trice·s donne des indices sur l'attitude et les besoins de l'artiste dans la collaboration artistique autour de son œuvre.

1.3 L'approche scénographique

[...]la scénographie est une pratique de l'espace unissant en un rapport cyclique les sens, l'essence et le sens : nos sens nous permettent de lire le monde, l'essence, de le représenter, et le sens, de le construire.
(La Bissonnière, 2019, p.49²⁶)

Les pratiques scénographiques contemporaines sont principalement axées sur la recherche et la conceptualisation. La scénographie a son propre langage et les

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Op. cit.* 3

éléments scéniques ont une signification. Comme le mentionne la conceptrice de costumes Elen Ewing : « l'objectif, c'est toujours que ce soit au service du sens, donc du texte et de la dramaturgie. » (Ewing, 2020²⁷) Les nouvelles pratiques scénographiques incluent un large éventail de pratiques artistiques au-delà du décor. Telle qu'abordée à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, la scénographie englobe, en plus de la conception et la réalisation de décors, la conception et la réalisation de costumes, d'accessoires, de marionnettes, de lumières, de vidéos et d'ambiances sonores.

J'ai appris mon métier de scénographe à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM entre 2015 et 2018. J'ai été guidée dans mes apprentissages par des scénographes d'expérience comme Danielle Lévesque, Julie Vallée-Léger, Véronique Borboën, Linda Brunelle, Nancy Tobin, Claire Lamarre et Nancy Bussièrès, entre autres. Plus particulièrement, j'ai été grandement influencée par Anick La Bissonnière. Je partage sa philosophie artistique et la citerai fréquemment. Je retiens de ses enseignements que certaines approches analytiques et certains outils de création sont favorables à l'émergence d'idées. Je retiens aussi que, peu importe le domaine scénographique, il est préférable de suivre des étapes de travail organisées selon une séquence déterminée.

Bien plus que de la décoration pour la scène, la scénographie prend part à la mise en scène et à l'écriture scénique d'un spectacle. La scénographie n'est plus sous

²⁷ Ewing, H. (2020, novembre). Lueur [Épisode de balado audio]. Par Martin Labrecque. <https://open.spotify.com/episode/6NOXx9Z99fGLLW5WoZCyss?si=soYj1UOQRsui9cbnD8U6Vg>

l'autorité de la mise en scène. Toutes deux collaborent également et étroitement à la construction du récit scénique. En ce sens, le scénographe grec Yannis Kokkos décrit le rôle de la scénographie :

La scénographie ne se résume pas simplement à la production d'un objet, d'un espace plastique sur scène. J'estime que le scénographe ne produit pas seulement l'image finale, mais il participe à l'intégralité du processus qui mène vers la conception qui régit une mise en scène. Je n'assume pas une sorte d'intendance plastique du spectacle, je m'intègre comme une sorte de co-auteur. (Kokkos, 1992, p.37²⁸)

La scénographie pourrait être vue comme une forme de *design*, où un·e designer aménage des espaces selon un style choisi et les besoins des usagers. Néanmoins, la scénographie se distingue des autres formes de design par sa dynamique en trois aspects : le·la scénographe, l'espace et le public²⁹. La scénographie n'est pas qu'une relation entre le·la designer et l'espace à concevoir : la dimension du public s'ajoute et change complètement le rapport à la création de cet environnement.

Les espaces doivent être réfléchis et produits dans le but de susciter du sens sur la scène en lien avec le récit du spectacle afin d'attacher le public au lieu de le faire observer. Le point de vue du public est particulièrement intéressant puisque ce dernier regarde l'espace scénique selon un angle qui peut varier en fonction de la

²⁸ Villeneuve, R. (1992). De la scénographie à la scénographie. *L'annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, 11, 29-40. <https://doi.org/10.7202/041157ar>

²⁹ L'utilisateur et le public sont à distinguer : l'utilisateur est la personne qui habite l'espace conçu alors que le public observe l'espace scénique conçu selon un point de vue particulier.

configuration de la salle. Comme une fenêtre sur le spectacle, ce point de vue impose au public une perspective précise et influence sa perception de l'espace. Un pouvoir est accordé à la scénographie de diriger la perception spatiale du public et de susciter chez lui des émotions par le contact avec cet environnement.

Si l'exploitation du point de vue particulier du public est un outil essentiel à la quête de sens de la scénographie, le terme *sens* va tout de même au-delà de la perception du public.

Le ou la scénographe utilisera ses sens pour trouver matière à construire, et le spectateur ou la spectatrice recevra cette construction de la même façon, en ne conservant en mémoire que certains fragments essentiels de ce qu'il ou elle aura perçu. C'est à partir de ces fragments que se construira le sens dans un édifice mental, qui deviendra lui-même le filtre de toutes les perceptions subséquentes. Et c'est à travers ce filtre de sens que nous retournons à nos sens et qu'une fois de plus nous tentons d'ajouter une brique à notre dramaturgie spatiale. (La Bissonière, 2019, p.49³⁰)

Le *sens* guide et sert ainsi le travail de la scénographie tout au long du processus créatif. Ma vision de la scénographie réfère à cette quête de création de sens sur la scène et à la relation que ces sens entretiennent avec la sensibilité et l'imaginaire du public. La scénographie a son propre langage, passe son propre message, raconte sa propre histoire.

³⁰ *Op. cit.* 26

1.4 De l'approche scénographique à la méthode théâtrale

L'approche scénographique théâtrale de cette recherche réfère à une méthode de conception type, issue d'un processus de création théâtrale traditionnel³¹. Cette méthode consiste en l'utilisation d'outils de conception organisés selon une séquence particulière. Chaque outil stimule l'inspiration, génère des idées et nous propulse vers la concrétisation de la scénographie. Ces procédés d'analyse et de conception, avec les objectifs qui leur sont propres, visent à résoudre à leur manière la constante quête de sens.

La méthode présentée dans le tableau de la figure 1 s'inspire de ma formation en scénographie à l'UQAM. À partir d'une source textuelle, le processus débute par la recherche de mots-clés afin de produire une banque de mots. Cette dernière permet d'amorcer la recherche d'images de référence et d'inspiration qui précisent visuellement le concept en cours d'élaboration. Ces mots et images clés,

³¹ Bien entendu, cette recherche reconnaît qu'il existe un champs vaste et divers de pratiques existantes en ce qui à trait aux processus de création théâtrale. Ces champs sont d'autant plus variés et modulables lorsqu'il s'agit de processus de création de concert de musique pop (projets aux pratiques alternatives et émergentes, interventions dans des bar, petites salles, contextes *in situ*). Le choix de transposer le processus théâtral traditionnel au contexte de la musique pop est expliqué par mon désir de transposer les acquis de ma formation en scénographie à ce nouveau contexte de création. J'ai utilisé ces bases familières comme tremplin pour ma démarche artistique personnelle dans un contexte encore méconnu.

Cette recherche reconnaît également que la réalité actuelle du milieu culturel réduit généralement les coûts de production associées aux projets de création de spectacle ainsi que l'ampleur des équipes impliquées. Le choix de s'investir dans un projet de création de concert à grand déploiement, plutôt que de respecter une envergure de production réaliste et conséquente avec l'émergence de nos carrières, répond au besoin de liberté créative totale pour ce contexte de recherche.

qui peuvent être rassemblés en une planche de présentation, contribuent à circonscrire des matières, des textures ou des ambiances. Ces images peuvent aussi être combinées à la production de croquis. Finalement, les dessins techniques et la maquette concrétisent le concept.

Outils	Description et objectifs
Banque de mots-clés	<ul style="list-style-type: none"> • Identifier les thématiques et indications présentes dans l'œuvre.
Recherches d'images de référence (<i>précédents</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • Se positionner par rapport aux projets antérieurs.
Recherches d'images d'inspiration	<ul style="list-style-type: none"> • S'inspirer de l'esthétique d'autres artistes; • Proposer des pistes conceptuelles.
Montages d'images	<ul style="list-style-type: none"> • Rassembler la sélection d'images; • Hiérarchiser l'importance des images pour le concept; • Faire dialoguer des œuvres ou des artistes de référence.
Croquis	<ul style="list-style-type: none"> • Produire des images ou des compositions originales.
Plans et analyses techniques	<ul style="list-style-type: none"> • S'adapter aux contraintes d'une salle; • Valider ou préciser la faisabilité du concept.
Maquette	<ul style="list-style-type: none"> • Développer des effets scénographiques; • Mettre en relation des éléments physiques (comme un décor) avec des éclairages, des projections vidéo et des personnages.

Figure 1 : Tableau descriptif de la méthode scénographique théâtrale (Bernier-Blanchette, tableau, 25 mai 2022)

1.5 Du théâtre à la musique pop

En ce qui concerne le processus de création de spectacles, des ressemblances, mais aussi des différences notoires s'observent dans le passage du théâtre vers la

musique pop. Ces écarts sont surtout dus aux différences dans l'organisation et dans la hiérarchie entre les collaborateur·trice·s.

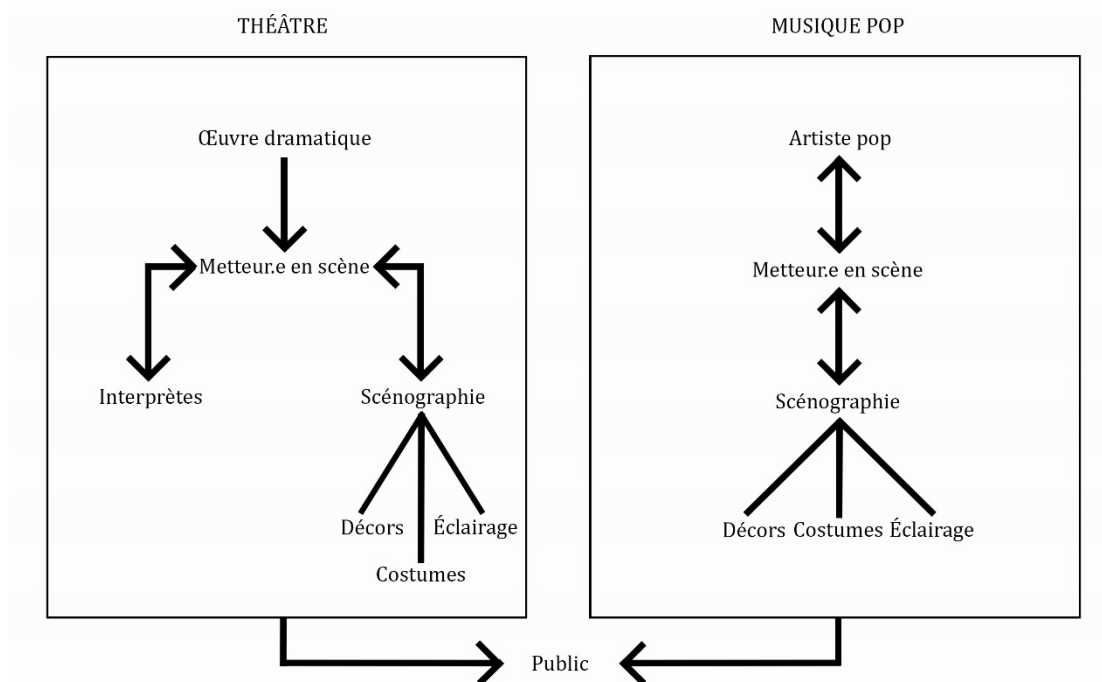


Figure 2 : Diagramme comparatif des rôles dans le processus créatif au théâtre et en musique pop (Bernier-Blanchette, graphique, 19 avril 2022)

La différence fondamentale entre la conception de scénographie en musique et en théâtre (figure 2) réside dans la distinction entre l'œuvre dramatique et l'artiste musical·e dans le processus. En musique, la mise en scène n'est plus au service d'une œuvre dramatique, mais d'une personne. Cet écart a un impact sur la collaboration entre la scénographie et la mise en scène. Selon mes expériences en musique pop, la mise en scène devient alors un intermédiaire qui traduit les intentions et les besoins de l'artiste musical·e à l'équipe de conception.

La constante entre le théâtre et la musique que nous révèle la figure 2 est l'étroite collaboration entre la mise en scène et la scénographie. Cette union est fondamentale dans l'élaboration d'un récit sur scène. D'une part, la mise en scène guide le travail de la scénographie en proposant des directions conceptuelles ou en présentant ses besoins spécifiques. D'autre part, la scénographie peut orienter ou réorienter la mise en scène en faisant des propositions de concept. Ces confrontations d'idées sont au cœur du rapport de codépendance artistique et sont un gage de l'enrichissement du processus créatif.

Ces deux rôles sont tout de même à distinguer puisque la scénographie et la mise en scène ont leur propre apport dans le processus créatif. Si la mise en scène porte un regard sur l'ensemble de la création, la scénographie apporte une vision axée spécifiquement sur l'espace et l'expérience globale, visuelle et sensorielle du public et des interprètes.

Dans ce chapitre, la pop a été définie comme une forme artistique riche qui peut se prêter au travail d'analyse en vue de concevoir une scénographie. Nous avons aussi défini une certaine approche de la scénographie et présenté ses principaux outils d'analyse et de conception (figure 1). Dans les prochains chapitres, il s'agira de confronter cette méthode théâtrale à la musique pop et d'observer ce qu'il en adviendra.

CHAPITRE II

DU THÉÂTRE À LA MUSIQUE POP; L'ANALYSE

Ce chapitre présente la phase de recherche et d'analyse de mon projet de création, lequel consiste en l'expérimentation concrète de ma méthode scénographique théâtrale dans un véritable contexte de création en musique. J'ai d'abord structuré mon approche en m'inspirant de la démarche d'autres praticien·ne·s. Ensuite, j'ai puisé mon inspiration pour la conception de la scénographie à même l'œuvre musicale de l'artiste collaboratrice en analysant les textes, la musique et les éléments visuels associés à trois chansons sélectionnées.



Figure 3 : Portrait de l'artiste Kayta (Soto, 2021³²)

³² Soto, T. (2021, 1^{er} avril). [Photographie portrait de Kayta]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=129032269230583&set=a.129032249230585>

L'artiste au cœur de mon projet est Kayta (figure 3). En 2016, à la suite de sa graduation en Chant Jazz au CÉGEP Saint-Laurent, cette autrice, compositrice et interprète pop montréalaise lance son projet solo au style musical pop néo-soul³³.

Le projet musical de Kayta répond aux différents critères de la pop établis par ma recherche. Son style est empreint de diverses influences musicales. Les sons, les choix d'instrumentation ou les rythmes laissent deviner des inspirations jazz, R'n'B ou soul des héritages afro-américains. Les structures musicales de ses pièces sont pop par leurs durées, leurs tempos, leurs formules couplets-refrains et leurs textures. En ce qui concerne les enregistrements et les arrangements, Kayta travaille avec des producteurs qui abordent le studio d'enregistrement et les outils technologiques comme de véritables instruments de musique. Sa musique pop est construite à partir de configurations rock, c'est-à-dire qu'elle intègre des instruments comme la guitare, la basse, la batterie, le piano, le saxophone et la voix combinés à des instrumentations électroniques et des effets. En plus de la musique qu'elle crée, Kayta est une véritable artiste pop puisqu'elle approche et utilise les plateformes de distribution médiatiques et numériques de masse (plateformes de *streaming*, réseaux sociaux). D'ailleurs, tous les aspects périphériques à sa musique sont réfléchis et conçus avec attention, comme le graphisme des visuels accompagnant les chansons, les vidéoclips ou l'usage qu'elle fait des réseaux sociaux.

³³ Le genre néo-soul est un terme générique pour désigner le courant musical soul moderne. C'est un genre hybride de la musique typiquement soul des années 1970 avec des influences de jazz, de funk, de hip-hop et même de *house music*.

Ma collaboration artistique avec Kayta visait à observer ce qui émanerait de la rencontre entre sa musique et mon savoir-faire de scénographe. Pour ce faire, nous avons imaginé un concert fictif de lancement d'un mini-album, qui regrouperait trois chansons de Kayta, et pour lequel je concevrais toute la scénographie. Afin de nous concentrer uniquement sur la partie créative du processus, nous n'avons pas concrétisé le concert et plutôt priorisé le travail en maquette. Je ne voulais pas m'enliser dans les contraintes de la production d'un réel concert. Si certaines contraintes du milieu musical professionnel n'ont pas pu être expérimentées ici, cette absence de limite budgétaire et de temps m'a toutefois accordé une grande liberté créative.

2.1 Partages des praticien·ne·s

Le projet a débuté par une recherche auprès de praticien·ne·s expérimenté·e·s en conception de concerts musicaux. Je voulais découvrir quelles sont les démarches artistiques de certain·e·s autres concepteur·trice·s en musique. Comment ces créateur·trice·s s'y prennent-il·elle·s ? J'ai donc réalisé des entrevues avec des metteur·e·s en scène et des scénographes ayant une expertise dans les concerts de musique pop. J'ai capté les expériences humaines de quatre scénographes (Estelle Frenette-Vallière, Julie Basse, Michel Beaulieu et Geneviève Lizotte) ainsi que de trois metteur·e·s en scène (Brigitte Poupart, Myriam-Sophie Deslauriers et Claude Poissant). Pour m'assurer de l'éthique et de la méthodologie de ces

discussions, j'ai conçu des guides d'entrevue (Annexe A) ³⁴. Les précieux renseignements que j'en ai tirés seront mis en relation avec les étapes d'analyse et de conception réalisées avec l'œuvre de Kayta tout au long de ce chapitre.

Alors que je m'attendais à mettre la main sur une méthode précise, je me suis plutôt retrouvée face à des approches variées. Malgré tout, des points communs ressortent de ces échanges. Selon la majorité des praticien·ne·s interviewé·e·s, l'écart principal entre la musique et le théâtre réside dans les structures de production (voir la figure 2 à la fin du chapitre précédent) et les contextes de création d'un spectacle. En musique, les équipes de création, souvent réduites par rapport au théâtre, incluent uniquement deux personnes conceptrices se partageant la mise en scène, le décor et l'éclairage. La scénographie coordonne souvent à la fois le décor et les éclairages en collaboration avec un·e metteur·e en scène. D'autres fois, c'est la mise en scène qui assure la scénographie avec le soutien de technicien·ne·s de scène spécialisé·e·s. Dans le contexte de cette recherche, c'est même la scénographie qui assume la mise en scène.

D'autre part, les échéanciers de création en musique sont généralement plus courts qu'au théâtre. Il est donc difficile d'accorder autant de temps à la recherche,

³⁴ Cette recherche s'est basée sur la méthode présentée dans le *Guide d'entrevue : son élaboration, son évolution et les conditions de réalisation d'une entrevue* rédigée par la professeure Lina Sylvain, à l'occasion du 12^e Colloque de l'ARC en 2002 :

Sylvain, L. (2002). Le Guide d'entrevue son élaboration, son évolution et les conditions de réalisation d'une entrevue : Actes du 12^e Colloque de l'ARC. https://cdc.qc.ca/actes_arc/2000/sylvain_actes_ARC_2000.pdf

à l'analyse et à la conception. Par la force des choses, les concepts sont parfois moins approfondis puisqu'il faut rapidement proposer une idée de scénographie et l'amener à exécution. Cette observation m'a été confirmée à mainte reprise lors de mes entretiens avec les praticien·ne·s.

Aussi, il faut s'adapter aux réalités de la tournée musicale. Effectivement, s'il est moins fréquent qu'un projet théâtral parte en tournée, les concerts de musique tournent presque tous. L'équipe de technicien·ne·s disponible pour l'installation des dispositifs scénographiques est alors considérablement plus limitée (on compte généralement seulement un·e ingénieur·e sonore et un·e éclairagiste, déjà mobilisé·e·s par leurs tâches). Cet enjeu, que j'ai moi-même expérimenté professionnellement, m'a été confirmé par les praticien·ne·s interviewé·e·s.

