

Entrevues avec Claire Dé et Michel Demers, Claude Pelletier et Denis Rousseau

Michèle Barrette

Numéro 14 (1), 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28931ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Barrette, M. (1980). Entrevues avec Claire Dé et Michel Demers, Claude Pelletier et Denis Rousseau. *Jeu*, (14), 79–118.

contacts

scénographes actuels

entrevues avec claire dé et michel demers, claude pelletier et denis rousseau

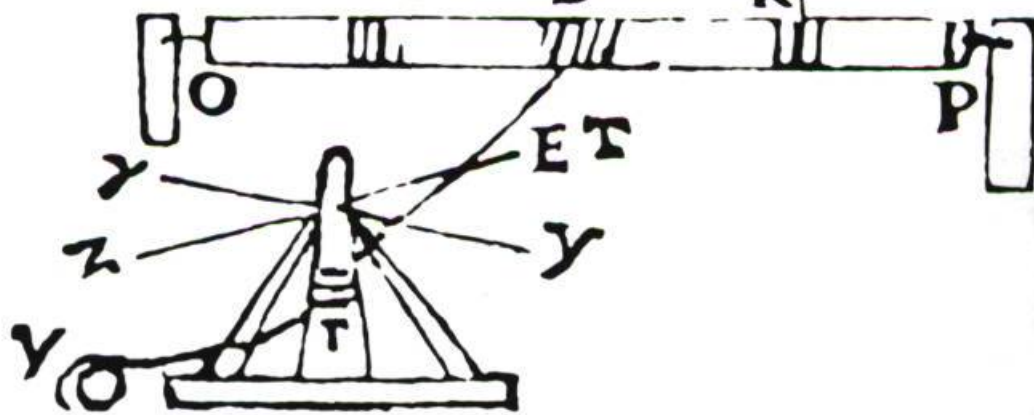
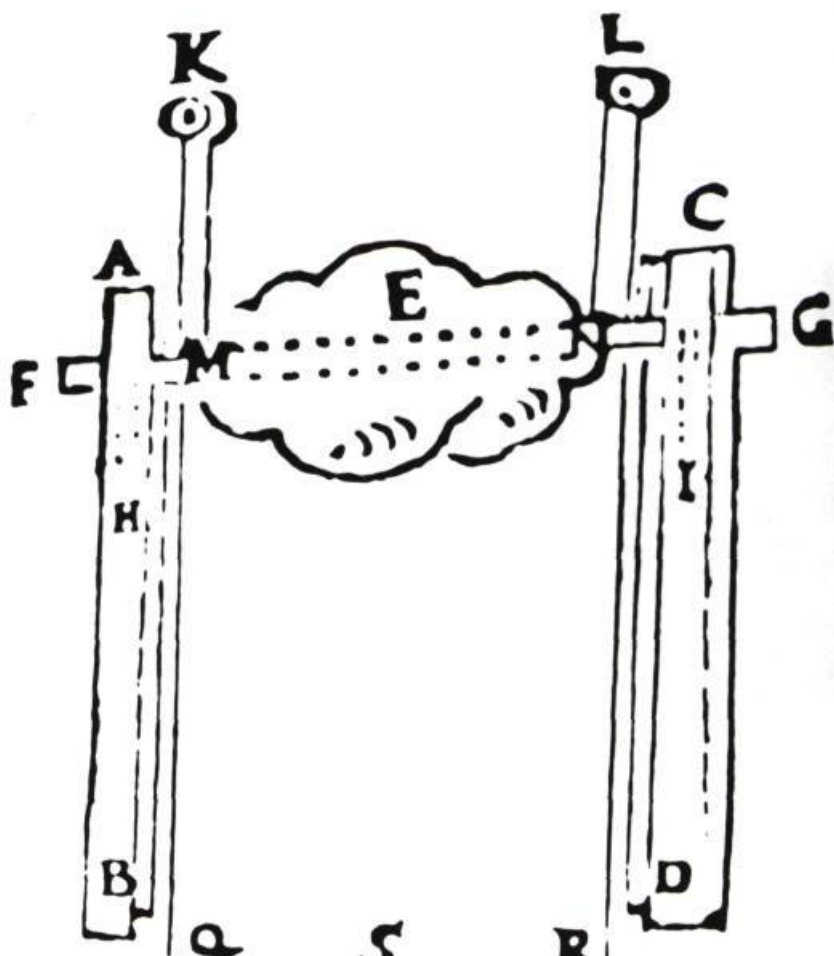
L'interview qui suit se présente comme une suite logique au dossier sur la scénographie paru dans *Jeu 10*. Après avoir tenté de cerner le rapport entre les troupes de jeune théâtre et la scénographie, il devenait pertinent de donner la parole aux praticiens/scénographes sur leur métier. Le questionnaire de l'entrevue s'inspirait donc largement de celui déjà soumis aux troupes. Or, en face de «spécialistes», plusieurs questions se sont révélées inutiles. Nous avons donc laissé les interviews suivre leur propre cours, ce qui a permis aux «questionnés» d'insister longuement sur certains sujets pour en délaissier plus ou moins d'autres.

Quatre praticiens expriment leurs opinions sur la scénographie, bien sûr, mais aussi sur les conditions d'exercice de leur métier. Pourquoi ceux-là et pas d'autres? Ce choix est arbitraire; nous en sommes conscients. Nous aurions pu interroger une foule de personnes: c'est un début. Toutefois, certaines raisons ont motivé cette sélection: nous sommes en présence de deux femmes et de deux hommes; les scénographes interrogés font partie de ce que nous pourrions appeler la «nouvelle génération» (le plus «vieux» est sorti de l'E.N.T. en 1975); ensemble, ils cumulent une expérience déjà impressionnante (ils ont travaillé dans la plupart des théâtres institutionnels et avec plusieurs jeunes troupes) et ils ont des formations relativement différentes (E.N.T. pour Claude Pelletier et Michel Demers; Lionel-Groulx pour Claire Dé; deux ans d'architecture pour Denis Rousseau). Pour des raisons pratiques, nous n'avons pu interviewer les quatre en même temps. Nous les avons donc couplés: Denis Rousseau/Claude Pelletier, Claire Dé/Michel Demers, et avons laissé aller les conversations différemment selon leur propre dynamisme. L'entrevue sera donc présentée en deux parties distinctes.

Cette interview a été réalisée en octobre 1978. Pour des raisons techniques, elle n'a pu paraître avant aujourd'hui. Les opinions de nos scénographes ont donc pu «évoluer», mais leur propos nous semblent toujours intéressants à publier¹ un an et quelque plus tard...

m.b.

1. Je tiens cependant à souligner la rareté de documents iconographiques sur la scénographie. Y-a-t-il des théâtres qui pensent à faire photographier le décor? Que fait-on avec les maquettes? Et les esquisses?...



Comment, d'une autre façon, faire descendre du ciel sur le plancher de la scène un nuage avec des personnes dedans.

Diagramme tiré de *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* de Nicola Sabbattini (Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, France).

1. claude pelletier et denis rousseau

Comment définir les rapports d'un scénographe avec le milieu théâtral?

Denis Rousseau — Nous sommes des mercenaires qui prêtons nos mains, nos yeux, notre goût à la pensée d'un metteur en scène. Ce n'est peut-être pas l'idéal, mais, d'après moi, c'est ce qui se passe. Le metteur en scène arrive avec une idée préconçue ou pas d'idée du tout ou, parfois, avec une belle grosse théorie sur le décor et on doit s'arranger pour la lui faire visualiser et ensuite la réaliser.

Est-ce que le metteur en scène a toujours un projet de décor?

D.R. — Il a surtout une plantation bien précise qu'on doit «décorer», c'est tout. On est comme un décorateur de vitrine, on fait un aplat collé sur une mise en place. J'aime travailler avec des jeunes metteurs en scène, parce que, là, il arrive qu'on parte à zéro. Il faut alors rendre tel texte avec tels moyens.

Ce n'est plus que de l'illustration...

D.R. — À ce moment, on ne fait pas que décorer l'idée d'un autre, on ne fait pas juste mettre de la couleur sur une idée.