Finalement, alors qu'un spectacle théâtral s'installe dans une salle pour plusieurs semaines, un concert de musique est généralement performé un seul soir dans chaque lieu. Il est donc préférable que la scénographie s'installe et se démonte rapidement, simplement et efficacement. Les dispositifs doivent être robustes pour résister au transport et aux manipulations répétées. Puisque chaque salle est différente, les dispositifs doivent aussi être adaptés aux contraintes techniques variables. Cette réalité, qui influence surtout la conception de décor, justifie que l'on priorise souvent des conceptions d'éclairage et de vidéo, qui voyagent mieux.

Toutefois, il m'apparaît que l'écart principal entre les deux domaines est la différence de sources des matériaux créatifs. Alors que le travail est réalisé à partir d'une œuvre dramatique (souvent textuelle) en théâtre, c'est l'artiste qui constitue la matière créative première en musique (figure 2). Selon la metteuse

en scène Brigitte Poupart, la scénographie découlera donc de ce que l'artiste a envie de faire.

La collaboration avec l'artiste musical·e dans le processus créatif prend de ce fait une importance considérable et devient le point de divergence fondamental entre les deux domaines (figure 2). Selon l'ensemble des praticien·ne·s interviewé·e·s, il est essentiel de développer une relation de confiance avec l'artiste musical·e. Cette complicité artistique et esthétique encourage l'artiste à livrer son œuvre, que le·la scénographe ou metteur·e en scène analysera respectueusement et transposera fidèlement sur scène. De plus, la mise en scène, la scénographie et l'artiste se soudent dans l'objectif partagé de prioriser l'expérience du public et le confort de l'interprète dans le concert. Selon l'éclairagiste Julie Basse, le but de la scénographie est de créer un environnement dans lequel l'artiste se sentira à l'aise de performer. Pour Brigitte Poupart, la clé de la réussite d'une collaboration avec l'artiste en musique serait de favoriser son confort dans tout le processus. Autrement, sa gestuelle et son langage non verbal lors de sa performance sur scène enverront inconsciemment des signaux d'inconfort. Brigitte Poupart conseille de prioriser la façon dont l'artiste se sentira dans la scénographie. Bien qu'il soit essentiel de mettre de l'avant le sens des chansons dans la conception du concert, il est primordial d'offrir un soutien à l'artiste dans la création de moments magiques pour le public. Pour y arriver, il faut faire preuve de sensibilité et d'écoute à l'égard de l'artiste. Selon Poupart, si ce dialogue constant avec l'artiste diffère grandement du théâtre, elle propose néanmoins de s'en inspirer en prévoyant des répétitions qui permettent à l'artiste d'appriivoiser son espace de performance. L'approche de la collaboration créative avec Kayta s'est faite dans cet esprit.

Certaines approches demeurent constantes d'un processus créatif à l'autre. Notamment, selon Julie Basse et Geneviève Lizotte, la collaboration théâtrale entre la mise en scène et la scénographie ressemble à la relation entre la mise en scène et l'artiste musical·e. En théâtre, c'est souvent la mise en scène qui tranche sur toutes les décisions artistiques finales plutôt que la scénographie. En musique, c'est souvent l'artiste qui aura le dernier mot sur la mise en scène. Par ailleurs, dans le contexte de création d'un spectacle, comme le précisait Geneviève Lizotte, le·la scénographe approche un·e metteur·e en scène en théâtre ou un·e artiste musical·e avec le même genre de questions. Si en théâtre on se questionne sur le type de scénographie voulue ou encore le type de spectacle (conceptuel, réaliste, d'époque, contemporain), en musique, les questions sont : pourquoi veut-on une scénographie ? Que veut-on raconter ? Quel sens veut-on donner au spectacle ? Y a-t-il un personnage sur la scène ? Quel visuel veut-on joindre à la musique ? Est-ce qu'on veut proposer une nouvelle signification aux chansons pour le public ? Si la scénographie en musique transpose visuellement les thèmes des chansons, elle doit aussi prendre en compte les volontés de l'artiste.

Ce que je retiens de ces entretiens avec les praticien·ne·s est que l'écart fondamental entre la musique et le théâtre prend sa source dans les contextes de création différents. Bien que certaines approches conceptuelles demeurent entre les deux types de processus, la constitution particulière des équipes de conception, les échéanciers serrés, la réalité de la tournée et surtout la collaboration unique à prendre en considération avec l'artiste musical·e obligent la scénographie à adapter son approche.

2.2 La collaboration artistique et l'œuvre de Kayta

Dès le début du processus de recherche-crédation, j'ai collaboré créativement avec Kayta. Comme avec les praticien·ne·s, j'ai mené avec elle une entrevue structurée et éthique en me basant sur un guide d'entrevue (Annexe B). Afin de développer une relation de confiance avec l'artiste, des échanges écrits moins formels se sont maintenus tout au long de la conception de la scénographie pour partager des images et autres éléments visuels. Toutefois, en gage de respect à l'intégrité de notre collaboration et des exigences de la recherche universitaire, les interventions de Kayta, pour la plupart du temps paraphrasées, proviendront uniquement de l'entrevue formelle. Mes conclusions tirées de ces discussions, qui ont servi à la conception de la scénographie, sont mises en lien avec les directions conceptuelles abordées plus loin dans ce chapitre.

Par mon expérience en théâtre, j'ai l'habitude d'un dialogue étroit et fréquent avec une tierce personne, souvent metteuse en scène. Je m'enrichis également du contact avec d'autres concepteur·trice·s prenant part aux projets. Pour cette collaboration créative avec Kayta, j'étais la seule scénographe ; personne n'était attitrée à la mise en scène³⁵. Me retrouvant avec Kayta comme seule interlocutrice, j'ai eu le réflexe de la considérer comme une coconceptrice en attendant de sa part

³⁵ Le début de ce projet de création a concordé avec le début de la pandémie. J'ai donc dû m'adapter à cette nouvelle contrainte imprévue pour mon processus créatif qui prenait la forme d'une résidence de création dans les murs de l'École supérieure de théâtre. Alors que j'avais initialement prévu être entourée d'une équipe de concepteur·trice·s (décor, costumes, éclairages, vidéo) et d'une metteuse en scène, j'ai finalement dû opter pour un processus en solitaire pour faciliter mon travail à l'intérieur de l'UQAM.

qu'elle m'offre le même apport créatif qu'un·e metteur·se en scène. Toutefois, c'était loin d'être le rôle de Kayta : on ne peut pas exiger d'une artiste musicale qu'elle dispose du même regard objectif sur la création en cours puisqu'elle est créatrice de l'œuvre et performeuse du spectacle. Par la force des choses, je me suis retrouvée avec la charge de metteuse en scène. Bien que j'en aie tiré la confirmation que je préfère la création collaborative, cette expérience hautement déstabilisante de conception en solitaire m'a permis d'approfondir mes idées de façon autonome. Le rapport direct et si différent avec l'artiste musicale, au centre de l'œuvre, représente le plus gros écart avec ma pratique théâtrale³⁶.

Kayta m'a justement confié trouver difficile d'être la seule responsable des décisions artistiques et de leur impact sur la perception du public. Lors du processus de création en collaboration avec d'autres artisan·ne·s pour les visuels accompagnant ses chansons, elle préfère proposer des idées en amont et partager sa vue d'ensemble de la direction artistique. Elle se détache ensuite des détails relatifs à l'évolution du projet. Par exemple, pour la création de ses trois vidéos, elle a travaillé avec le vidéaste Thomas Otto. Dans un processus très collaboratif, le réalisateur lui posait des questions personnelles et Kayta avait la liberté de proposer ses idées de réalisation. Ces indications m'ont été précieuses pour la

³⁶ Effectivement, même les projets théâtraux auxquels j'ai collaboré comme scénographe, où il s'agissait d'un interprète solo qui était également créateur du spectacle, ne ressemblaient pas à cette collaboration particulière en musique pop. Dans le spectacle *Le Kodak de mon arrière-grand-père* en 2019, l'interprète et créateur David Ricard, malgré le matériel très personnel du récit, accordait une totale liberté à la metteuse en scène et cocréatrice Valéry Drapeau et au reste de l'équipe de conception sans se soucier de son image.

suite de notre collaboration. J'ai tenté de développer une méthode de travail qui respectait sa préférence et qui ne lui ajoutait pas de pression quant aux décisions artistiques.

Pendant l'entrevue, Kayta m'a confié se sentir mal à l'aise dans la dynamique où elle est la seule à parler d'elle pendant que je ne fais qu'écouter. Elle souhaitait plutôt un échange équitable et en apprendre davantage sur moi. Cette remarque m'a paru fascinante : elle souhaitait elle aussi développer un lien de confiance avec moi avant d'aller plus loin dans la conception de son spectacle. De fait, j'ai remarqué que lorsque je partageais des anecdotes concrètes et personnelles, elle s'ouvrait davantage en me partageant des exemples précis d'inspirations ou d'expériences. Pour la suite de la collaboration, j'ai tenu compte de sa demande légitime en tâchant de poursuivre cette approche plus détendue. Ces partages, nettement plus précieux et pertinents pour ma démarche que des réponses directes à des questions figées, témoignent de l'apprivoisement entre Kayta et moi.

Dans cet esprit, plusieurs échanges créatifs subséquents ont eu lieu dans le but de partager des images et des inspirations. Je lui envoyais des idées sous la forme de croquis ou d'images et j'attendais ses impressions. Influencée par mon bagage théâtral, j'avais le désir de partager des images qui avaient une signification spécifique dans notre concept. Mon intention était de magnifier le propos des chansons de Kayta, plutôt que de concevoir un espace dans le simple but de lui plaire. En tant que scénographe, je n'étais pas d'emblée dans l'obligation d'accepter les choix et les demandes de Kayta. Lorsque je considérais que ses demandes n'allaient pas dans la même direction que le concept, je proposais un compromis.

Il est toutefois pertinent de réfléchir à la signification des demandes de l'artiste. Dans mes projets professionnels, j'appelle ce phénomène le *fauteuil rouge*. Je fais référence à une expérience vécue lors de mes productions dirigées en tant que finissante à l'École supérieure de théâtre. Je faisais la coconception des décors et des accessoires pour la pièce *La Tempête*, mise en scène par Alice Ronfard. Nous prenions une direction scénographique très épurée, non figurative et contemporaine. Lors d'une réunion, Mme Ronfard a remis en question notre concept sous prétexte qu'il ne permettait pas de mettre en lumière le prestige et la supériorité du personnage de Prospero. Elle a alors exigé d'intégrer un fauteuil rouge en plein centre du plateau de jeu. Or, cet objet concret et majestueux n'allait absolument pas dans la direction esthétique adoptée. J'étais paniquée. Plutôt que d'appliquer à contrecœur la demande de la metteuse en scène, j'ai pris le temps de réfléchir au réel besoin conceptuel et spatial qui se dissimulait derrière cette idée de fauteuil rouge. J'en ai déduit que le désir était plutôt de permettre à l'interprète de se positionner physiquement en hauteur vis-à-vis des autres personnages. Aussi, j'ai déduit qu'il était important dans certaines scènes que Prospero ait un espace délimité qui lui appartienne pour imposer sa présence et sa domination.

À la réunion de conception suivante, j'ai présenté à Mme Ronfard une proposition très différente de son fauteuil rouge. J'ai plutôt proposé une grande plateforme, fidèle à l'esthétique du projet, qui semblerait planer à quelques pouces du sol. Cette espace conceptuel pourrait évoquer à la fois le trône de Prospero, son territoire et sa supériorité. Pour répondre aux besoins des autres scènes et des autres lieux de la pièce, cette grande surface se diviserait en deux plateformes distinctes. Ces deux plateaux seraient déplacés à chaque scène pour créer des compositions et des configurations différentes. Malgré mon rejet clair de son idée,

Alice Ronfard a très bien accueilli ma réfutation. Effectivement, elle a souligné l'efficacité de cette proposition qui ciblait encore mieux ses besoins de mise en scène.

Aucun fauteuil rouge n'a dû être intégré à l'espace monochrome que j'avais conçu. Depuis, lorsque certaines exigences de collaborateur·trice·s me confrontent, je repense à cette anecdote. Plutôt que de rejeter les propositions, je prends du recul et me questionne afin de trouver quel est le *fauteuil rouge*.

Une situation semblable s'est produite avec Kayta : elle tenait à avoir un « nuage de coton » au centre de la scène. En poussant cette demande plus loin, j'ai plutôt proposé un élément qui est devenu clé dans le concept scénographique final : un grand plafond blanc pouvant recevoir de la projection vidéo. Un autre exemple est son besoin d'être entourée sur scène. Effectivement, Kayta m'a expliqué qu'elle se sent très à l'aise en scène, mais uniquement lorsqu'elle est accompagnée de musicien·ne·s. J'ai donc décodé qu'elle n'aime pas performer seule et avoir toute la pression sur elle et son instrument. Pour ce spectacle, elle souhaitait n'avoir qu'à chanter, sans jouer d'instrument. Elle désirait être accompagnée de plusieurs musicien·ne·s et d'une foule de choristes et danseur·euse·s. Pour ouvrir des possibilités scénographiques, j'ai imaginé un dispositif permettant de dissimuler ou de révéler au besoin cette foule, avec un mur translucide par exemple, afin que Kayta ne soit jamais réellement seule. De plus, son spectacle idéal se tiendrait dans une salle à configuration frontale (Kayta ne veut pas être entourée par le public), avec une grande jauge. Devant la scène, elle souhaitait que le public soit debout pour favoriser une ambiance festive, participative et libre. Si la configuration de la salle guide l'énergie du public, il faut respecter les préférences de l'artiste afin

de favoriser l'aisance de sa performance. Toutes ces demandes ont ainsi donné naissance à la prémisse du concept scénographique.

J'ai retenu de cette collaboration avec Kayta que l'artiste ne peut pas avoir la même tâche qu'une metteuse en scène et que la relation de confiance avec l'artiste réside dans des échanges équitables. Également, la scénographie est responsable de pousser les idées plus loin. Pour ce faire, il peut s'agir de réfléchir sur les besoins derrière les demandes exprimées par l'artiste, lesquels peuvent être une source d'inspiration riche pour le concept scénographique. Par exemple, grâce à nos échanges, je retiens comme lignes directrices du concert de Kayta l'intégration de plusieurs musicien·ne·s et des danseur·euse·s, une ambiance festive, l'interactivité du public avec la scène (public et scène au même niveau).

2.3 Au cœur de trois chansons

La conception de la scénographie s'est basée sur l'analyse de trois chansons de Kayta (*Karma*, *Dress Later* et *TY*) en étudiant les textes, la musique et le visuel qui leur sont associés. Les thématiques tirées de ces analyses ont dicté les pistes d'inspiration puis ont été assemblées en un concept scénographique final (chapitre III). Les méthodes d'analyses sont empruntées à certaines approches analytiques partagées par les praticien·ne·s interviewé·e·s et récupérées de mes expériences artistiques académiques et professionnelles (voir figure 1).

Pour Brigitte Poupart, l'analyse des chansons sert à mettre en lien les thématiques avec des images et des états, lesquelles inspirent des ambiances et des couleurs.

Elle m'a mentionné que chaque élément présent sur scène doit avoir une signification (comme au théâtre). Il faut offrir une expérience au public qui soit magique et ouvre sur l'imaginaire. Le décor et les éclairages doivent permettre des surprises et évoluer au fil des chansons. Il faut se rappeler que les chansons créent leurs propres images dans l'imaginaire du public. Le rôle de la scénographie est justement de favoriser ces images et ces émotions.

Néanmoins, beaucoup des praticien·ne·s interviewé·e·s m'ont mentionné ne jamais se lancer dans des analyses profondes. La réalité du milieu musical impose souvent des processus de création précipités par rapport aux conditions théâtrales. Geneviève Lizotte me souligne que la rapidité du processus créatif en musique et le contexte des productions influencent le mode de création de la scénographie. C'est-à-dire qu'il·elle·s ne prennent pas toujours le temps d'étudier tous les textes en détail pour en ressortir les mots-clés ainsi que les thématiques et en produire des concepts. Julie Basse indique justement ne pas faire des analyses textuelles très poussées et partir simplement des thématiques générales soulevées par l'album pour guider l'univers de la scénographie. Les praticien·ne·s interviewé·e·s ne prennent également pas toujours le temps d'étudier profondément les formes musicales au préalable. Très peu d'entre eux·elles s'inspirent des images des pochettes d'albums ou des vidéoclips pour la scénographie.

Mon but était de rester fidèle à ma démarche théâtrale en accordant beaucoup d'espace au matériel créatif de source (en le cas présent les trois chansons) dans le processus conceptuel.

2.3.1 L'analyse des textes des trois chansons

Les textes apportent des thématiques qui influencent l'orientation du concept scénographique. Selon Geneviève Lizotte, les outils théâtraux d'analyse textuelle peuvent inspirer l'approche pour l'étude d'un texte de chanson. Bien que les textes des chansons peuvent être étudiés comme les textes de théâtre, il faut ensuite établir un lien entre toutes les chansons contenues dans le concert pour en faire un récit.

Brigitte Poupart propose une approche d'analyse plus concrète pour guider le travail d'interprétation de l'artiste : poser des questions très précises à l'artiste sur ses textes afin d'établir des rapports entre les mots et les images évoquées. Elle questionne même le choix de certains mots dans les chansons afin de comprendre la source de ces choix et ce qu'ils évoquent. Avec cette approche, des mots-clés se transposent ensuite en concepts. Parfois, elle demande aux artistes de déposer des images concrètes pour chaque strophe des textes des chansons. Son but est de trouver l'image commune à toutes les chansons.

Je me suis aussi inspirée librement de l'approche de Cole Cuchna. Son balado *Dissect*³⁷ analyse un album musical par saison, à raison d'une chanson par épisode. Sur la plateforme web du balado, on offre même des guides visuels pour chaque chanson. Les paroles sont décortiquées et mises en relation avec l'interprétation

³⁷ Cuchna, C. (2018, mai). *Dissect* [Épisodes de balado audio]. *Spotify Studios*. <https://open.spotify.com/show/2b025hq3gJ17tQdxS3aV43?si=67c16ab13c6c40dd>

de l'artiste, la musique et les thématiques abordées. Par exemple, dans l'analyse de la chanson *Solo* de l'album *Blonde* du chanteur Frank Ocean, Cuchna met en lumière certaines nuances du texte. Parfois, on entend clairement *solo*, faisant bien sûr référence à son sentiment de solitude. À d'autres moments, on devine qu'il chante plutôt *so low*, donnant un tout autre sens aux propos du chanteur. Cuchna démontre l'impact d'une telle analyse sur notre compréhension d'une chanson en relevant la prononciation particulière de certaines syllabes, les sonorités ou les jeux de mots nous apportant une nouvelle perspective.

J'ai choisi de travailler avec les chansons *Karma*, *Dress Later* et *TY*. Après les avoir écoutées intensivement, j'ai transcrit et analysé leurs textes pour en saisir le sens profond. J'ai ciblé les mots, les images et les thématiques récurrentes à chaque chanson que j'ai regroupés afin d'obtenir des lignes directrices. À partir de là, j'avais en main une banque de mots-clés qui m'ont guidée pour la recherche d'images, de matériaux, de textures ou d'ambiances inspirantes pour la scénographie. L'utilisation de cette banque de mots est une méthode couramment utilisée en théâtre.

Afin de retracer sommairement les réflexions qui ont accompagné l'analyse des textes des trois chansons, prenons un extrait de chaque pièce et observons ce qui en émane.

La chanson *Karma* (Annexe C) fait référence à l'extérieur, à la nuit et à son ambiance mystérieuse :

We go outside
 We try to hide
 [...]
 And trip at night
 I shiver out of sight
 (Kayta, 2019³⁸)

À la lumière de ces analyses textuelles, ma réflexion conceptuelle commence. La thématique du mystère pourrait être évoquée par un contraste d'échelle entre des dispositifs immenses et d'autres minuscules. Dans la scénographie, il pourrait y avoir des murs très hauts en fond de scène sur lesquels pourraient être projetées des ombres gigantesques et déformées. Un effet de contrejour pourrait aussi être intégré à la conception lumineuse pour ajouter du mystère à la présence et aux déplacements de Kayta sur la scène.

Dans la pièce *Dress Later* (Annexe D), le personnage de la chanson expose la pression qu'il·elle ressent face à ses responsabilités et son combat contre l'anxiété :

Keep my head high, so no fear can hear ya
 Running outside when it's pouring rain
 (Kayta, 2019³⁹)

³⁸ Kayta. (2019, 17 avril). Karma [Chanson]. Simple. Sortie indépendante. <https://kayta.bandcamp.com/track/karma>

³⁹ Kayta. (2019, 29 mai). Dress Later [Chanson]. Simple. Sortie indépendante. <https://kayta.bandcamp.com/track/dress-later>

Dans ce passage, on sent que le personnage qu'interprète Kayta se détache physiquement de ce qu'elle tente de fuir. Un dispositif pourrait permettre à Kayta de lentement se distancer de la scène, en la surélevant dans les airs par exemple. L'éclairage et la projection vidéo pourraient aussi être utilisés pour créer une variation d'ambiance.

La pièce *TY* (Annexe E) parle d'une relation dévastatrice et du désir de couper les ponts avec des amitiés malsaines. Dans le refrain, j'interprète qu'une bataille pour s'éloigner de cette relation lui redonne de la force :

Stay in your lane
 Cause I'm building on my strenghts - you
 Keep on putting blame on other people who surround you
 You're leaving after round two
 I never ever fight you
 I'm always looking forward
 Cause I never lower at your level
 (Kayta, 2019⁴⁰)

On pourrait faire sentir au public que Kayta n'a aucun espace pour être paisible. Par exemple, au commencement des refrains, des variations radicales pourraient survenir dans les éclairages et les mouvements de la projection vidéo.

⁴⁰ Kayta. (2019, 26 juin). *TY* [Chanson]. Simple. Sortie indépendante. <https://kayta.bandcamp.com/track/ty>

En somme, les trois pièces partagent les thèmes de l'envahissement provoqué par des relations malsaines et de la reprise de contrôle générée par la fuite. Ces thématiques communes, les piliers du concept scénographique, pourraient être représentées par l'échelle et la forme des éléments de décor, l'intensité de l'ambiance lumineuse, dans les variations de mouvements, dans la projection vidéo ou dans les déplacements de Kayta et des autres corps présents sur scène.

2.3.2 L'analyse de la musique

La musique crée des images. Selon Julie Basse, si les textes donnent les thèmes, la musique donne les variations d'ambiance du spectacle. Brigitte Poupart m'avait indiqué faire une analyse basée sur le ressenti, en s'attardant à la structure des chansons, à leurs mélodies et à leurs rythmiques.

L'analyse de la musique n'a pas besoin de se baser uniquement sur des paramètres précis réservés aux initiés scientifiques ou universitaires. Simon Reynolds est un critique musical britannique reconnu pour ses écrits sur la musique électronique et le rock indépendant. Dans son ouvrage *Bring the Noise, 25 ans de rock et de hip-hop* (Reynolds, 2009, cité dans Gayraud, 2018, p.7⁴¹), il démontre que l'analyse musicale peut s'appuyer sur le ressenti de l'auditeur·trice. Je me suis donc inspirée de cette approche sensorielle.

⁴¹ *Op. cit.* 22

Cette étape d'analyse est la seule pour laquelle je n'avais aucun outil provenant de mon bagage théâtral. J'ai donc dû m'adapter en développant ma propre stratégie. Conseillée par mon directeur de recherche, j'ai structuré l'analyse des chansons en dessinant à la main des graphiques dans mon carnet de bord. Chaque graphique illustre mon interprétation des variations d'intensité et de la structure musicale des chansons. Tout au long du processus de conception, je me suis référée à ces graphiques comme des aide-mémoire. Ces aperçus de chaque chanson étaient un repère pour le déroulement du concert.

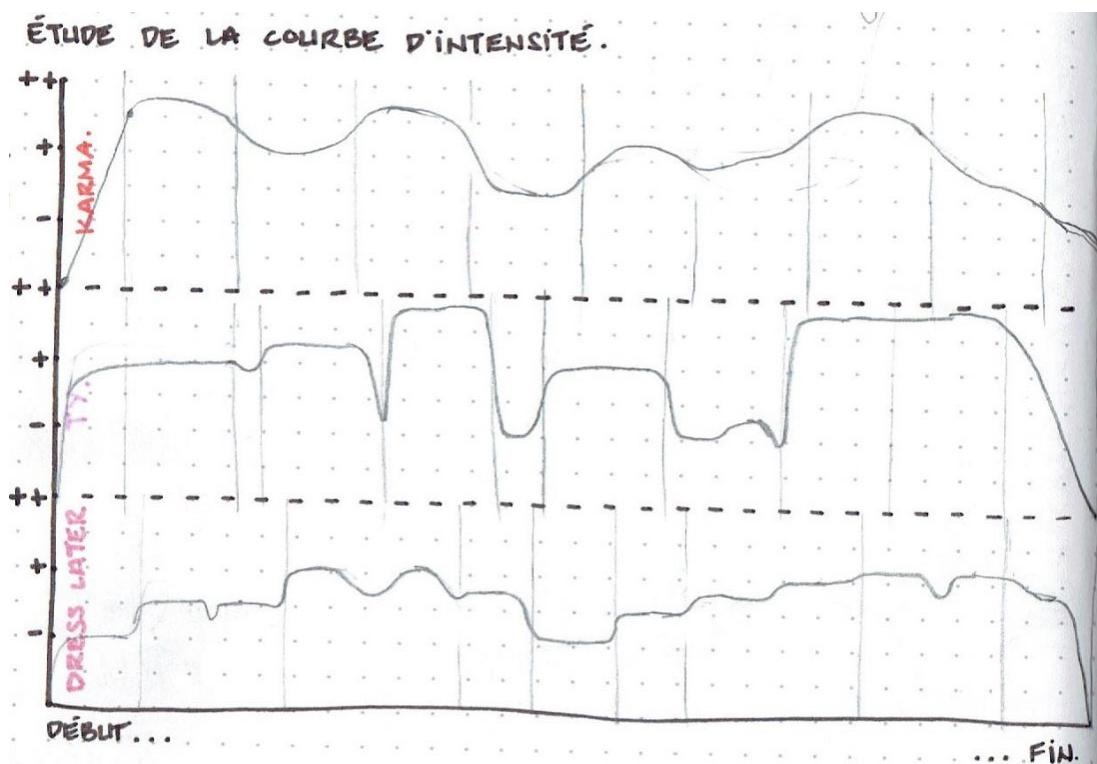


Figure 4 : Graphique d'analyse musicale : Étude de la courbe d'intensité (Bernier-Blanchette, croquis tiré du journal de bord, 14 juillet 2020)

L'étude de la courbe d'intensité consiste en l'analyse des montées émotives, d'intensité sonore ou d'énergie ressentie à l'écoute des chansons (figure 4). Selon Julie Basse, cette courbe d'intensité peut être transposée dans les effets d'éclairage, c'est-à-dire déterminer l'ambiance lumineuse générale, voire le positionnement des appareils d'éclairage et même la charte de couleurs de chaque chanson. Elle mentionne toutefois qu'il est difficile de prévoir davantage d'effets lumineux et que la majorité des effets sont construits lors de l'entrée en salle (en raison du contexte de création où il est difficile de tout prévoir ce que l'artiste fera sur scène). Brigitte Poupart affirmait aussi que la musicalité, tout comme le propos de la chanson, amène des questionnements importants sur la relation entre l'artiste et son public : la chanson doit-elle être livrée à une seule personne ou à mille ? L'artiste doit-il·elle être seul·e en scène ou accompagné·e ? Pour la scénographie et la mise en scène, les variations sonores et musicales inspireront les nuances d'éclairage, les mouvements de projections vidéos ou de décor, des élans chorégraphiques et des déplacements de performeur·euse·s. L'état suscité par la musique se reflètera dans l'espace en créant des univers propres à chaque chanson et à l'artiste.

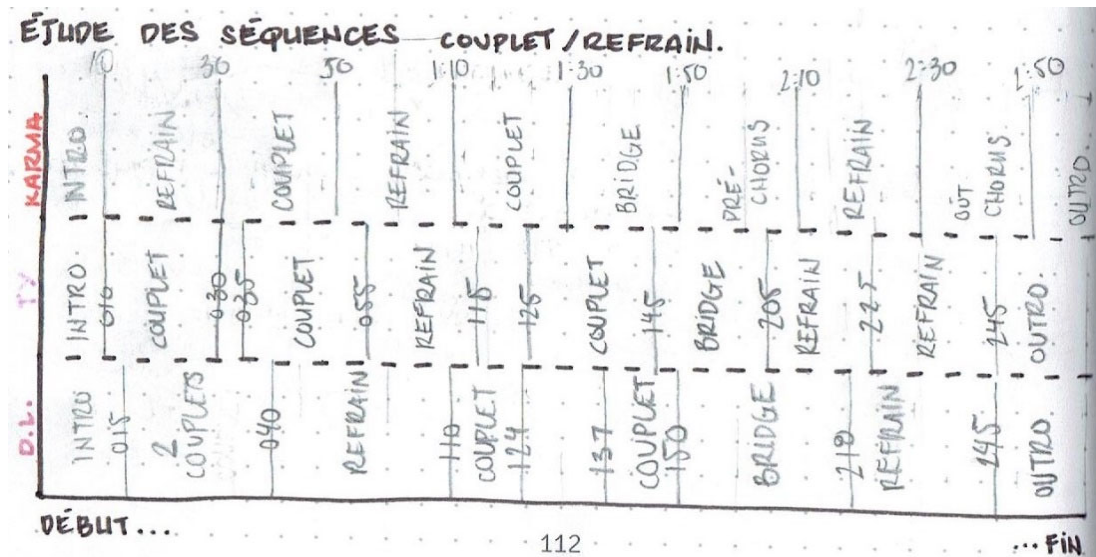


Figure 5 : Graphique d'analyse musicale : Étude des séquences Couplet/Refrain (Bernier-Blanchette, croquis tiré du journal de bord, 14 juillet 2020)

L'étude des séquences Couplet/Refrain consiste à diviser les introductions, les refrains, les couplets, les interludes et les conclusions (figure 5). Cette étude permet de voir le nombre de répétitions de refrain et leur positionnement dans la pièce. La longueur des introductions et des conclusions donne également des indications sur le temps disponible pour créer et conclure une ambiance sur scène.

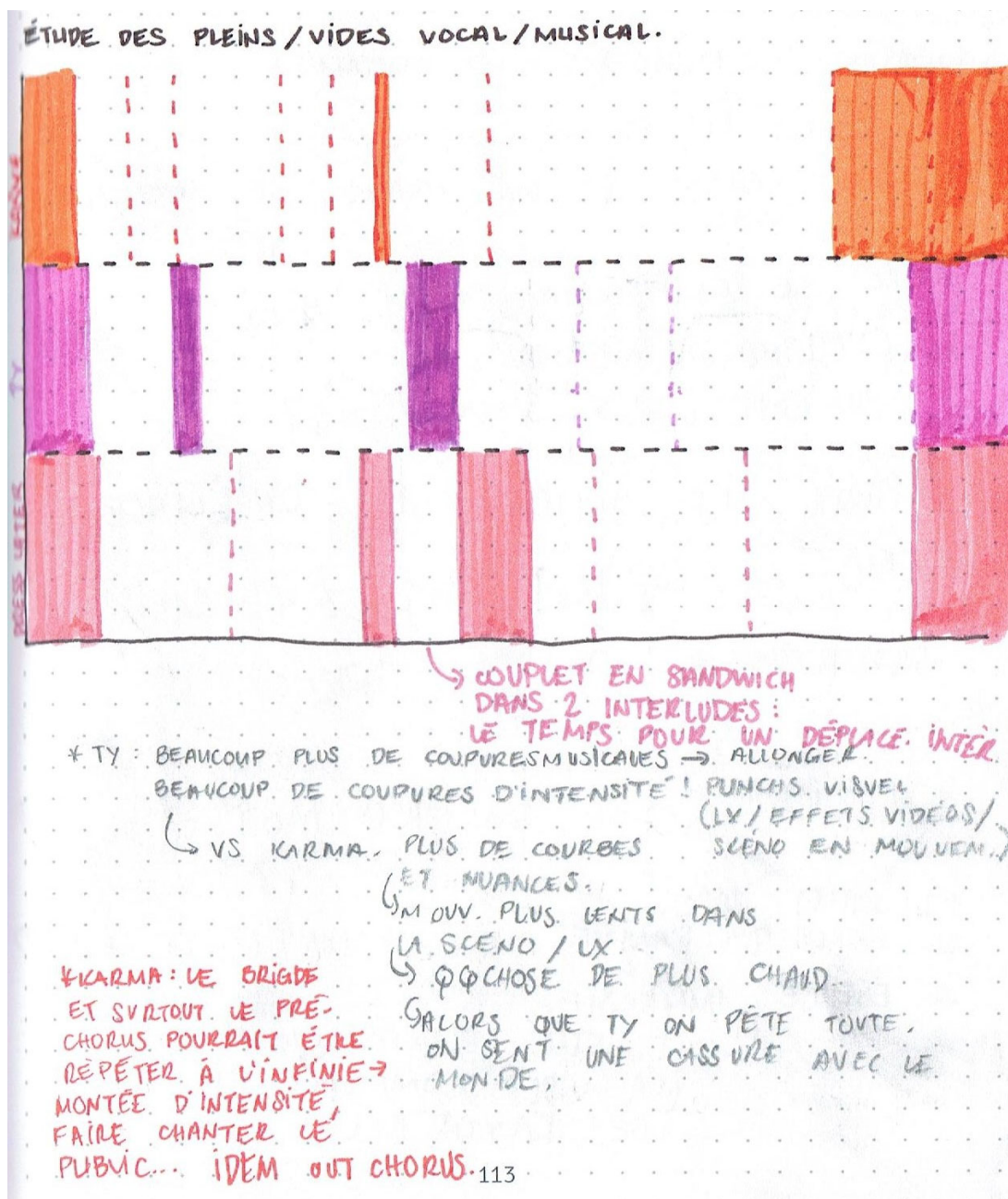


Figure 6 : Graphique d'analyse musicale : Étude des Pleins/Vides (Bernier-Blanchette, croquis tiré du journal de bord, 15 juillet 2020)

L'étude des Pleins/Vides consiste à opposer les passages chantés et les passages uniquement musicaux (en couleurs sur la figure 6). Cette étape est utile pour saisir la structure de chaque pièce afin de stimuler des idées de mise en scène, d'effets d'éclairage ou de vidéos, de mouvements de décor ou de performeur·euse·s sur scène. Cette analyse soulève la possibilité de modifier des parties de chansons, par exemple en allongeant des passages instrumentaux pour laisser place à des élans de mise en scène ou faire des transitions musicales fluides entre des chansons qui s'y prêtent.

En ce sens, mes analyses m'ont aidée à imaginer la mise en scène et la direction musicale du concert pour permettre certains de ces déplacements et effets. Dans le milieu professionnel, cette étape appartient typiquement à la mise en scène ou à la direction musicale. Dans le contexte de ce projet, inspirée par Brigitte Poupart, j'ai assumé moi-même ces choix. Dans son approche, la metteuse en scène collabore avec les artistes musicaux en s'impliquant dans la direction musicale. En étudiant la structure de la chanson avec l'artiste, elle revendique la permission d'en changer la forme musicale pour la plier aux besoins et au concept du spectacle. Elle propose des prolongements, des réductions ou des combinaisons de certaines séquences musicales. Elle suggère aussi l'ordre dans lequel les chansons seront performées puisque cet ordonnancement influence l'énergie du spectacle.

Dans le cas de la chanson *Karma*, un changement mélodique dans le deuxième couplet me donne une impression de puissance. En lien avec les paroles de ce segment et le reste de la thématique de la chanson, j'interprète que Kayta reprend

le contrôle de la situation avec force. Des éclairages en feux de la rampe⁴² pourraient amplifier cette impression de puissance. Les seuls passages uniquement musicaux dans *Karma* étant en introduction et en conclusion, l'introduction pourrait être allongée afin d'accorder plus de temps à l'entrée sur scène de Kayta. Cette séquence est importante puisqu'elle fera office d'ouverture au concert. La conclusion pourrait aussi être allongée brièvement de façon à faire une transition musicale fluide avec la deuxième chanson, *Dress Later*.

Les multiples variations d'intensité musicale de *Dress Later* pourraient être intégrées dans la conception scénographique, en phase avec les thématiques du texte, par des variations d'intensité d'éclairage et des mouvements de projection vidéo. Quant aux séquences musicales et vocales, deux interludes encadrent un couplet en milieu de chanson et s'additionnent à l'introduction et à la conclusion musicales. L'introduction, jumelée à la conclusion de *Karma*, pourrait être allongée pour installer ce nouvel univers.

La dernière chanson, *TY*, alterne entre des montées et des baisses d'intensité musicale. L'introduction et la conclusion s'additionnent à deux séquences uniquement musicales en début et en milieu de chanson. L'introduction, jumelée à la conclusion de *Dress Later*, pourrait être prolongée pour installer cette nouvelle histoire. Puisque *TY* clôture le spectacle, la conclusion pourrait aussi être allongée musicalement.

⁴² Éclairages en contre-plongée en avant-scène au sol.

2.3.3 L'analyse des éléments visuels

Le graphisme des *singles* et les vidéoclips des trois chansons de Kayta ont servi de base pour le développement d'idées de scénographie. La particularité de cette étape d'analyse est que je m'inspire de matériaux artistiques conçus par d'autres artistes. Cette approche me vient directement de ma démarche théâtrale dans laquelle j'analyse les projets antérieurs qui ont été réalisés sur la même pièce (figure 1). Dans ce contexte-ci, j'ai tenu à intégrer ce qui avait déjà été fait par Kayta par respect pour son travail antérieur. En plus, les éléments visuels accompagnant les chansons témoignent de la façon dont Kayta a collaboré avec d'autres créateur·trice·s. Aussi, ces œuvres représentent un premier exercice de transposition visuelle de l'œuvre sur lequel il est pertinent de s'attarder. Elles offrent un premier aperçu de l'esthétique de Kayta, de ses goûts artistiques et de ses préférences de compositions graphiques. En plus, ces premières recompositions visuelles pointent des éléments qui sont inspirés spécifiquement par ses chansons, comme des couleurs ou des textures. De là, je peux imaginer des ambiances et des couleurs d'éclairages, ainsi que des effets de projections vidéos.

Je me suis basée librement sur ma formation en théâtre où l'on observait des images pour en partager nos impressions. Je me suis aussi inspirée de certains partages de praticien·ne·s. Par exemple, à propos des graphismes d'albums, le concepteur d'éclairage Michel Beaulieu m'a confié s'être déjà directement inspiré de l'image de la pochette d'un album de Michel Rivard pour élaborer décor et lumière.