Claude Pelletier — J'ai l'impression que je fais surtout des conceptions mais, bien sûr, avec le metteur en scène. Mais il m'est arrivé d'avoir à illustrer une idée toute conçue d'avance, de rendre visuelle une idée «théorique». J'ai déjà essayé également d'arriver avec ma façon personnelle de voir un texte et on m'a dit non.

D.R. — Le metteur en scène n'aime pas ça parce qu'alors, il fait une mise en scène dans ton décor. Le metteur en scène ne veut pas se servir d'une plantation fixée d'avance et le décorateur ne veut pas qu'illustrer une mise en place.

C.P. — La plupart du temps, dans mon cas, il y a eu des concessions de part et d'autre.

Dans cette perspective, où situeriez-vous vos productions?

D.R. — Pour les plus récentes, je suis parti vraiment de zéro. Par exemple, la première idée pour le décor d'*Air Carriole* m'avait conduit à l'image de l'intérieur d'un vaisseau spatial. C'était un premier cliché, rapidement dépassé pour aborder

directement les problèmes de mise en place. Il fallait que l'espace soit à la fois un avion, un espace ouvert urbain, un salon, un lieu « neutre », enfin que ça serve à tout. À ce moment-là, j'ai conçu une plateforme transformable, à plusieurs niveaux.

C.P. — Pour *Marie Pontonnier*, il fallait également un espace polyvalent. La dernière idée qu'on ait eue, c'était celle d'un bateau, parce qu'il y avait plusieurs scènes qui l'exigeaient. Il fallait aussi que ça soit transformable. On est parti surtout de la mise en place et du *feeling* général de la pièce.

Vous avez travaillé tous les deux dans des théâtres dits institutionnels. Y êtes-vous plus encadrés que dans le jeune théâtre ?

D.R. — À la Poudrière, qui n'est pas vraiment une institution, on m'a laissé carte blanche à cause des moyens réduits. On savait que je le faisais pour le plaisir.

C.P. — À la N.C.T., j'ai eu quelques petits problèmes. Je faisais le décor d'*Arlequin, valet de deux maîtres* en collaboration avec François Barbeau. Gilles Pelletier et lui s'entendaient très bien. Ils avaient des idées très précises. J'ai quand même réussi à leur amener de la nouveauté.

D.R. — Parfois, certains praticiens se servent de leurs acquis culturels pour en tirer des clichés. Par exemple, ils essaient de reproduire réalistement l'atmosphère d'une époque, alors que moi, je cherche à l'interpréter tout le temps.

C.P. — Pour le Goldoni, j'ai conçu un décor fait de rideaux qu'on tirait à vue. C'était plutôt brechtien et à première vue, ça n'avait pas tellement de rapport avec Goldoni; toutefois, j'ai réussi à imposer cette conception. Il y avait aussi la mécanique à vue, ça n'avait rien à voir avec un beau décor en panneaux, où rien ne paraît.

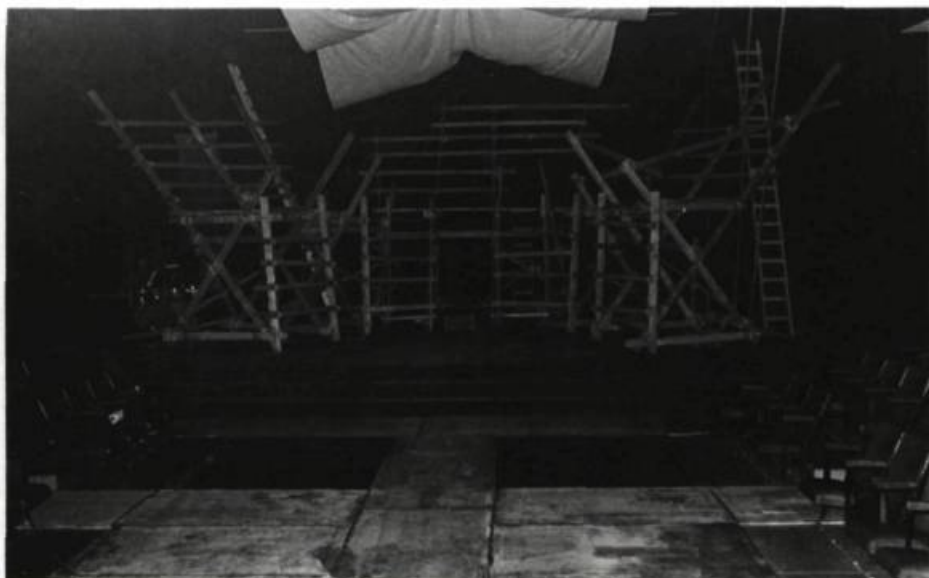
D.R. — Pour moi, monter Goldoni ou Molière à la moderne, ce n'est pas faire jouer les comédiens en costumes contemporains, mais proposer de nouvelles conceptions scénographiques. Pourquoi s'acharner à reconstituer l'époque à un niveau quasi hyperréaliste ?

C.P. — Et souvent, c'est la reproduction non pas de ce qu'était la vie mais le théâtre à cette époque-là. Alors, bien sûr, si on monte Goldoni, par exemple, il faut absolument tenir compte de l'époque italienne, de la perspective, etc...

D.R. — Le décorateur consulte des bouquins pour s'imprégner des formes et des couleurs de l'époque. Ce genre de conception s'explique évidemment un peu mieux dans des théâtres à vocation « éducative ».

Croyez-vous que le choix d'un texte et sa mise en représentation ne doivent concerner que le metteur en scène ou, comme dans plusieurs jeunes troupes, un peu tout le monde ?

D.R. — Ça part nécessairement d'un peu tout le monde. Le simple fait de choisir un texte donne déjà une atmosphère de travail. Au T.N.M., ils ne choisissent pas



Marie Pontonnier de François Beaulieu. Production de la Manufacture, 1976. Décor de Claude Pelletier.

les mêmes textes que dans les jeunes troupes; déjà ça donne une optique de travail même si on n'a pas de rapport direct avec les comédiens.

Mais croyez-vous qu'en tant que scénographe, vous devriez faire partie d'une troupe et participer à la programmation?

D.R. — Je me considère davantage consultant que permanent.

C.P. — Choisir les pièces, c'est intéressant, mais ce n'est pas ce qui fait la différence. Dans le théâtre «institutionnel», tout repose sur le metteur en scène. C'est le grand patron. Même s'il y a des rapports, de la recherche avec le scénographe, c'est le metteur en scène qui récolte tout, c'est sur lui que tout s'appuie. C'est rare, dans ce théâtre, qu'on montre la maquette aux comédiens et qu'on leur demande leur avis sur le décor. C'est le scénographe et le metteur en scène qui discutent ensemble et qui imposent une plantation. Dans les jeunes troupes, ce qui arrive parfois, et ce qui devrait arriver plus souvent, c'est un échange sur la scénographie à l'intérieur du groupe.

D.R. — Même si le scénographe n'en tient pas toujours compte. C'est important, ne serait-ce que comme purge, pour se sortir des idées préconçues, des idées faciles. On peut ensuite passer à autre chose.

C.P. — Mais ça demeure important d'impliquer tous les membres du groupe. Je vais aux répétitions de la Manufacture et je peux dire mon mot. Je préfère ce genre de travail. J'interviens au niveau de l'interprétation, etc., et à l'inverse, les acteurs disent ce qu'ils pensent du décor.

D.R. — Je trouve qu'il arrive plus souvent qu'il y ait travail d'équipe entre

metteur en scène et scénographe qu'entre comédiens et metteur en scène. Les comédiens sont encore plus des exécutants, plantés là, et déplacés comme des pions sur la scène.

C.P. — Ils acceptent ça.

D.R. — Ils apprennent à parler comme le metteur en scène le veut. C'est presque toujours comme ça. On a plus de chance comme scénographe.

C.P. — Ce qui arrive souvent, c'est que les metteurs en scène, qui sont souvent comédiens, ne pourraient pas dessiner leur décor; alors, il y a une espèce de respect envers la scénographie.