De la même façon, les vidéoclips ont été inspirants pour la scénographie. En plus de faire écho au graphisme des visuels des *singles* et de valider la signification des chansons de Kayta et leur interprétation par ses collaborateur·trice·s, je pouvais y voir l'artiste performer. Geneviève Lizotte m'indiquait d'ailleurs que la gestuelle de l'artiste (observée dans un vidéoclip, par exemple) peut suggérer et inspirer des directions scénographiques. Dans cet ordre d'idées, ses mouvements et son attitude m'ont indiqué sa façon d'interpréter les chansons et m'ont confirmé son aisance par rapport à la danse. Il était alors facile d'imaginer des déplacements sur la scène. Une analyse plus étoffée des vidéoclips peut également enrichir la recherche d'inspiration et la conception scénographique pour tous les départements (décors, costumes, accessoires, éclairages, vidéos). Les vidéoclips peuvent effectivement être étudiés pour leurs lumières et leur direction photographique, les choix de lieux, les volumes, les couleurs, les plans, le montage, etc. Bien qu'il en est moins été question dans ce projet avec Kayta, tous ces éléments peuvent être transposés en dispositifs scénographiques⁴³.

⁴³ Au Québec, un exemple éloquent serait le spectacle de *LOUD* au centre Bell (2019), avec sa scénographie nominée à l'ADISQ (Simon Cliche-Trudeau et Marcella Grimaux) d'une avion disposée en fond de scène. Cet imposant et audacieux décor faisait directement référence au vidéoclip de sa chanson *56K*, premier single de son premier EP *New Phone* lors de sa sortie en carrière solo (après avoir été connu précédemment au sein du duo de rap *Loud Larry Ajust*).



Figure 7 : Image du *single* de *Karma* (Soto, 2019⁴⁴)

⁴⁴ Soto, T. (2019, 17 avril). [Composition graphique pour la pièce *Karma*]. Bandcamp. <https://kayta.bandcamp.com/track/karma>



Figure 8 : Arrêt sur image du vidéoclip de *Karma* (Soto, 2019⁴⁵)

Le graphisme de *Karma* (figure 7) révèle une grande surface d'un orange très franc avec un léger dégradé. Le vidéoclip de *Karma* (figure 8) montre Kayta en contrejour, éclairée seulement par des lumières à faible intensité très orangées, suspendues entre des arbres. Des lampadaires de même teinte apparaissent au loin. Ces lumières sont presque éblouissantes. La scénographie pourrait s'inspirer de cette charte de couleurs pour la conception de l'éclairage. Les images de Kayta en contrejour aperçues dans le vidéoclip pourraient servir d'inspiration pour l'ouverture du spectacle : sa silhouette, éclairée de dos, pourrait s'approcher tranquillement du public au son de l'introduction.

⁴⁵ Soto, T. (2019, 17 avril). *Karma* [Vidéoclip]. Autoproduction. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EPSN2_RYFsU



Figure 9 : Image du *single* de *Dress Later* (Leroyer, 2019⁴⁶)

⁴⁶ Leroyer, G. (2019, 29 mai). [Composition graphique pour la pièce *Dress Later*]. Bandcamp. <https://kayta.bandcamp.com/track/dress-later>



Figure 10 : Arrêt sur image du vidéoclip de *Dress Later* (De L'Isle, 2019⁴⁷)

Le graphisme du *single* de la chanson *Dress Later* (figure 9) montre un aplat de couleur rose pâle avec un léger dégradé. Le vidéo de *Dress Later* (figure 10) montre un fond de textile de velours rose pâle brillant, légèrement froissé et en mouvements d'ondulation. Lors de l'entrevue réalisée avec Kayta, elle m'a décrit avec beaucoup d'affection l'esthétique de ce graphisme. Ce partage a été précieux pour la conception de la scénographie. Par exemple, je pourrais réutiliser cette texture dans des projections vidéos. Cette palette de couleurs pourrait aussi servir de guide de départ pour la conception d'éclairage de cette chanson.

⁴⁷ De L'Isle, M. (2019, 29 mai). *Dress Later* [Vidéoclip]. Autoproduction. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=csHwzQdn9bY>

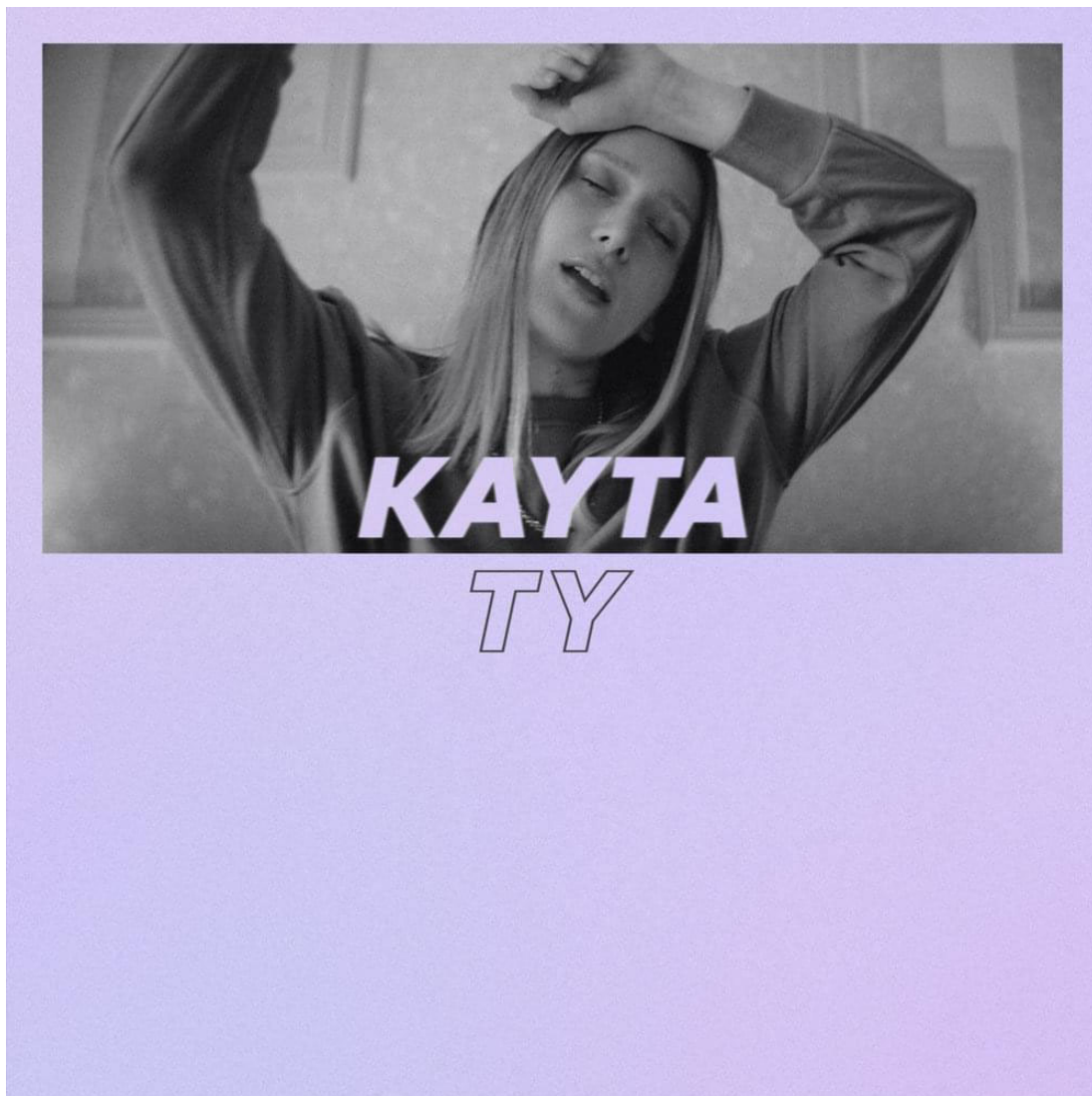


Figure 11 : Image du *single* de *TY* (De L'Isle, 2019⁴⁸)

⁴⁸ De L'Isle, M. (2019, 26 juin). [Composition graphique pour la pièce *TY*]. Bandcamp. <https://kayta.bandcamp.com/track/ty>



Figure 12 : Arrêt sur image du vidéoclip de *TY* (Soto, 2019⁴⁹)

Le visuel de *TY* (figure 11) montre un aplat lilas qui sera la charte de base pour la conception d'éclairage de cette chanson. Dans le vidéoclip de *TY* (voir la figure 12), les images en noir et blanc mettent en contraste toutes les typographies et les animations lilas. Ces éléments pourraient servir d'inspiration de départ pour la conception des projections vidéos de cette chanson.

La passion de Kayta pour les visuels de ses chansons aux couleurs franches m'a inspiré la charte de couleur du spectacle. Je propose d'en faire un concept d'éclairage où l'orange, le rose et le lilas sont les ambiances lumineuses respectives de *Karma*, *Dress Later* et *TY*. En contraste à ces couleurs vives, les images de Kayta dans les vidéos sont en noir et blanc ou sépia : l'utilisation d'une

⁴⁹ Soto, T. (2019, 26 juin). *TY* [Vidéoclip]. Autoproduction. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nZ2Diki9QN4>

lampe au sodium créerait l'illusion d'optique que tout est en noir et blanc pour reproduire, au moment opportun, l'effet de ton sur ton des graphismes et des vidéoclips sur la scène.

Ce chapitre a résumé le processus de recherche et d'analyse de mes sources. Tout en me laissant guider par la démarche d'autres praticien·ne·s, j'ai puisé mon inspiration au cœur des trois chansons de Kayta. En analysant les textes, la musique et les éléments visuels de ces chansons, j'ai dégagé les thématiques fondamentales à la scénographie, lesquelles seront assemblées en un concept final au chapitre suivant.

CHAPITRE III

LE CONCERT FICTIF; LA CONCEPTION SCÉNOGRAPHIQUE

Ce dernier chapitre détaille la conception de la scénographie : les étapes traversées, l'élaboration du concept et la réalisation de dispositifs. Les pistes potentielles d'inspiration relevées au cœur des chansons sont ici rassemblées en un concept scénographique final : l'emprisonnement, l'étouffement, l'envahissement et la menace s'opposent aux thématiques de fuite, de libération, de prise de contrôle, de soutien et de force. Chaque intervention scénique vise à souligner ces lignes directrices : de l'intime vers la foule, de l'emprisonnement vers la libération, du combat vers le lâcher-prise. Bien que les préférences de l'artiste concernant le contexte de la performance ont été prises en compte, ce sont les thèmes dégagés à la suite des analyses de l'œuvre que j'ai priorisés dans mes décisions artistiques.

3.1 Le processus de conception

Le processus de conception a suivi la méthode présentée dans le tableau de la figure 1. Chaque outil de conception utilisé au cours du processus a visé à préciser la direction conceptuelle de la scénographie.

3.1.1 Croquis

À la fin de la période d'analyse et à la suite des échanges avec Kayta, j'avais besoin de circonscrire la forme de la scène et la configuration de la salle. On voit à la deuxième image de la figure 13 la naissance de l'idée d'une section en pointe à l'avant de la scène qui entrerait en contact avec l'espace du public, en phase avec le désir de Kayta d'avoir une configuration frontale au public.

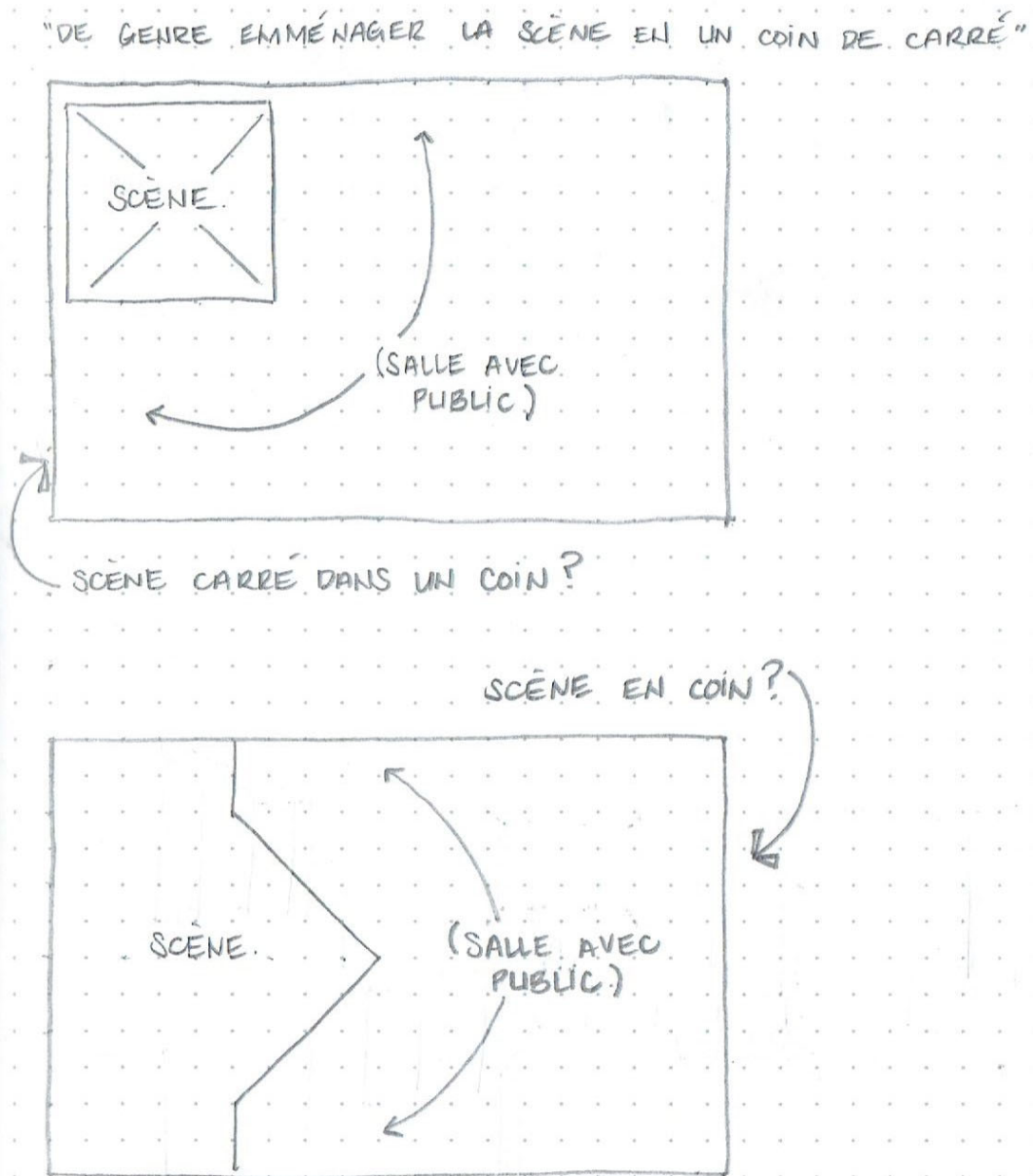


Figure 13 : Croquis de configurations (Bernier-Blanchette, croquis tiré du journal de bord, 11 juin 2020)

J'ai ensuite rassemblé sur papier toutes les idées échangées avec Kayta. Comme un aide mémoire, le croquis de la figure 14 retrace la naissance des éléments fondamentaux du concept scénographique :

- Une scène ronde, presque flottante (forme de scène atypique comme la demande de Kayta);
- Un plafond circulaire blanc symétrique à la scène et pouvant recevoir des projections vidéos (qui crée les contrastes d'échelle entre la silhouette de Kayta et les éléments de décors);
- Un écran courbé en fond de scène (qui crée les contrastes d'échelle entre la silhouette de Kayta et les éléments de décors).

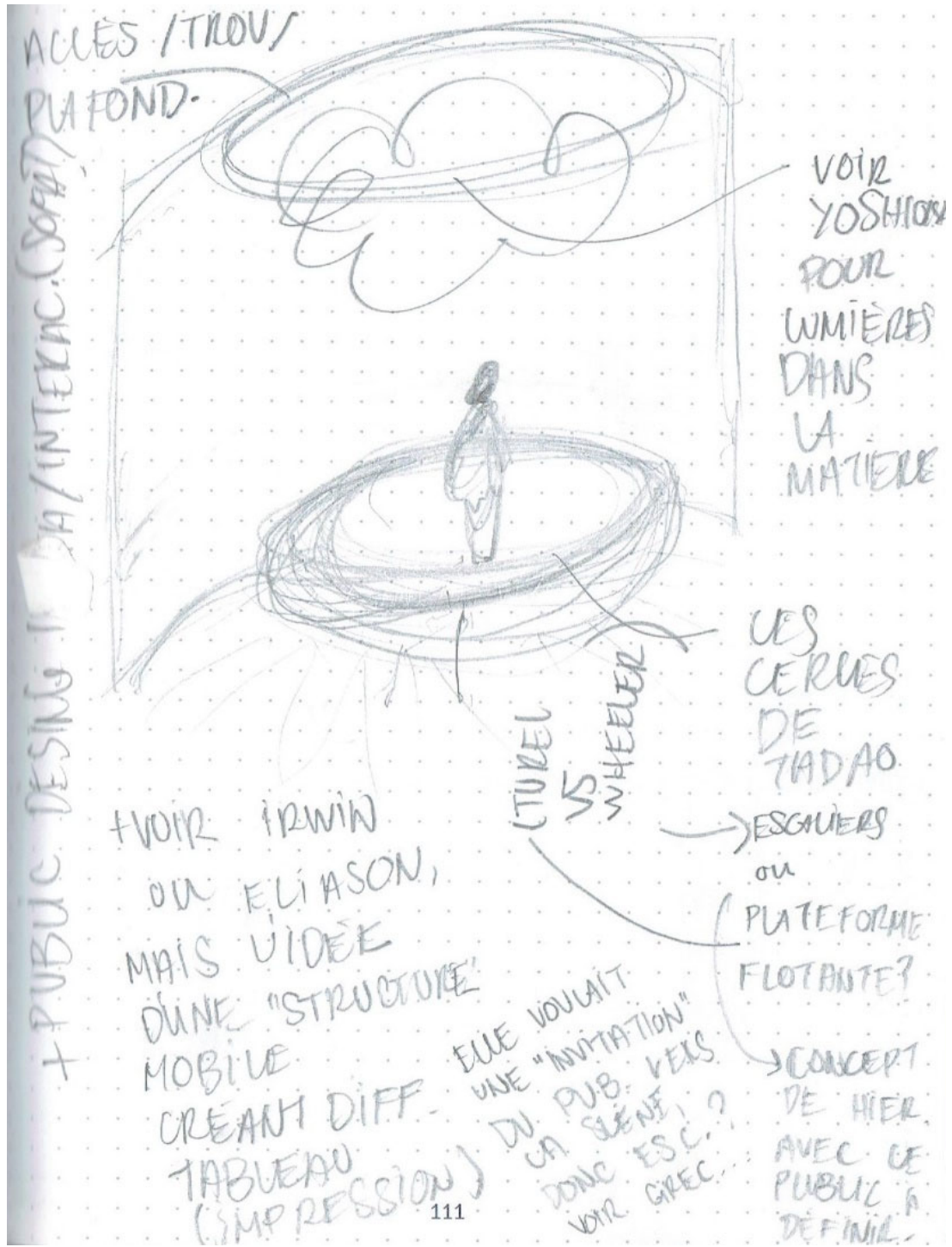


Figure 14 : Croquis de volumétrie (Bernier-Blanchette, croquis tiré du journal de bord, 12 juin 2020)

3.1.2 L'analyse technique de l'Usine C

Selon Geneviève Lizotte, la force des scénographes est leur sensibilité envers l'ambiance suscitée par la configuration d'une salle. L'artiste musical·e profite de cette expertise : l'enjeu d'une scénographie en musique est de positionner judicieusement les musicien·ne·s sur la scène et de créer le bon rapport entre la scène et la salle. L'importance accordée au choix de configuration de la salle, dès le début du processus créatif, rappelle la démarche théâtrale où il est commun de déterminer très tôt quel rapport est souhaité entre la scène et la salle. Le désir de proximité et d'accessibilité entre le public et l'artiste est typiquement pop. La pop accorde autant d'importance à la personne qu'à sa production musicale. Les histoires racontées dans les chansons peuvent être reçues intimement par le public et on éveille leur sensibilité et leur empathie.

Dans le but de concevoir la scénographie de Kayta conformément aux réalités du milieu professionnel, j'ai voulu comprendre mon terrain de jeu. J'ai identifié les caractéristiques de la salle qui peuvent avoir une influence sur la conception.

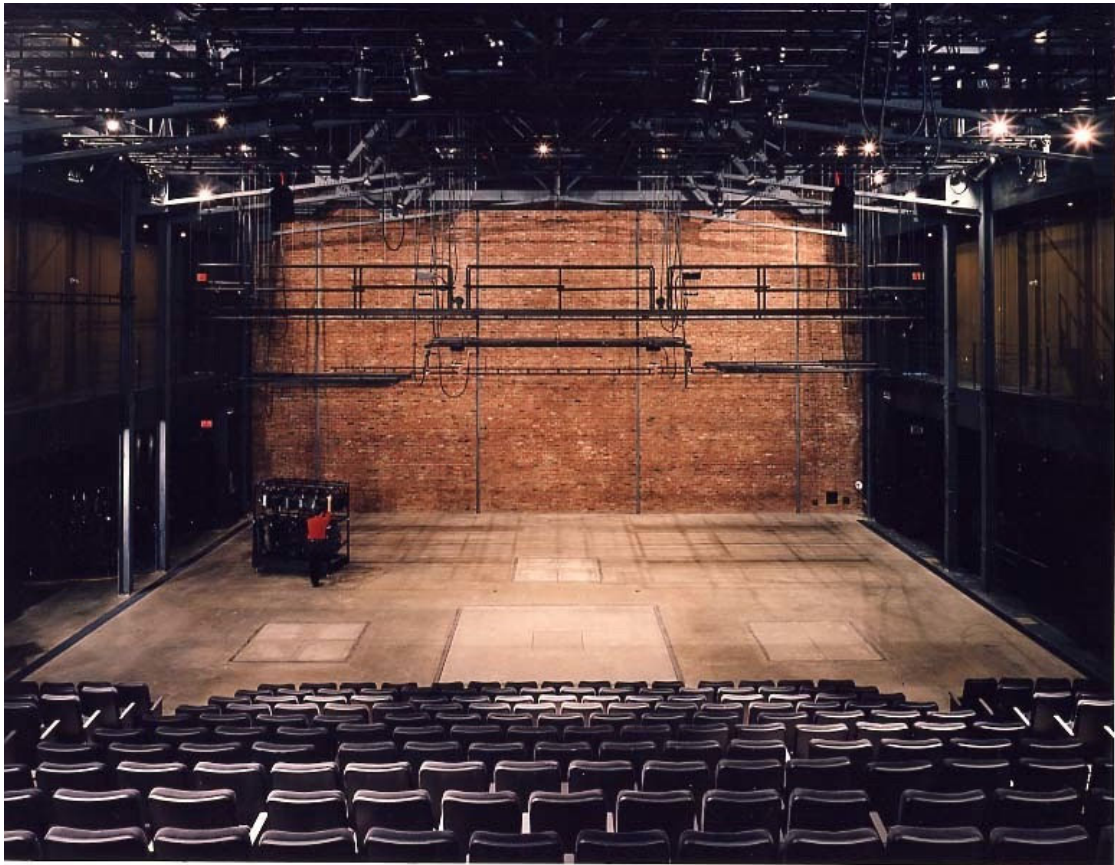


Figure 15 : Photo de l'Usine C (Usine C, 2013⁵⁰)

Pour le spectacle, le choix de la salle s'est arrêté sur l'Usine C⁵¹ (figure 16) en raison de ses multiples possibilités techniques. Sa grande salle noire aux

⁵⁰ Usine C. (2013, 8 juillet). [Photographie de la grande salle de l'Usine C]. Arts Montréal. <https://www.artsmontreal.org/fr/blogue/hopkins>

⁵¹ Bien qu'il entre en contradiction avec les réalités de la tournée évoquées au début du chapitre II, ce choix permet de pousser le concept au maximum sans contraintes de budget. C'est alors l'aspect artistique qui est mis en valeur ici plutôt que la soumission aux réalités de la tournée au Québec.

configurations variées peut accueillir jusqu'à 440 personnes. La grande jauge est aussi fidèle au désir de Kayta. Le plafond technique est mobile et répond à tous les types de dispositifs scénographiques avec des capacités d'accrochage infinies (accrochages d'éléments et d'appareils de sons, d'éclairage, de vidéos, de décors, etc.). La grande salle de l'Usine C possède plusieurs trappes et une plateforme élévatrice qui seront exploitées dans la scénographie et la mise en scène du concert. La salle a aussi de très grandes coulisses qui dissimulent des éléments de décor ou de nombreux·euses performeur·euse·s, permettant de créer des apparitions inattendues.

3.1.3 Recherches d'images

À partir des mots-clés des thématiques des chansons, j'ai effectué des *recherches d'images d'inspiration* liées à des textures, des matières et des volumétries. Elles ont précisé visuellement le concept en cours d'élaboration et m'ont permis d'explorer des avenues complémentaires à celles développées avec Kayta. L'objectif de ces images de référence était aussi de résumer les idées partagées ainsi que d'approfondir les thèmes et les pistes d'inspiration vers un deuxième niveau d'interprétation.

Plusieurs recherches d'images ont été faites autour d'artistes visuel·le·s phares pour l'esthétique de notre spectacle. Les images sélectionnées pouvaient être inspirantes pour notre processus autant par leurs couleurs, leurs formes, leurs textures, leurs aménagements, leurs matières, leurs ambiances, etc. Je me suis notamment intéressée aux œuvres de Doug Wheeler, James Turrell, Olafur Eliasson, Robert Irwin, Tadao Ando et Tokujin Yoshioka (Annexe F). Je connaissais

plusieurs de ces artistes pour leurs travaux sur des espaces vastes, épurés, géométriques ainsi qu'intégrant des ambiances lumineuses fortes aux couleurs vives et franches. Plusieurs de ces créateur·trice·s avaient exploité des compositions inspirantes, comme Olafur Eliasson et son travail du cercle et James Turrell avec ses vastes plateaux juxtaposés à des grands murs aux lignes minimalistes.

J'ai aussi fait des recherches d'images en lien avec des artistes musicaux dont le travail, l'esthétique ou les concerts étaient évocateurs. Par exemple, j'ai sélectionné des images provenant du concert *Homecoming* de Beyonce au festival *Coachella* (Annexe F) et de la collaboration entre Kayne West et Es Devlin (Annexe F). Le concert de Beyonce à *Coachella* regroupe une foule de musicien·ne·s et d'interprètes danseur·euse·s qui forment à eux·elles seul·e·s la scénographie. Le concert de Kayne West intègre des idées inspirantes, comme d'immenses écrans de projection derrière l'espace de la performance et des parties de scène se rapprochant du public.

3.1.4 Montages d'images

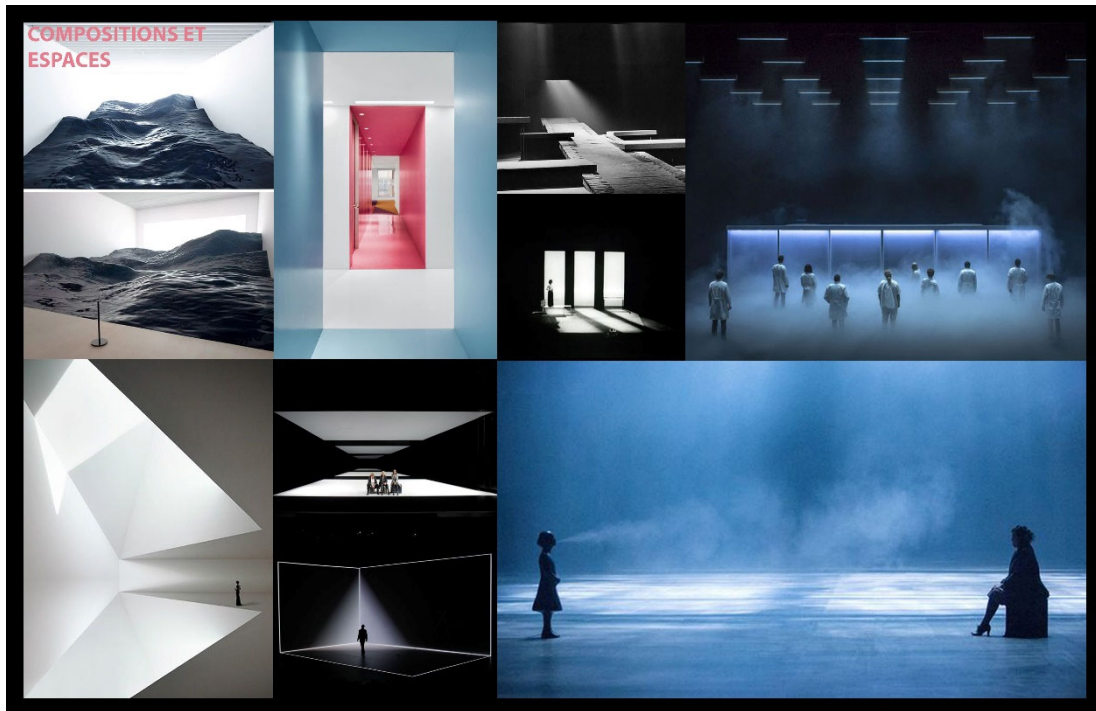


Figure 16 : Montage d'images (Bernier-Blanchette, montage d'images tiré du journal de bord, 16 juin 2020)

À partir des images sélectionnées, j'ai réalisé des montages d'images (Annexe G). Concrètement, ils consistent en une planche de présentation sur laquelle est placée une sélection d'images d'inspiration. Il est alors possible de varier la dimension des images. Ces montages permettent à ce moment de hiérarchiser leur importance dans le concept. La composition fait dialoguer des œuvres ou des artistes de référence et ouvre sur de nouvelles significations. Ces documents ont structuré les pistes de réflexion et les avenues conceptuelles. Le but était de communiquer les directions artistiques à Kayta de manière structurée et synthétique. Julie Basse m'avait d'ailleurs souligné l'importance de ces moyens visuels de communication. Pour elle, les discussions ne peuvent jamais être aussi

précises que des images. Je suis en accord avec cette affirmation puisque j'expérimente ce phénomène dans ma démarche théâtrale. J'ai donc rassemblé ces images par thématiques de pistes conceptuelles.

Comme on le voit à la figure 15, j'ai rassemblé des images pour proposer à Kayta des compositions d'espaces et des dispositifs scénographiques. En sélectionnant des images et en leur donnant de l'importance par leurs dimensions sur la page, j'ai orienté la direction conceptuelle de la scénographie. Avec ma vision en tête de l'ensemble du projet, j'ai guidé de cette manière les impressions de Kayta et influencé la direction artistique. Je priorisais un espace épuré, contemporain, aux formes géométriques simples, des couleurs franches, des ambiances brumeuses, des silhouettes et des espaces contemplatifs. À la réception de ces documents, Kayta m'a partagé ses impressions et ses préférences en encerclant ses images préférées. Les montages ont été utilisés comme un catalogue d'idées de nos échanges sur le processus créatif pour amener plus loin les concepts et les préciser visuellement.

3.1.5 Modélisation

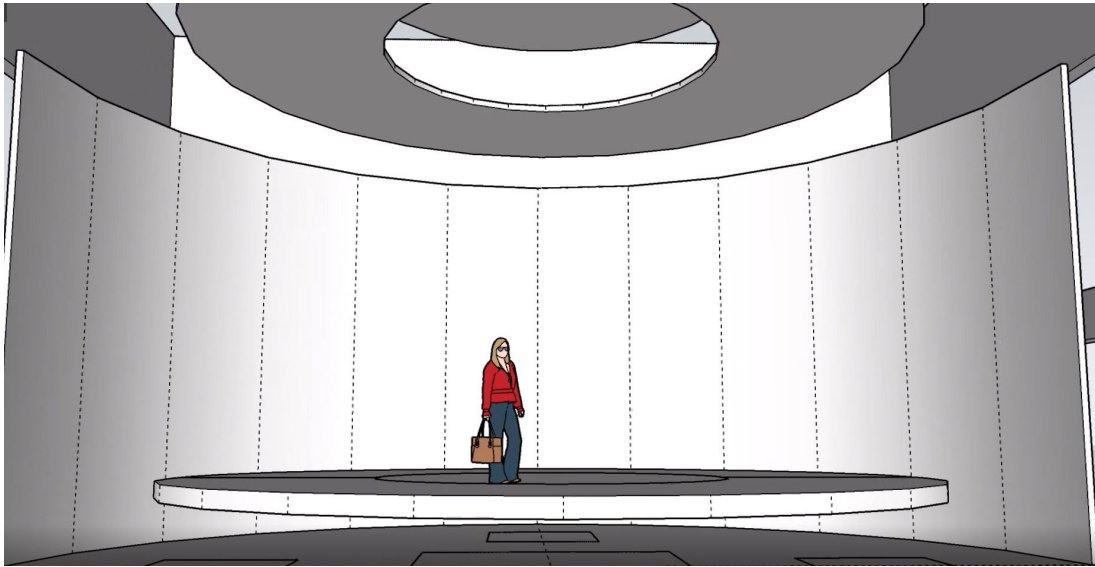


Figure 17 : Modélisation de la scénographie (Bernier-Blanchette, image tirée du journal de bord, 8 juillet 2020)

Avant de me lancer dans la maquette, j'ai travaillé en modélisation. L'objectif était de synthétiser toutes les idées partagées et les directions conceptuelles évoquées pour communiquer visuellement l'évolution des idées. Geneviève Lizotte m'a confié qu'elle utilisait souvent des outils de modélisation 3D dans ses projets de scénographie, notamment en musique. Cette étape m'a aussi permis de concevoir la maquette.

À ce moment du processus, j'avais le sentiment que nous prenions des directions multiples et floues et j'avais le besoin d'organiser nos désirs artistiques. J'ai présenté à Kayta une courte vidéo d'animation de la modélisation exposant l'espace global et résumant toutes ses possibilités. La figure 17 représente un arrêt sur image de l'animation.

3.1.6 Maquette

Grâce à une maquette, plusieurs éléments scénographiques peuvent être réalisés à une échelle réduite afin de trouver des compositions et des effets intéressants. C'est également un excellent moyen de communication de la direction de la scénographie au reste de l'équipe de création. Le travail en maquette est souvent lié à la prise de photos, offrant un recul sur le travail réalisé et stimulant les idées pour la scénographie. Comme le montre la figure 18 (voir aussi l'Annexe H), diverses étapes de travail d'exploration ont été franchies avec la maquette, comme imaginer et concrétiser les options de scénographie à proposer à Kayta. Après avoir fabriqué, assemblé et intégré le décor miniature, plusieurs explorations ont aussi été faites avec des possibilités d'éclairage, de vidéo, de dispositions de décors et de mise en scène.

Malgré la pertinence de l'outil, aucun.e des praticien.ne.s interviewé.e.s ne m'a mentionné se prêter à cet exercice de maquette, souvent trop long pour les échéanciers rapides du milieu musical. Néanmoins, vu la nature fictive du concert, la maquette devenait une alliée dans la concrétisation de la scénographie. J'ai tout de même tenu compte de ce commentaire des professionnel.le.s en m'impliquant moins à la finition des éléments de la maquette. Cet outil m'a servi à faciliter les décisions relatives aux dimensions, aux échelles, aux dispositions d'éléments de décors et aux ambiances lumineuses.



Figure 18: Image d'une exploration en maquette (Bernier-Blanchette, photographie tirée du journal de bord, 28 juin 2020)

Afin de préciser la direction conceptuelle de la scénographie, j'ai donc utilisé les croquis, les recherches d'images d'inspiration et de référence, les montages d'images, la modélisation et la maquette. Au terme de ce travail, les thèmes principaux du concept (de l'intime vers la foule, de l'emprisonnement vers la libération, du combat vers le lâcher-prise) sont représentés par :

- *Une scène ronde, presque flottante (forme de scène atypique comme à la demande de Kayta), dont la moitié avant est inclinée vers le public (fidèle au désir de Kayta que la scène et le public soit au même niveau), avec un plus petit plateau circulaire au centre de la scène, aligné avec la trappe de la plateforme élévatrice, permettant de surélever Kayta dans les airs et de la faire redescendre (pour la chanson *Dress Later* par exemple);*

- *Un plafond circulaire blanc symétrique à la scène et pouvant recevoir des projections vidéos (qui crée les contrastes d'échelle entre la silhouette de Kayta et les éléments de décors), avec une partie circulaire centrale surélevée alignée au petit plateau de la scène;*
- *Un écran courbé en fond de scène (qui crée les contrastes d'échelle entre la silhouette de Kayta et les éléments de décors), blanc pour pouvoir recevoir des projections vidéos;*
- *Un second écran courbé blanc, translucide, placé devant le premier, pour pouvoir dissimuler ou révéler d'autres corps en scène.*

3.2 Le concept final

Les dispositifs scénographiques, comme des outils pour créer une histoire, sont les éléments avec lesquels un.e metteur.e en scène pourrait travailler et créer une mise en scène, une narration, une courbe dramatique. Dans le contexte du concert de Kayta, le concept final vise à suivre la courbe dramatique du concert, c'est-à-dire de la fermeture à l'ouverture, de l'oppression vers la liberté. Ci-bas seront décrits en détail les quatre éléments fondamentaux du concept scénographique développé pour Kayta :

- *Une scène ronde, presque flottante (forme de scène atypique comme à la demande de Kayta), dont la moitié avant est inclinée vers le public (fidèle au désir de Kayta que la scène et le public soit au même niveau), avec un plus petit plateau circulaire au centre de la scène, aligné avec la trappe de la plateforme élévatrice, permettant de surélever Kayta dans les airs et la faire redescendre (comme pour la chanson Dress Later par exemple);*

La forme circulaire de l'espace (voir figure 18), par l'absence de coins et de parties convexes, donne l'impression qu'aucune cachette n'est possible. Kayta s'y retrouve entourée en partie par le public et par ses partenaires de scène. On a ici

le premier geste scénographique illustrant le concept d'emprisonnement, de menace et d'envahissement. D'autre part, le cercle est aussi un symbole de l'intimité et du soutien des autres corps en présence par cette même absence de cachettes et cette forme invitant aux rassemblements et à l'union. La conception d'éclairage illustre concrètement ces deux concepts opposés de l'emprisonnement et de l'intimité : des douches plus ou moins focusées isolent Kayta sur la scène pour passer d'un état à l'autre.

La moitié avant du plancher de la scène est inclinée vers l'espace du public. On permet un contact direct avec le public, supprimant l'impression de supériorité de l'espace de la performance. Le public est symboliquement invité à rejoindre Kayta sur la scène et à prendre part au spectacle. D'une part, ce pont physique avec la salle porte à croire que Kayta n'est pas seule. D'autre part, on favorise l'ambiance festive de l'espace des spectateur·trice·s. Finalement, on renchérit sur le concept de protection de Kayta en lui permettant cette fuite vers la foule et la fin de sa solitude menaçante.

Au centre de cette scène, le plus petit plateau circulaire blanc est aligné avec la trappe de la plateforme élévatrice de l'Usine C. Le contraste entre le grand plateau de la scène et ce petit plateau délimite la zone de l'intime. Aussi, le mouvement potentiel de cette pastille devient une tentative de fuir la menace. Dans la mise en scène, cette pastille peut illustrer le détachement et la fuite de Kayta en s'élevant et en redescendant au même niveau que la scène principale lors de la chanson *Dress Later*. Cette pastille mobile favorise l'apparition mystérieuse de Kayta depuis le dessous de la scène, comme dans l'introduction de la pièce *Karma*. Aussi, la plateforme élévatrice au centre de la scène, sur laquelle est déposé un plus petit

plateau circulaire, illustre la thématique de prise de contrôle : Kayta peut s'élever et rejoindre l'immensité des éléments de décor.