Pensez-vous qu'un scénographe doit être impliqué à toutes les étapes de la production?

C.P. — Je trouve que c'est important d'aller aux répétitions. Ça donne des idées, surtout quand les comédiens commencent à bouger. D'ailleurs, je ne visualise pas beaucoup à la lecture d'une pièce. C'est possible dans les jeunes troupes qui ne demandent pas, comme au théâtre «institutionnel», que les décors soient conçus et finalisés quasiment au premier jour de lecture. Fondamentalement, je préfère laisser les répétitions avancer, quitte à tout précipiter vers la fin.

D.R. — D'ailleurs, la mise en scène peut changer jusqu'aux dernières répétitions.

C.P. — En fait, c'est une question de disponibilité.

D.R. — Le metteur en scène a besoin d'une idée de départ, mais sa mise en scène doit quand même pouvoir changer. Si une idée de départ est trop rigide, elle le contraint.

Tout est question de temps finalement?

D.R. — Surtout au moment des dernières répétitions, quand ce n'est plus possible de tout changer.

C.P. — Pourtant, même avec le décor de base, tu peux changer des choses et donner un résultat homogène.

D.R. — Dans le théâtre «institutionnel», le point de départ est tellement fixé qu'aussitôt que survient un problème, on doit enlever des morceaux, plaquer, au point quelquefois de gâcher complètement le décor.

C.P. — Effectivement, dans les institutions, on n'a pas le «temps» de se tromper.

D.R. — Parfois, on s'oriente sur une conception qui est spécifique à un type de mise en scène; le décor est conçu uniquement pour ça et n'est beau que pour ça. Si cette orientation tombe, on se retrouve avec un *design* qui a une forme mais qui n'a plus sa raison d'être.



Maquette du décor de *Broue* de Denis Rousseau. Production des Voyagements. (Photo: Gisèle Bordeleau).

Il faudrait suivre la mise en scène pas à pas?

D.R. — Idéalement, un spectacle devrait se monter pendant six mois à coups de deux semaines, de temps en temps. Pendant qu'un spectacle se joue, un autre devrait se préparer tranquillement, en respirant.

C.P. — C'est vraiment un problème de temps, un décor devrait se faire en même temps que les répétitions.

D.R. — Quand le spectacle est prêt à commencer, on devrait avoir le temps de finir le décor.

C.P. — Ça ne devrait pas être le lendemain de la première.

D.R. — Ce n'est pas possible dans le théâtre «institutionnalisé», mais dans les jeunes troupes, ça pourrait l'être. Mais il faut quand même qu'une mise en scène et un décor soient un peu «garrochés». Ce n'est pas une forme d'art permanent. On fabrique des objets d'art qui sont temporaires comme la mise en scène et l'interprétation.

C.P. — Idéalement, on concevrait et élaborerait la scénographie pendant les répétitions et, la dernière semaine, on aurait une grosse équipe pour travailler, qui finaliserait le décor. Évidemment, une des difficultés, c'est qu'on exige souvent (surtout dans les «institutions») que les comédiens puissent répéter dans le décor. Ça les aide. Surtout lorsqu'ils doivent faire des changements de décor. Autre chose que je tiens à mentionner lorsqu'on parle décor, c'est l'éclairage; un scénographe devrait être aussi éclairagiste.

D.R. — À la limite, il devrait être metteur en scène aussi.

C.P. — Oui... J'estime que c'est une lacune. À l'École nationale, on met, d'une part, décor et costumes et, d'autre part, régie et éclairage. Un scénographe devrait savoir au moins ce qu'est l'éclairage pour pouvoir travailler de pair avec l'éclairagiste. Ça aiderait énormément. Pour ma part, j'ai appris à faire vraiment des éclairages après ma sortie de l'École où j'avais eu des cours sommaires d'éclairage. Il m'est arrivé pour plusieurs spectacles de concevoir uniquement l'éclairage. C'est important. On peut faire des décors avec l'éclairage; par contre, un éclairage peut aussi «gâcher» ou biaiser un décor. L'éclairagiste n'est pas qu'un technicien, c'est un créateur au niveau des couleurs, des ambiances.