- Un plafond circulaire blanc symétrique à la scène et pouvant recevoir des projections vidéos (qui crée les contrastes d'échelle entre la silhouette de Kayta et les éléments de décors), avec une partie circulaire centrale surélevée alignée au petit plateau de la scène;

Le plafond circulaire blanc de la même taille que la surface circulaire de la scène est positionné parallèlement au-dessus des éléments. Un plus petit plafond blanc circulaire centré à ce grand plafond est surélevé. Ce dispositif de décor possède une double charge conceptuelle puisqu'il représente à la fois l'oppression et l'écrasement, par son opposition avec le plancher, tout en délimitant la zone de protection que représente l'espace du spectacle pour Kayta. Cette *bulle de protection* fait à la fois référence aux thématiques des chansons et aux requêtes de Kayta quant à l'organisation de l'espace.

- Un écran courbé en fond de scène (qui crée les contrastes d'échelle entre la silhouette de Kayta et les éléments de décors), blanc pour pouvoir recevoir des projections vidéos;

En fond de scène, un immense mur s'impose en suivant la courbe, parallèlement au plateau. Ce mur est constitué d'une toile en PVC gris pâle tendue et suspendue du plafond. Des images issues ou inspirées des vidéoclips et des graphismes de *single* y sont rétroprojetées pour créer des ambiances et des univers en lien avec chaque chanson, en plus d'aider à intensifier les effets d'éclairages. Avec ses dimensions imposantes et sa fonction de fermer l'espace de la scène, le mur participe au sentiment d'emprisonnement de Kayta et de menace. Des effets de

lumières y projeteront des ombres de silhouettes déformées et grossies. Aussi, des éclairages et une projection vidéo sur le mur créeront un effet de contrejour qui ajoutera du mystère à la présence et aux déplacements de Kayta.

- Un second écran courbé blanc, translucide, placé devant le premier, pour pouvoir y dissimuler ou révéler d'autres corps en scène.

Devant le grand mur, un plus petit mur en courbe suit la ligne arrière de la scène ronde. L'impression d'emprisonnement de Kayta se rapproche d'elle. Ce mur est constitué d'un tulle blanc translucide suspendu du plafond. Entre l'immense mur et le plus petit mur translucide, une plateforme noire en arc, donc discrète, est installée à la même hauteur que la grande scène ronde pour combler l'espace de plancher vide entre les deux murs. On peut alors y dissimuler des musicien·ne·s, des choristes et des danseur·euse·s. L'espace des musicien·ne·s est ainsi séparé de celui de la performeuse (bien qu'elle puisse rejoindre les musicien·ne·s facilement). Par des effets d'éclairage, on peut faire apparaître et disparaître ces présences. Ces musicien·ne·s, choristes et danseur·euse·s peuvent se déplacer devant le tulle pour rejoindre Kayta sur la scène circulaire. Ce concept, tantôt menace et tantôt soutien relationnel, va de pair avec la courbe dramatique du spectacle.

Les récits des chansons de Kayta seront aussi évoqués par des choix de mise en scène et des directives d'interprétation. Effectivement, Kayta est parfois seule sur la scène avec des éclairages de faible intensité (comme des effets de contrejour par exemple), combinés à des éclairages directionnels ciblant son visage (pour la voir prononcer les paroles et leur donner de la valeur). Tous ces éléments de décor immaculés de blanc captent vivement l'éclairage, renforçant l'impression

qu'aucune cachette n'est possible. En contraste, Kayta se retrouve à d'autres moments entourée d'une foule de musicien·ne·s, choristes et de danseur·euse·s qui simulent alternativement l'envahissement ou le soutien.

Les pistes d'inspiration issues des chansons ont été réunies en un concept scénographique final. Les thèmes dégagés à la suite des analyses de l'œuvre ont été combinés aux préférences de l'artiste concernant le contexte de sa performance. La conception de cette scénographie dans ce nouveau contexte de création a été marquée par le choix de l'aborder selon les étapes et outils de conception théâtraux.

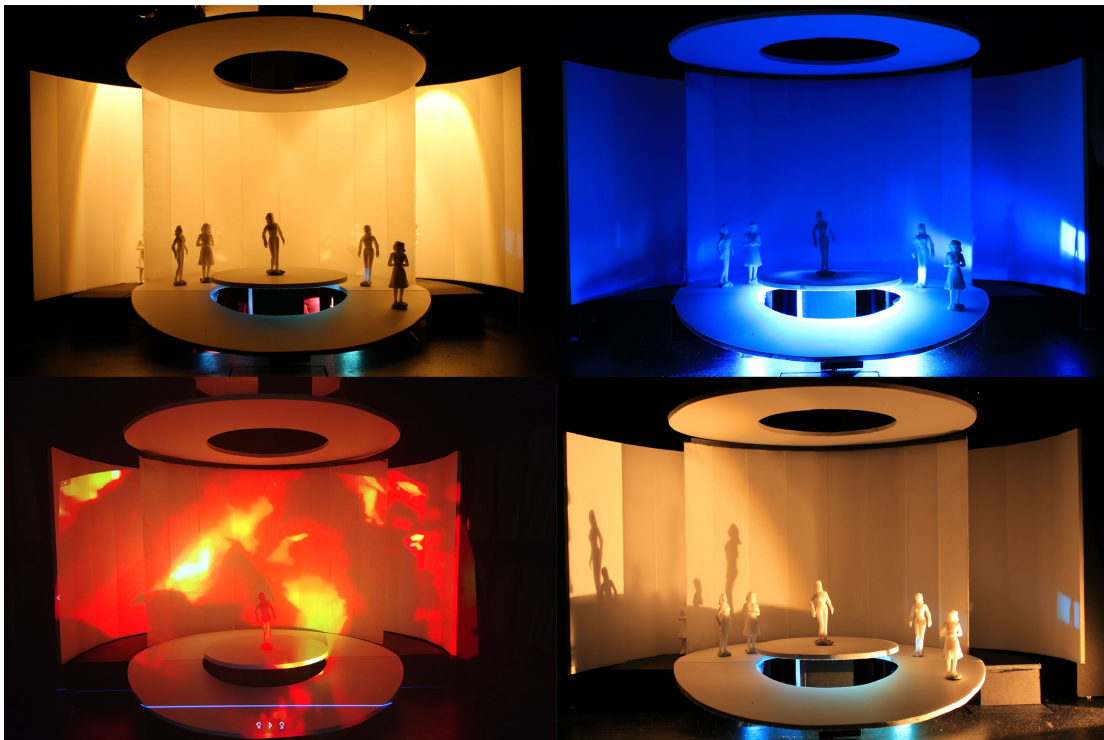


Figure 19 : Montage d'images d'explorations en maquette (Bernier-Blanchette, photographie tirée du journal de bord, 28 juin 2020)

CONCLUSION

Au terme de cette recherche, rappelons que la question centrale fût la suivante : comment concevoir la scénographie d'un concert musical pop à travers une approche théâtrale ? Au courant de ce mémoire, les sous-questions suivantes ont aussi été répondues : en l'absence de texte dramatique, de didascalies, d'indications sur les lieux et les atmosphères, en quoi constitue la matière première de la scénographie en musique pop ? Quels matériaux de l'artiste musical·e inspirent la scénographie ? Comment mes acquis en théâtre serviraient le milieu de la musique pop ?

En trois chapitres, ce mémoire a démontré qu'il était possible de *concevoir la scénographie d'un concert musical pop à travers une approche théâtrale* et a montré *comment*. D'abord en observant la musique pop à travers la scénographie théâtrale (I), ensuite en présentant le processus de recherche et d'analyse (II) et, finalement, en assemblant les conclusions des analyses en un concept scénographique (III).

À la lumière de cette expérience, je conclus qu'il est non seulement possible de concevoir la scénographie d'un concert musical pop selon une approche théâtrale, mais que cette approche offre des avantages et s'ajuste aux paramètres de la pop. De façon générale, si les étapes du processus de création scénographique théâtrale restent les mêmes dans un processus de création en musique, c'est l'importance accordée à chaque étape qui diffère (voir figure 20). La chronologie

des étapes peut aussi varier en fonction des besoins. Toutefois, certains outils ont dû être développés ou la nature de certaines étapes a pu changer afin de s'adapter aux besoins de ce nouveau matériel créatif (voir figure 20). Par exemple, concernant l'analyse textuelle, l'outil de la banque de mots dans le contexte du théâtre se concentre sur le texte de l'œuvre dramatique. Dans le contexte de la musique, on se concentre d'une part sur les textes des chansons, mais aussi sur le dialogue avec l'artiste. On doit aussi ajouter l'étape d'analyse musicale, absente dans le processus théâtral. Enfin, par rapport à la recherche d'images de référence, dans le contexte du théâtre, on se concentre essentiellement sur le référencement des projets précédemment réalisés autour de la même thématique. Dans le contexte de la musique pop, on analyse et se positionne plutôt par rapport aux supports visuels qui ont été produits par l'artiste (et des équipes de création) antérieurement.

Outils	Description et objectifs en théâtre	Description et objectifs en musique
Banque de mots-clés	<ul style="list-style-type: none"> • Cibler les thématiques et indications présentes dans l'œuvre. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cibler les thématiques présentes dans le texte d'une chanson; • Dialoguer avec l'artiste.
Graphiques d'étude de la musique	<ul style="list-style-type: none"> • Ne s'applique pas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Interpréter la courbe d'intensité et la structure musicale des chansons; • Aide-mémoire de la structure de chaque chanson; • Générer les idées d'ambiances (pour une conception d'éclairage par exemple).
Recherches d'images de référence (<i>précédents</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • Se positionner par rapport aux projets antérieurs. 	<ul style="list-style-type: none"> • Analyser les graphismes, les pochettes d'albums et les vidéoclips de l'œuvre musicale produits par d'autres créateur·trice·s; • Prise de connaissance de tentatives de transposition visuelle de la chanson par l'artiste; • Stimuler les idées de chartes de couleurs ou de textures.

Recherches d'images d'inspiration	<ul style="list-style-type: none"> • S'inspirer de l'esthétique d'autres artistes; • Élaborer des concepts; • Proposer des compositions et des pistes conceptuelles. 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem.
Montages d'images	<ul style="list-style-type: none"> • Hiérarchiser l'importance des images pour le concept; • Faire dialoguer des œuvres ou des artistes de référence. 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem.
Croquis	<ul style="list-style-type: none"> • Produire des images ou des compositions originales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem.
Plans et analyses techniques	<ul style="list-style-type: none"> • S'adapter aux contraintes d'une salle; • Valider ou préciser la faisabilité du concept. 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem.
Maquette	<ul style="list-style-type: none"> • Tester et développer des effets et des compositions scénographiques; • Mettre en relation des éléments physiques (comme un décor) avec des éclairages, des projections vidéo et des personnages; • Proposer des compositions et des pistes scénographiques. 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem, mais rarement utilisée en musique.

Figure 20 : Tableau descriptif de la méthode scénographique théâtrale adaptée au contexte de la musique pop (Bernier-Blanchette, tableau, 8 juin 2022)

Comme on collabore directement avec l'artiste qui se trouve au centre de l'œuvre et de la performance, l'analyse de l'œuvre et la conception sont délicates, puisque l'on doit prendre en considération cette personne. Il est essentiel de saisir les besoins et les envies de l'artiste en plus de l'essence de son œuvre. Dans les phases d'analyses, les approches et les techniques diffèrent du théâtre en raison de la collaboration directe avec l'artiste. La différence majeure entre un processus de conception scénographique théâtral et musical réside dans cette nature collaborative entre la scénographie et l'artiste pop.

Au cours du processus de création de la scénographie de Kayta, plusieurs doutes m'ont habitée quant à la direction conceptuelle prise. J'étais obsédée par le principe de création de sens dans l'espace que je concevais. J'avais parfois des élans créatifs instinctifs que je freinais si je n'arrivais pas à leur accorder un sens précis. Toutefois, le sens peut se révéler plus tard en observant l'espace avec un recul. Je retiens de cette expérience qu'il faut rester ouverte à ces élans et se laisser surprendre par ces tentatives, ces essais et ces erreurs. C'est justement de cette façon que j'ai appris mon métier dans ma formation théâtrale.

J'ai aussi douté quant à ma prise de libertés face aux étapes de travail acquises dans mon parcours en théâtre. Ce n'est que lorsque cette approche ne me permettait pas d'obtenir un résultat satisfaisant que je prenais un pas de recul, me questionnais et m'ouvrais à une nouvelle approche, comme pour les diagrammes d'analyse musicale. Cette attitude sera à conserver dans mes travaux artistiques futurs.

Pour donner suite à cette expérience de recherche-crédation, j'aimerais maintenant approfondir mes connaissances en ce qui concerne les pratiques d'analyse musicale que j'ai découvertes dans le cours de ma recherche. Le chercheur en musicologie à l'Université Laval et directeur du Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC) spécialisé en musique pop et en enregistrement sonore, Serge Lacasse, décrit les techniques phonographiques du positionnement de la voix dans les enregistrements, les mixages et les arrangements de la musique pop en les mettant en lien avec le *persona* de l'artiste et les émotions qu'il.elle.s suscitent :

Plus qu'un simple véhicule pour les paroles, la voix agit, à travers l'exposition partielle du corps du chanteur, comme l'indice sonore de la personnalité de l'artiste et des émotions représentées. Les personnages de la chanson vivent alors à travers les voix du chanteur qui sont mises en scène phonographiquement à l'aide de techniques d'enregistrement. Ces personnages vocaux peuvent incarner différents personnages ou différentes facettes d'un même personnage. (Traduction libre de Lacasse, 2005, p.1-2⁵²)

La voix du·de la chanteur·euse est le vecteur principal de l'interprétation de ses pièces musicales. L'action de chanter est une façon pour l'artiste musical·e d'incarner un personnage. Les multiples techniques d'enregistrement, d'arrangement musical et de mixage sont quant à elles des moyens de mettre en scène le récit de la chanson. Inspirée par cet article, j'aimerais développer mes compétences dans l'analyse de la musique enregistrée. J'aimerais m'inspirer de

⁵² Lacasse, S. (2005). *Persona, emotions and technology : the phonographic staging of the popular music voice* [Article]. Université Laval.

ces techniques de production musicale pour réfléchir à des scénographies et des mises en scène en lien avec la démarche artistique de l'artiste musical·e développée en studio d'enregistrement.

J'aimerais également poursuivre l'exploration de cette voie particulière d'une étroite collaboration entre la scénographie et l'artiste musical·e. Je pense que la relation directe entre la scénographe et l'artiste pourrait prendre une place plus importante. Il est fréquent que certain·e·s metteur·se·s en scène aient des scénographes attitré·e·s ou récurrent·e·s (Brigitte Poupart et Mathieu Roy, Brigitte Haentjens et Anick La Bissonnière, Angela Konrad et Cédric Delorme-Bouchard, etc.). Dans ce cas, pourquoi certain.e.s artistes musicaux pop ne pourraient-il·elle·s pas avoir des scénographes attitré·e·s pour travailler en étroite et directe collaboration ? Ce genre d'associations se sont déjà vues, qu'on pense à Pierre Lapointe et la scénographe Geneviève Lizotte ou Patrick Watson et la metteuse en scène Brigitte Poupart. Conséquemment, je pourrais proposer une formule où la mise en scène serait au service de la scénographie, qui dirigerait dorénavant le processus créatif.

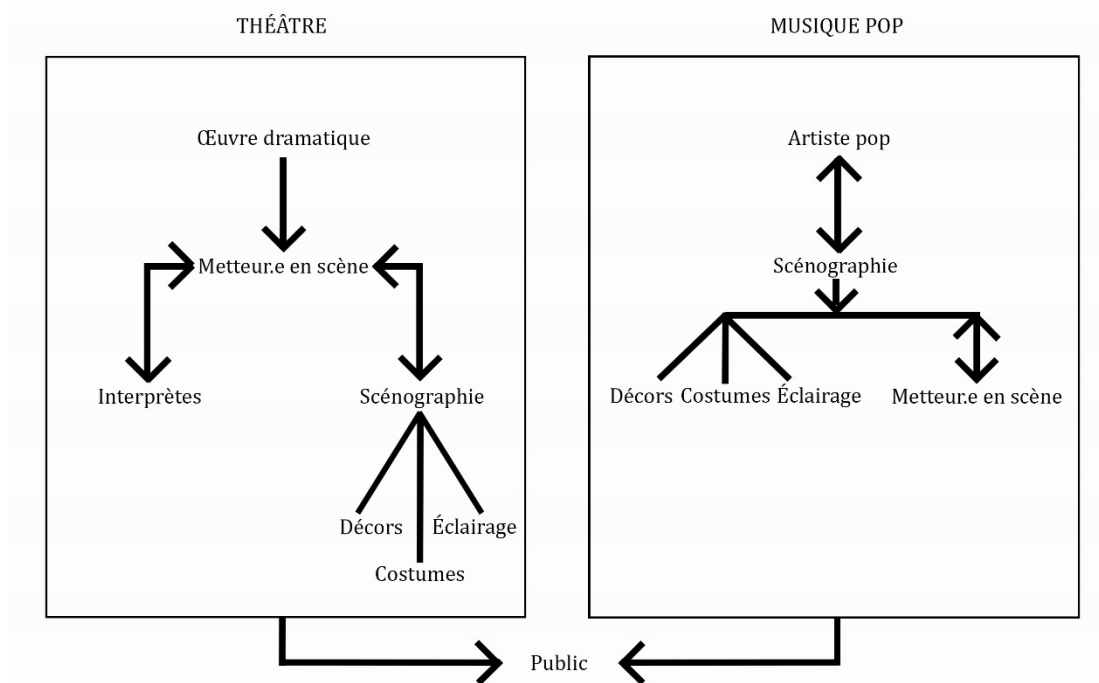


Figure 21 : Diagramme comparatif des rôles dans le processus créatif de Justine Bernier-Blanchette au théâtre et en musique pop (Bernier-Blanchette, graphique, 22 juillet 2022)

Ce processus de recherche-crédation a définitivement transformé ma pratique scénographique. Combinée aux acquis de ma formation, cette expérience et ses écueils façonneront mon processus artistique futur et me définiront en tant que scénographe. En ce sens, cette recherche-crédation peut être vue comme une véritable expérience artistique métamorphosante qui m'aura amenée plus loin dans ma démarche.

MÉDIAGRAPHIE

Ressources textuelles :

- Baribeau, B. (2004, 26 novembre). L'instrumentation dans la collecte de données : Le journal de bord du chercheur. Communication dans le cadre du colloque d'automne de l'Association pour la recherche qualitative (ARQ), Université du Québec à Trois-Rivières. http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v2/CBaribeau%20HS2-issn.pdf
- D'Amours, I., Thérien, R. (1992). Dictionnaire de la Musique Populaire au Québec, 1955-1992. [Livre]. Québec : PUL.
- Darsel, S. (2010). De la musique aux émotions ; une exploration philosophique. Rennes : Presse universitaire de Rennes.
- Dubé, G. (2016). L'Autoethnographie : Une méthode de recherche inclusive [Mémoire de maîtrise, document non publié] Université du Québec à Rimouski.
- Gayraud, A. (2018). La Dialectique de la Pop (p. 9). Paris : Éditions La Découverte / Cité de la musique philharmonique de Paris (La rue musicale).

- La Bissonnière, A. (2019). Pour une pratique poétique de l'espace. *JEU – Revue de théâtre*, 170(1), 44-49.
- Lacasse, S. (2005). *Persona, emotions and technology : the phonographic staging of the popular music voice* [Article]. Université Laval.
- Levitin, D. (2010). *De la note au cerveau ; l'influence de la musique sur le comportement*. Paris : Éditions Héloïse d'Ormesson.
- Löw, M. (2015). *Sociologie de l'espace* (p. 9-10). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Gouvernement du Québec et Conseil québécois des ressources humaines en culture. (2007). *Étude de besoins de formation ; Production scénique : Conception, gestion et technique de scène (Rapport final)* [Rapport]. Gouvernement du Québec. [file:///C:/Users/Justine/Downloads/Comp%C3%A9tence%20culture%20-%20Conception,%20gestion%20et%20tech%20sc%C3%A8ne%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Justine/Downloads/Comp%C3%A9tence%20culture%20-%20Conception,%20gestion%20et%20tech%20sc%C3%A8ne%20(1).pdf)
- Savonardo, L. (2014, 7 mars). *Pop music et rythmes urbains à Naples*. *SociologieS*. <https://journals.openedition.org/sociologies/4582#tocfrom1n1>
- Sylvain, L. (2002). *Le Guide d'entrevue son élaboration, son évolution et les conditions de réalisation d'une entrevue : Actes de 12e Colloque de l'ARC*. https://cdc.qc.ca/actes_arc/2000/sylvain_actes_ARC_2000.pdf
- Usine C (2019). *À Propos*. Dans *Usine C*. Récupéré de <http://usine-c.com/a-propos/>

Villeneuve, R. (1992). De la scénographie à la scénographie. L'annuaire théâtral :
Revue québécoise d'études théâtrale, 11, 29-40.
<https://doi.org/10.7202/041157ar>

Ressources audios :

Ewing. (2020, novembre). Lueur [Épisode de balado audio]. Martin Labrecque.
<https://open.spotify.com/episode/6NOXx9Z99fGLLW5WoZCyss?si=soYj1UOQRsui9cbnD8U6Vg>

Gayraud. (2018, 18 septembre). Dialectique de la pop musique de la série Être ou ne pas être... populaire! [Épisode 2 de balado audio]. France Culture.
<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/dialectique-de-la-pop-musique>

Kayta. (2019, 17 avril). Karma [Chanson]. Simple. Sortie indépendante.
<https://kayta.bandcamp.com/track/karma>

Kayta. (2019, 29 mai). Dress Later [Chanson]. Simple. Sortie indépendante.
<https://kayta.bandcamp.com/track/dress-later>

Kayta. (2019, 26 juin). TY [Chanson]. Simple. Sortie indépendante.
<https://kayta.bandcamp.com/track/ty>

Landreville. (2020, novembre). Lueur [Épisode de balado audio]. Martin Labrecque.

<https://open.spotify.com/episode/3GGtsCODQEPeuMjsSIdLoU?si=6a3767ed53d34c44>

Ressources vidéos :

De L'Isle, M. (2019, 29 mai). Dress Later [Vidéoclip]. Autoproduction. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=csHwzQdn9bY>

Soto, T. (2019, 17 avril). Karma [Vidéoclip]. Autoproduction. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=EPSN2_RYFsU

Soto, T. (2019, 26 juin). TY [Vidéoclip]. Autoproduction. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nZ2DIki9QN4>

Steingart, M. (producteur). (2017, 10 février). Es Devlin : Stage Design [Épisode de série télévisée]. Dans Netflix (prod.), Abstract : The Art of Design.

<https://www.netflix.com/watch/80093809?trackId=13752289&tctx=0%2C2%2C12d506ec-0add-4a2b-b302-204e1f2a0fa3-125745944%2C%2C>

Ressources visuelles :

Arken Museum of Modern Art. (2010). [Photographie de Your blind passenger par

Olafur

Eliasson].

Olafur

Eliasson.

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager>

Cochella. (2018). [Photographie de Homecoming par Beyonce]. Pinterest.
<https://www.pinterest.ca/pin/643029653045039584/>

De L'Isle, M. (2019, 26 juin). [Composition graphique pour la pièce TY]. Bandcamp.
<https://kayta.bandcamp.com/track/ty>

Es Devlin. (2013). [Photographie de Yeezus par Kanye West]. Es Devlin.
<https://esdevlin.com/work/yeezus>

Es Devlin. (2012). [Photographie de Titre de l'œuvre par Nom de l'artiste]. Es Devlin.
<https://esdevlin.com/work/kanye-2012>

Es Devlin. (2008). [Photographie de Glow in the dark arena tour par Kanye West].
 Es Devlin. <https://esdevlin.com/work/kanye-west>

Friedman Gallery. (2009). [Photographie de Slant/Light/Volume par Robert Irwin]. AzureBumble.
<https://azurebumble.wordpress.com/2010/08/19/robert-irwin-slantlightvolume/>

James Turrell Studio files. (2013). [Photographie de Akhob par James Turrell].
 James Turrell. <https://jamesturrell.com/work/akhob/>

James Turrell Studio files. (1998). [Photographie de Wide Out par James Turrell].
 James Turrell. <https://jamesturrell.com/work/wide-out/>

Leroyer, G. (2019, 29 mai). [Composition graphique pour la pièce Dress Later].
Bandcamp. <https://kayta.bandcamp.com/track/dress-later>

Moma and PS1 Contemporary Art Center. (2008). [Photographie de Take your
time par Olafur Eliasson]. Moma.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/31?>

Solomon R. Guggenheim Museum. (1991(2017)). [Photographie de PSAD
Synthetic Desert III par Doug Wheeler]. Guggenheim.
<https://www.guggenheim.org/artwork/4237>

Solomon R. Guggenheim Museum. (1991). [Photographie de Untitled
(Environmental Light) par Doug Wheeler]. Guggenheim.
<https://www.guggenheim.org/artwork/4234>

Soto, T. (2019, 17 avril). [Composition graphique pour la pièce Karma]. Bandcamp.
<https://kayta.bandcamp.com/track/karma>

Soto, T. (2021, 1er avril). [Photographie portrait de Kayta].
Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=129032269230583&set=a.129032249230585>

Studio Olafur Eliasson. (2016). [Photographie de Deep mirror (yellow) par Olafur
Eliasson]. Olafur Eliasson.
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110141/deep-mirror-yellow>

Studio Olafur Eliasson. (2010). [Photographie de Your uncertain shadow (colour) par Olafur Eliasson]. Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100100/your-uncertain-shadow-colour>

Tadao Ando. (1992). [Photographie de The Oval par Tadao Ando]. Archeyes. <https://archeyes.com/benese-house-tadao-ando/>

Tokuji Yoshioka. (2005-2006). [Photographie de Lexus L-finesse par Tokuji Yoshioka]. Tokuji. <https://www.tokuji.com/works/2005-lexus-l-finesse/?l=en>

Tremblay, P. (2020). Kayta : Making a scene [Photographie d'archive de la conférence-démonstration]. Facebook. <https://m.facebook.com/photo.php?fbid=3236004959780175&id=388329724547727&set=a.3236008816446456>

Usine C. (2013, 8 juillet). [Photographie de la grande salle de l'Usine C]. Arts Montréal. <https://www.artsmontreal.org/fr/blogue/hopkins>

ANNEXE A

ÉTUDES DE CAS : GUIDE D'ENTREVUE

(Bernier-Blanchette, J. Guide d'entrevue des professionnel·le·s, 18 mars 2020)

A. MATÉRIAUX DE CRÉATION EN MUSIQUE POP

En l'absence de texte dramatique, de didascalies, d'indications sur le lieu et l'atmosphère, d'analyse de l'univers de l'auteur·trice dramatique, d'intentions de mise en scène :

1. En musique pop, dans le contexte d'analyse de l'oeuvre de l'auteur·trice, du·de la compositeur·trice et l'interprète lui·elle même, qu'observez-vous précisément afin d'en extraire et d'en produire un espace? Comment procédez-vous techniquement pour traduire ces idées?
 - a. Pour évoquer la part de l'auteur·trice musical·e pop, comment son texte peut devenir un matériel de création scénographique dans le concert pop?
 - i. Avez-vous des méthodes d'analyse précises?
Si oui, lesquelles?

- b. Pour évoquer la part du·de la compositeur·trice musical·e pop, comment sa musique peut devenir un matériel de création scénographique dans le concert pop ?
 - i. Avez-vous des méthodes d'analyse précises ?
Si oui, lesquelles?
- c. Pour évoquer la part l'interprète musical·e pop, comment sa présence et son énergie en scène peuvent devenir un matériel de création scénographique dans le concert pop ?
 - i. Avez-vous des méthodes d'analyse précises ?
Si oui, lesquelles?

B. DISTINCTION ENTRE LE MILIEU DU THÉÂTRE ET DE LA MUSIQUE POP

Considérant les distinctions entre les deux milieux :

1. Comment votre parcours et vos études en théâtre ont eu une influence sur votre méthode de travail en musique ?
2. Dans le passage du monde du théâtre à celui de la musique pop, comment avez-vous vécu ce déplacement de posture comme créateur·trice ?

C. DISTINCTION ET RAPPORT ENTRE LA MISE EN SCÈNE ET LA SCÉNOGRAPHIE

1. En tant que scénographe, quel est votre rapport à la mise en scène dans le concert de la musique pop ?
 - a. Ce rapport est-il distinct de ce que vous vivez au théâtre ?
Si oui, en quoi?

2. Dans le contexte du concert de musique pop, qu'est-ce qui distingue selon vous l'apport dû de la scénographe de celui de la mise en scène ?
 - a. Est-ce différent qu'au théâtre ?

ANNEXE B

KAYTA : GUIDE D'ENTREVUE

(Bernier-Blanchette, J. Guide d'entrevue de Kayta, 28 mai 2020)

A. LA PERFORMANCE

1. Combien de musicien·ne·s performent avec toi sur scène dans ton spectacle idéal ?
2. Si nous nous amusons à imaginer ton spectacle idéal, décris-moi quel serait son ambiance.
3. Lorsque tu performs sur scène, décris-moi le sentiment qui s'anime en toi.
4. T'arrive-t-il, lorsque tu es sur scène, de te sentir pleinement à la place, bien et confortable ?
 - a. Si oui, décris-moi le contexte d'un spectacle dans lequel ce sentiment a émergé.
 - b. Si oui, as-tu vu des différences dans ta performance ?
 - i. Si oui, lesquelles ?
5. Quelle image crois-tu donner, selon toi, sur scène ?
6. Quelle image aimerais-tu donner sur scène ?

B. INSPIRATIONS

7. En général dans ta vie artistique, qu'est-ce qui t'inspire ?
Qu'est-ce que tu aimes ?
Qu'est-ce qui te calme versus qu'est-ce qui t'anime ?
8. En générale pour le projet Kayta, quelles sont tes inspirations, toutes formes d'art confondues ?
9. Spécifiquement pour ces trois chansons, quelles sont tes inspirations, toutes formes d'art confondues?
Quelle est la genèse de ce projet ?
10. Comment sont nées ces trois chansons ?
Quelle est la genèse de ces œuvres ?

C. PROCESSUS CRÉATIF

11. Connais-tu le balado *Dissect* ?
Si oui, que penses-tu de cette manière de faire pour analyser les chansons ?
12. As-tu un processus de création typique ?
As-tu un type d'espace ou de contexte qui te rend propice à créer ?
 - a. Si oui, décris-moi ce processus ou ce contexte.
 - b. Sinon, décris-moi deux processus opposés que tu as déjà traversés pour composer des pièces.
13. Décris-moi le contexte dans lequel tu as créé ces trois chansons ?
14. Décris-moi le processus qui a mené à la création des trois pochettes de single.
15. Décris-moi le processus qui a mené à la création des trois vidéos.

ANNEXE C

PAROLES DE *KARMA*

(Kayta, 2019⁵³)

(Refrain)

Eye to eye

We go outside

We try to hide

And start again

Heart to heart

We talk our minds

And trip at night

I shiver out of sight

(Couplet 1)

Your words are devine

⁵³ *Op. cit.* 34

Making me moody
At different times of the day
I'm telling this in a good way
It's better than feeling ok
My zodiac sign
Isn't a sign of my actual vibe
But let me know what your name is
And let me know how you're feeling

(Refrain)

Eye to eye
We go outside
We try to hide
And start again
Heart to heart
We talk our minds
And trip at night
I shiver out of sight

(Couplet 2)

This man is loco
Not even taking medication
He calls himself jesus lord
In his meditations
He gives me love
While thinking 'bout what karma brings him

But what he doesn't know is that karma hates him

I'm stronger than ever

And you can believe my word

It's a fever

Kayta's fever

Gives you chills and your throat sour

Take two steps behind

I'm four steps ahead yeah

But this ain't a race

A marathon runner does not count

The number of wins

(Interlude)

Energies in me yeah

Latin vibes in me yeah

Kayta's on her knees

Dancing 'til she pleases

Energies in me yeah

Latin vibes in me yeah

Kayta's on her knees

Dancing 'til she pleases

(Refrain)

Eye to eye

We go outside

We try to hide

And start again

Heart to heart

We talk our minds

And trip at night

I shiver out of sight

Crédits :

Paru le 17 avril 2019

Production, mixage, masterisage: Kevin-Dave Brien

Paroles et musique : Kayta

ANNEXE D

PAROLES DE DRESS LATER

(Kayta, 2019⁵⁴)

(Couplet 1)

All I gotta do is focus on the bright side
Don't let trouble come around and leave it behind
Let yourself try, let yourself try
Get out of my mind, bring the bright side

Speaking with your actions got deliciously good
Minding my own business got my business real good
Let yourself try, let yourself try
Get out of your mind, bring the bright side

⁵⁴ *Op. cit.* 35

(Refrain)

Fuck it Imma dress later
No underwear on
Fuck it Imma face this and
Imma lay down in my bed real quick

And fuck it Imma stress later
No underwear on
Fuck it I won't stress it
Imma lay down in my bed real quick

(Interlude)

Keep my head high, so no fear can hear ya
Running outside when it's pouring rain
Tell me what you've been up to
Tell me tell me how you're gonna pull this trough - yeah
Fuck it Imma dress later - yeah

(Couplet 2)

I'll I gotta do is focus on the bright side
Seing you around and on the passenger side
Let yourself, let yourself try
Get out of my mind, bring the bright side

I'm focused on the bright side
And your voice is soothing
Keeping all my hopes high
All my thoughts are moving did you get the message
Water thoughts are moving have you heard the river

Don't start second guessing
All you have are blessings
We could go star gazing
See which star is watching
Just let go the pressure
A little double check
Check out your departure
Check if my mind left

(Refrain)

Fuck it Imma dress later
No underwear on
Fuck it Imma face this and
Imma lay down in my bed real quick

And fuck it imma stress later
No underwear on
Fuck it I wont stress it
Imma lay down in my bed real quick

Crédits :

Paru le 29 mai 2019

Production, mixage, masterisation: Kevin-Dave Brien

Paroles et musique : Kayta

ANNEXE E

PAROLES DE TY

(Kayta, 2019⁵⁵)

(Couplet 1)

Every time that I try to
Think about what you've done to me - yeah
I still feel bittersweet
I'm still gonna think that we
Are better if we keep our distance

(Prérefrain)

You are toxic and I hate to say it
But your kind is kind of disappointing
You need some type of healing
I'm not the one to blame

⁵⁵ *Op. cit.* 36

I'm not the one to serve you
And our story is behind you

(Refrain)

Stay in your lane
Cause I'm building on my strenghts - you
Keep on putting blame on other people who surround you
You're leaving after round two
I never ever fight you
I'm always looking forward
Cause I never lower at your level

(Couplet 2)

Every time that you try to
Compensate for what you've left behind
I still feel bittersweet
I'm still gonna think that we
Are better if we keep our distance

(Interlude)

It's funny cause you come like a boomerang
You should feel happy for everything that's happening
Like you never have
Like you thought I would let this type of shit to go on

(Refrain)

Stay in your lane
Cause I'm building on my strenghts - you
Keep on putting blame on other people who surround you
You're leaving after round two
I never ever fight you
I'm always looking forward
Cause I never lower at your level

Stay in your lane
Cause I'm building on my strenghts - you
Keep on putting blame on other people who surround you
You're leaving after round two
I never ever fight you
I'm always looking forward
Cause I never lower at your level

(Conclusion)

Every time that you try to...
think about what you've done to me – yeah

Crédits :

Paru le 26 juin 2019

Producteur : Connor Seidel

Mixage : Ghislain Brind'Amour aka Mixed By Gee

Masterisage : Richard Addison - *Trillium Sound*

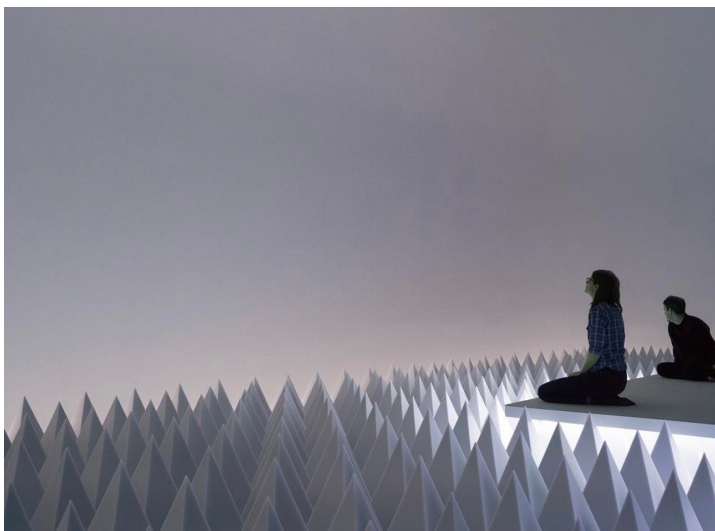
ANNEXE F

IMAGES D'INSPIRATIONS



Doug Wheeler, *Untitled (Environmental Light)* (Solomon R. Guggenheim Museum, 1991⁵⁶)

⁵⁶ Solomon R. Guggenheim Museum. (1991). [Photographie de *Untitled (Environmental Light)* par Doug Wheeler]. Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/4234>



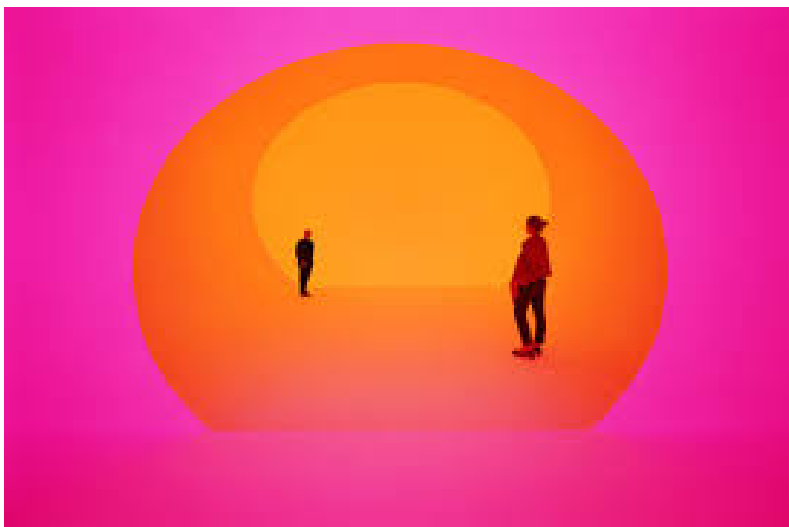
Doug Wheeler, *PSAD Synthetic Desert III*
(Solomon R. Guggenheim Museum, 1991(2017)⁵⁷)



James Turrell, *Wide Out* (James Turrell Studio files, 1998⁵⁸)