D.R. — Souvent un décorateur travaillera vingt fois trop sur un décor, alors qu'il y a des choses qu'il peut rendre par l'éclairage. J'ai vu des décors foncièrement laids qui, éclairés, devenaient sublimes. Mais le décorateur savait ce que ça donnerait dans l'éclairage. Il ne s'est pas cassé la tête à réaliser un bel objet.

C.P. — J'ai vu aussi le contraire. Un beau décor, mal éclairé, devenait affreux. C'est difficile quand tu tombes sur un éclairagiste qui n'est qu'un technicien.

D.R. — Oui, parfois, un éclairagiste, c'est un électricien, un «pitonneux», un «éclaireux».

Un scénographe devrait-il vraiment faire de la mise en scène?

D.R. — Si on parle de situation idéale, ça devrait être la même personne qui fait une conception.

C.P. — Ce n'est pas toujours très sain. Une personne surtout préoccupée de scénographie et de technique peut être un mauvais directeur d'acteurs. Mais on peut penser à une équipe orientée vers une même conception.

D.R. — Effectivement, une équipe serait efficace.

Vous parlez d'équipes, je ramène donc une question à laquelle vous n'avez pas vraiment répondu. Pensez-vous qu'un scénographe devrait faire partie d'une troupe?

D.R. — Je trouverais ça trop plate. Dans la plupart des théâtres, il y a à peu près toujours les mêmes décorateurs, les mêmes metteurs en scène. C'est intéressant qu'ils forment des équipes entre eux, mais d'autres équipes devraient pouvoir utiliser ces scènes. On fait souvent face à des «monopoles».

Et dans le cas des jeunes troupes?

C.P. — Je trouve ça bien, parce que plus les gens travaillent ensemble, plus ils se connaissent. Quand on comprend le fonctionnement de quelqu'un, on perd moins de temps.

D.R. — Moi, j'ai de la difficulté à concevoir l'idée des troupes en partant. Je

comprends la naissance d'une «troupe» spontanée: à un moment, une «gang» décide de faire un spectacle. Mais continuer, en faire cinq, six, c'est souvent se brûler. Tu les fais parce que tu es dans une troupe et non pas parce que tu as envie d'en faire; parce que tu as une subvention... et quatre spectacles à produire.

C.P. — Bien sûr, à travailler toujours avec le même monde, on finit par se limiter. Il y a des équipes qui travaillent comme si elles étaient des troupes. Elles finissent par se limiter à un style. De toute façon, moi, je pense qu'à Montréal, il n'y a pas une jeune troupe où c'est toujours le même metteur en scène qui monte les spectacles et celui-ci doit toujours être libre de choisir son décorateur.

D.R. — Je pense qu'on devrait songer plutôt à des salles disponibles. Idéalement, plutôt que des troupes, on devrait avoir des groupes qui ont des théâtres, qui sont simplement gérants d'une salle. Des salles disponibles à différents regroupements qui veulent monter des spectacles.

C.P. — Par ailleurs, je trouve important pour une troupe d'avoir un scénographe, un technicien, dans le conseil de direction. Souvent, les troupes regroupent metteurs en scène et comédiens. Il devient pertinent d'amener un autre niveau de conscience; c'est important qu'il y ait un scénographe, qui ne fait pas nécessairement tous les spectacles, ne serait-ce que pour souligner les restrictions et les possibilités des salles, par exemple.

D.R. — Disons: un consultant en scénographie plutôt qu'un scénographe. S'il ne



Drahomira und ihre Söhne de Josef Kajetán Tyl. Décor de Josef Svoboda. Prague. 1960.

travaille pas à la production, il est au moins là pour conseiller.

C.P. — Il est au moins là. À la Manufacture, une de mes tâches était de trouver une salle. Je trouve qu'un technicien ou un scénographe est plus apte à trouver une salle qu'un comédien.

Parlons finances. Que pensez-vous des conditions financières faites aux jeunes troupes? Comparativement, y a-t-il trop d'argent pour les décors dans les théâtres «institutionnels»?