⁵⁷ Solomon R. Guggenheim Museum. (1991(2017)). [Photographie de *PSAD Synthetic Desert III* par Doug Wheeler]. Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/4237>

⁵⁸ James Turrell Studio files. (1998). [Photographie de *Wide Out* par James Turrell]. James Turrell. <https://jamesturrell.com/work/wide-out/>



James Turrell, *Akhob* (James Turrell Studio files, 2013⁵⁹)



Olafur Eliasson, *Take your time* (Moma and PS1 Contemporary Art Center, 2008⁶⁰)

⁵⁹ James Turrell Studio files. (2013). [Photographie de *Akhob* par James Turrell]. James Turrell. <https://jamesturrell.com/work/akhob/>

⁶⁰ Moma and PS1 Contemporary Art Center. (2008). [Photographie de *Take your time* par Olafur Eliasson]. Moma. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/31?>



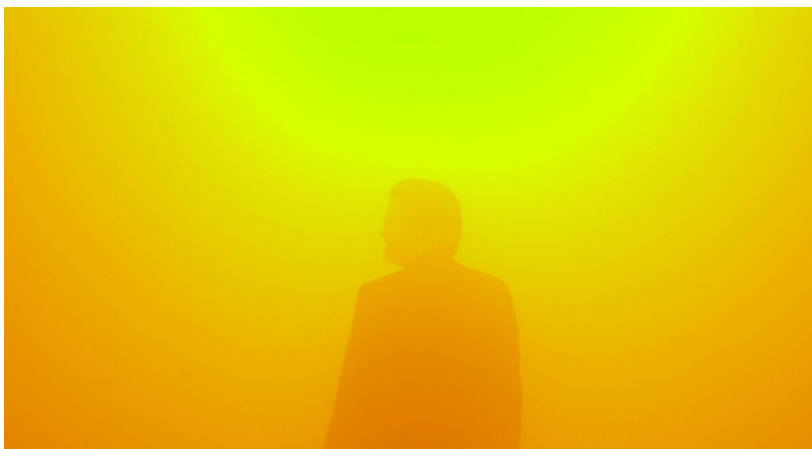
Olafur Eliasson, *Your uncertain shadow (colour)* (Studio Olafur Eliasson, 2010⁶¹)



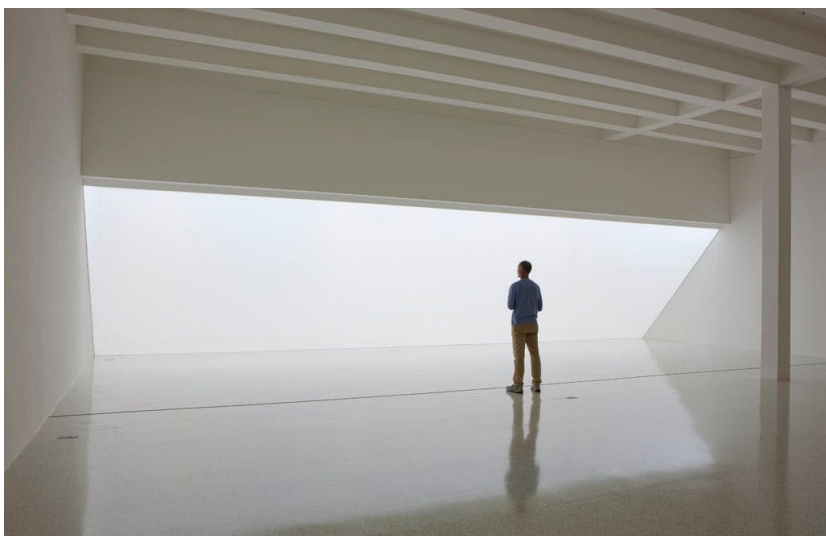
Olafur Eliasson, *Deep mirror (yellow)* (Studio Olafur Eliasson, 2016⁶²)

⁶¹ Studio Olafur Eliasson. (2010). [Photographie de *Your uncertain shadow (colour)* par Olafur Eliasson]. Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100100/your-uncertain-shadow-colour>

⁶² Studio Olafur Eliasson. (2016). [Photographie de *Deep mirror (yellow)* par Olafur Eliasson]. Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110141/deep-mirror-yellow>



Olafur Eliasson, *Your blind passenger* (Arken Museum of Modern Art, 2010⁶³)



Robert Irwin, *Slant/Light/Volume* (Friedman Gallery, 2009⁶⁴)

⁶³ Arken Museum of Modern Art. (2010). [Photographie de *Your blind passenger* par Olafur Eliasson]. Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager>

⁶⁴ Friedman Gallery. (2009). [Photographie de *Slant/Light/Volume* par Robert Irwin]. AzureBumble. <https://azurebumble.wordpress.com/2010/08/19/robert-irwin-slantlightvolume/>



Tadao Ando, *The Oval* (Tadao Ando, 1992⁶⁵)



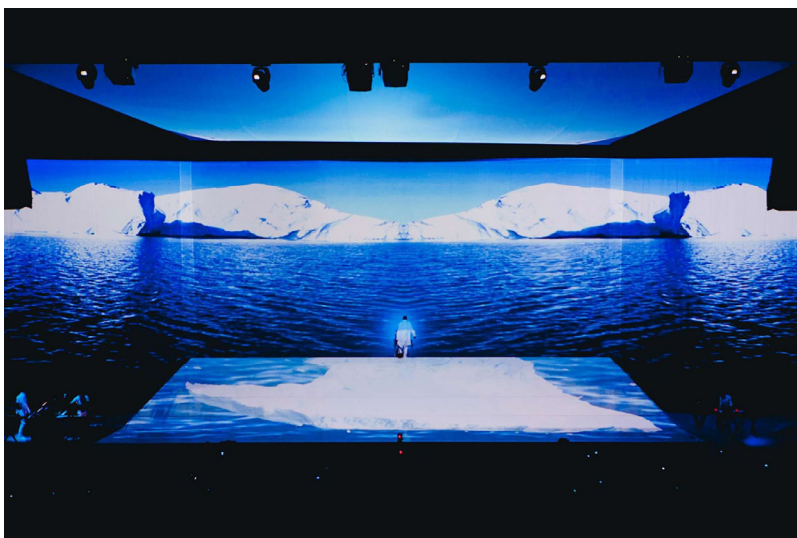
Tokujin Yoshioka, *Lexus L-finesse* (Tokujin Yoshioka, 2005-2006⁶⁶)

⁶⁵ Tadao Ando. (1992). [Photographie de *The Oval* par Tadao Ando]. Archeyes. <https://archeyes.com/benese-house-tadao-ando/>

⁶⁶ Tokujin Yoshioka. (2005-2006). [Photographie de *Lexus L-finesse* par Tokujin Yoshioka]. Tokujin. <https://www.tokujin.com/works/2005-lexus-l-finesse/?l=en>



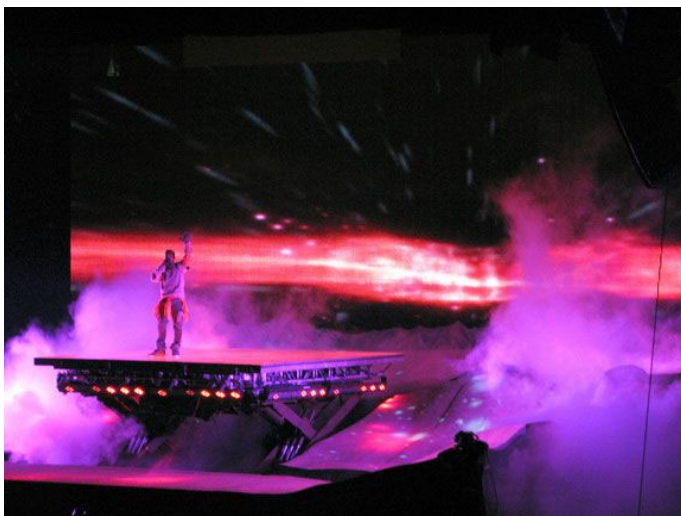
Beyoncé, *Homecoming* dans le cadre du festival *Cochella* (Cochella, 2018⁶⁷)



Kanye West, *Atlantic City* (Es Devlin, 2012⁶⁸)

⁶⁷ Cochella. (2018). [Photographie de *Homecoming* par Beyoncé]. Pinterest. <https://www.pinterest.ca/pin/643029653045039584/>

⁶⁸ Es Devlin. (2012). [Photographie de *Titre de l'œuvre* par Nom de l'artiste]. Es Devlin. <https://esdevlin.com/work/kanye-2012>



Kayne West, *Glow in the dark arena tour* (Es Devlin, 2008⁶⁹)



Kayne West, *Yeezus* (Es Devlin, 2013⁷⁰)

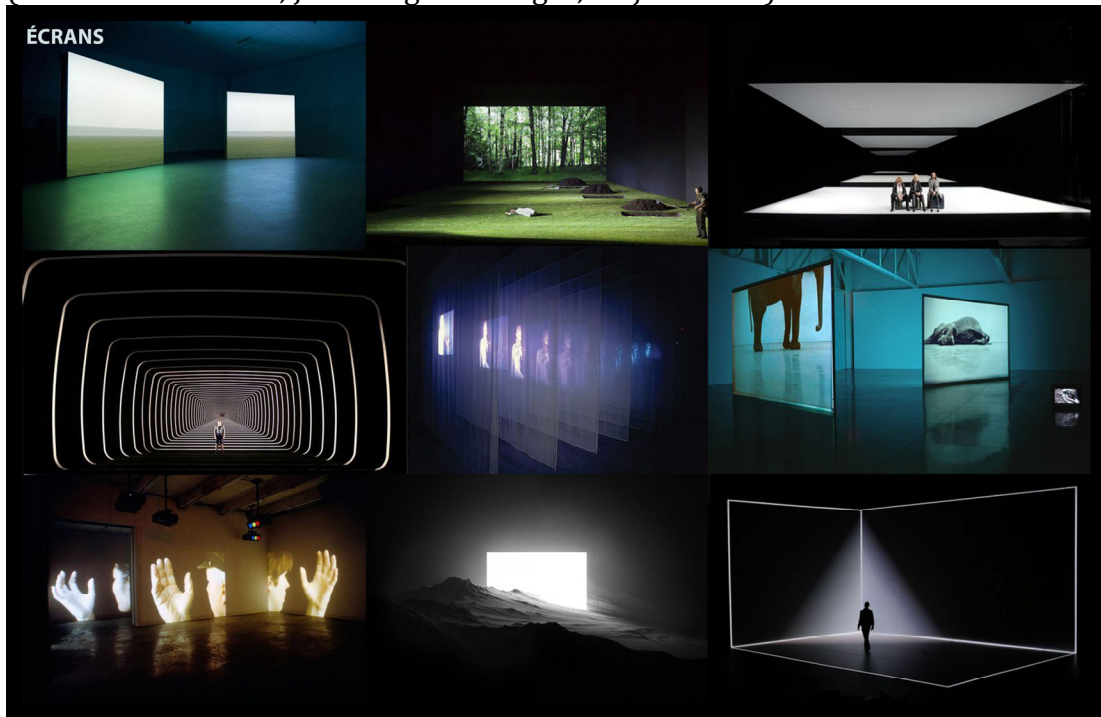
⁶⁹ Es Devlin. (2008). [Photographie de *Glow in the dark arena tour* par Kanye West]. Es Devlin. <https://esdevlin.com/work/kanye-west>

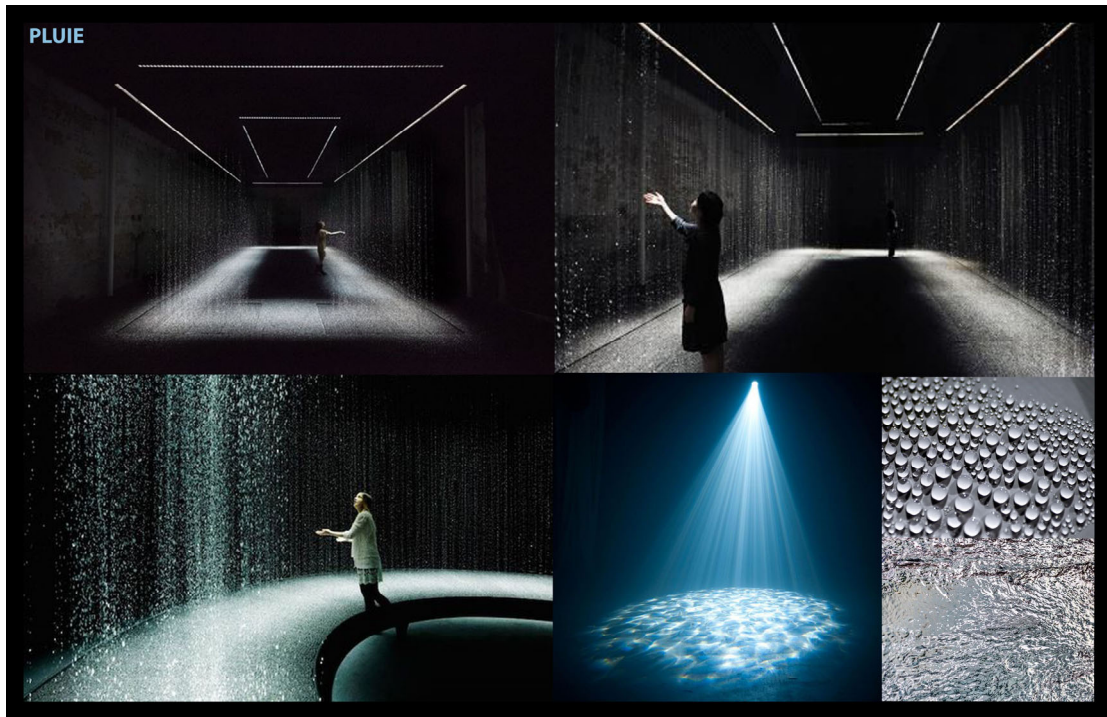
⁷⁰ Es Devlin. (2013). [Photographie de *Yeezus* par Kanye West]. Es Devlin. <https://esdevlin.com/work/yeezus>

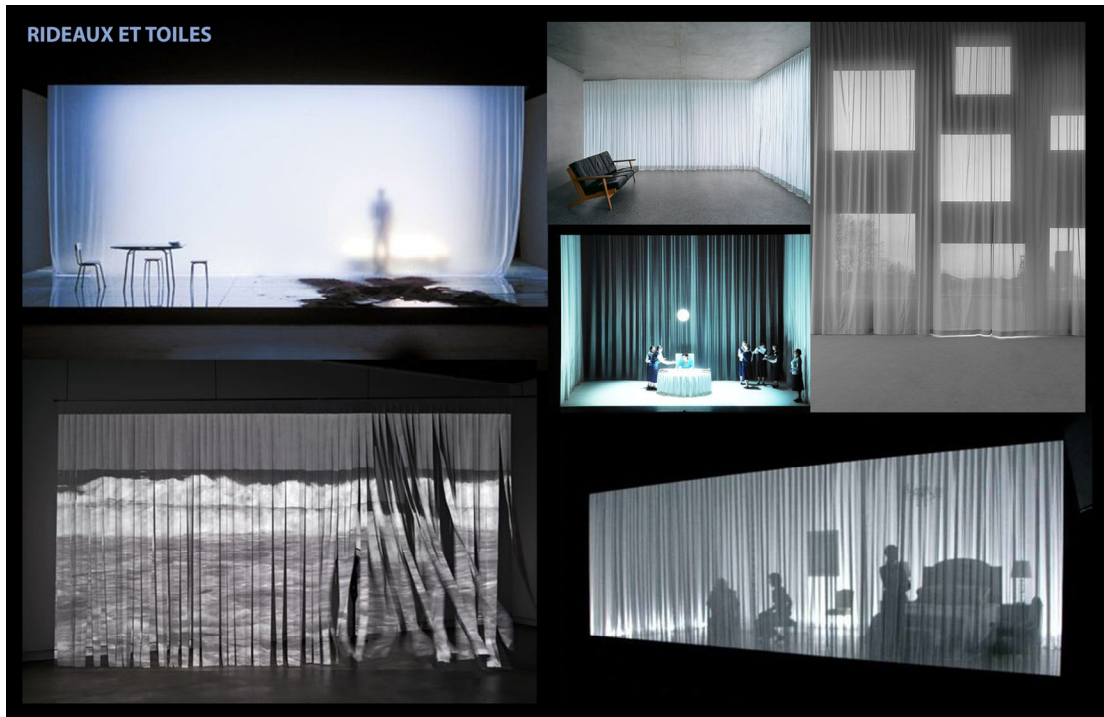
ANNEXE G

MONTAGES PHOTOS

(Bernier-Blanchette, J. Montages d'images, 16 juin 2020)







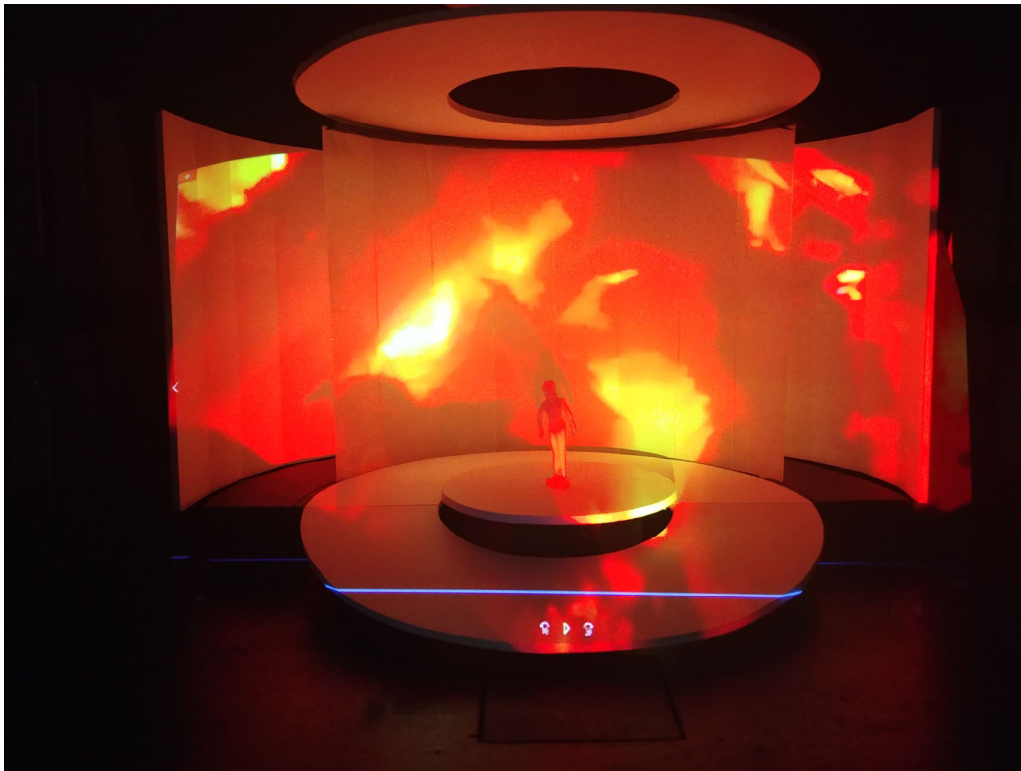
ANNEXE H

MONTAGES EN MAQUETTE

(Bernier-Blanchette, J. Photos d'explorations en maquette, 9 juillet 2020)







ANNEXE I

PHOTOS D'ARCHIVE DE LA CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION

(Tremblay, P. Photos d'archives de la conférence-démonstration, 2020⁷¹)



⁷¹ Tremblay, P. (2020). *Kayta : Making a scene* [Photographie d'archive de la conférence-démonstration]. Facebook.

<https://m.facebook.com/photo.php?fbid=3236004959780175&id=388329724547727&set=a.3236008816446456>