D.R. — Disons qu'avec les jeunes troupes, on choisit de travailler davantage pour le plaisir que pour l'argent. Il y a assurément trop d'argent sur les décors chez les «institutionnels», mais c'est toute leur façon de fonctionner qui est à réviser et non pas seulement leur répartition du budget. Ils sont obligés de dépenser autant d'argent pour les décors à cause de leur façon d'opérer. Ou bien ils changent complètement leur façon de voir les choses et de monter des spectacles, ou bien ils laissent cela comme c'est.

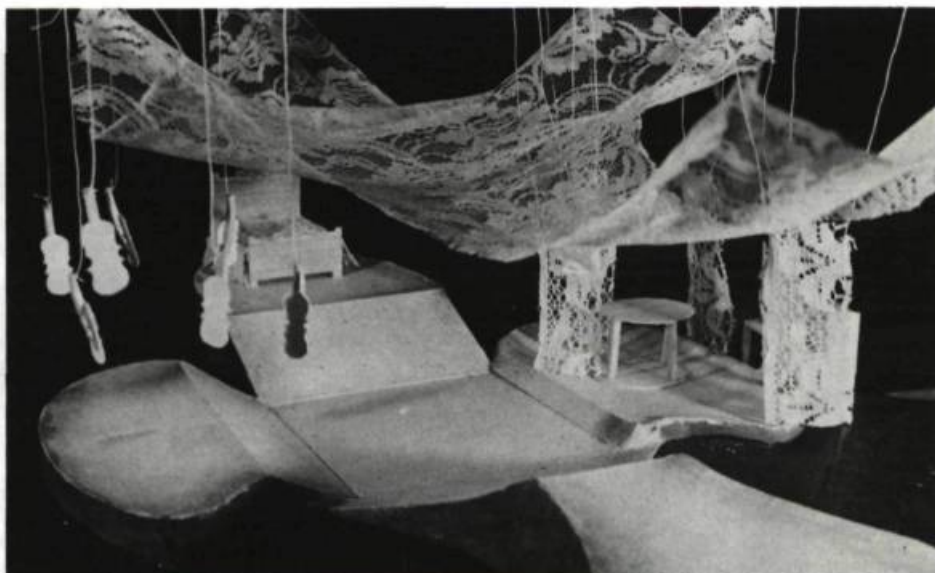
C.P. — Je pense que le théâtre «institutionnel» a toujours trop d'argent pour les décors par rapport aux cachets. On est plus payé que dans une jeune troupe, mais ça n'est pas proportionnel. Dans les jeunes troupes, on est mal payé, on n'a pas beaucoup de budget, mais c'est mieux réparti.

D.R. — On en a à peine pour payer les matériaux.

C.P. — Oui, mais la création, c'est plus l'imagination. Je trouve que dans le monde, dans la société, il y a plusieurs autres institutions qui ont besoin d'argent. Du théâtre, c'est du théâtre. On prend ça au sérieux parce que c'est notre métier, mais ça reste que ça n'est que du théâtre. Au fond, le théâtre se fait sans beaucoup de moyens: monter des spectacles, faire de l'animation. J'ai vu des décorateurs, disons de Radio-Canada (ils viennent souvent faire des décors au théâtre; l'inverse est à peu près impossible...), habitués à travailler avec des gros budgets: quand ils arrivent au théâtre, ils sont foutus. Commencer avec peu de budget, ça stimule l'imagination. Pour moi, c'est plutôt le temps qui manque.

D.R. — Que l'argent serve à payer du temps! C'est plus intéressant de payer des artisans qui vont faire un bel objet avec du papier mâché qui ne coûte rien mais sur lequel ils vont mettre vingt heures, que d'aller acheter un objet tout fait chez Pascal. Sa seule beauté, c'est de venir d'un grand magasin et de coûter tant. Ce n'est pas un objet qui a été intégré dans la conception. C'est plaqué. Quand on a une conception du décor qui est complètement picturale, on crée une convention comme un peintre crée avec deux dimensions. Au théâtre, on crée avec la convention de la scène et de petits matériaux *cheap*. À ce moment-là, c'est facile de payer des artisans, des artistes, des peintres, des sculpteurs, des gens qui font de belles choses avec rien, plutôt que d'acheter du bois franc quand on a besoin d'un parquet et d'en faire un vrai. Mais si on n'a pas d'argent dans le budget «cachets», on n'a pas les moyens de payer des artisans.

C.P. — D'accord, mais même si on l'avait, il y a encore le temps qui joue. Si on veut payer des heures de travail plutôt que d'acheter des choses toutes faites, il



La Quête du pays de Réal Tremblay. Production La Manufacture. Avril 1980. Maquette du décor de Claude Pelletier.

faut d'abord avoir ces heures à notre disposition. Quelquefois, je me prive du plaisir de faire un objet parce que je n'en ai pas le temps.

D.R. — Il reste que si j'avais le choix de répartir un budget de décor, je mettrais vingt fois plus d'argent pour le temps que pour les matériaux; c'est le contraire qui se passe dans les théâtres «institutionnels». Par ailleurs, dans les jeunes troupes, je n'ai jamais connu la joie de pouvoir me faire payer mon temps.

C.P. — Souvent, on investit son cachet dans ce qu'on fait. On ne devrait pas donner tant de temps, c'est ça le problème. Si on avait le budget, on ferait faire des choses par d'autres.

D.R. — On ne donne pas seulement du temps, mais de l'énergie et du talent aussi. On réussit tout simplement à se faire payer le temps manuel, le temps passé à bricoler, alors qu'un comédien se fait payer pour son talent, sa spécialité, quoique peut-être pas toujours dans les jeunes troupes.

C.P. — On n'est pas payé pour les nuits blanches passées à travailler ou à penser.

D.R. — Et le stress imposé parce que, toi, si tu n'es pas prêt comme décorateur ou technicien, tu te fais plus engueuler qu'un comédien qui ne sait pas son texte, alors que tu as donné vingt fois plus de temps que lui.

Pensez-vous, quand vous participez à la conception d'un spectacle, que vous avez un droit de regard sur le travail des comédiens, sur ce qu'ils font, autant qu'ils en ont sur vos réalisations?

D.R. — Le droit de regard, il s'exerce à longue échéance. D'une fois à l'autre, on ne travaille pas avec les mêmes personnes. Je ne pense pas que ça vaille la peine de faire des critiques immédiates. On peut en faire, mais on est souvent considéré comme un minus, un gars qui travaille de ses dix doigts parce qu'il n'est pas assez brillant pour faire autre chose. Pourtant, je pense plus à ce que je fais qu'un comédien et je donne plus de temps. Je suis certain de ça. Je pense que c'est le dernier métier sur la terre où on ne peut pas gagner du temps. On passe quarante heures sur un morceau, on n'a pas le choix; il n'y a pas de truc.

C.P. — Indirectement, on s'occupe aussi «d'affaires» de comédiens. Ce n'est pas seulement manuel. Quand on fait une maquette de costumes, on effectue autant une recherche sur le personnage que le comédien peut en faire. Il ne s'agit pas seulement d'avoir du talent en dessin; il faut aussi saisir toute la psychologie du personnage. Les comédiens ne sont pas toujours conscients de cela.

D.R. — On a une vision globale, en plus du beau dessin.

C.P. — Souvent, dans les jeunes troupes, les comédiens aident au montage du décor. Bien sûr, à quelques jours d'une première, c'est difficile: il faut qu'ils se reposent, ils sont nerveux, etc... Finalement, ils viennent. Ils donnent une couche de fond (n'importe quel enfant pourrait le faire), et disent ensuite qu'ils ont «travaillé» au décor. Évidemment, je suis très heureuse que les comédiens donnent de leur temps, mais qu'ils pensent que faire un décor se réduit à donner une couche de peinture ou à planter un clou, ça m'a toujours frustrée. Et d'ailleurs, on ne devrait pas faire la construction. On devrait faire la conception, le dessin, créer.

D.R. — Sauf à la limite, quand ce sont des choses qu'on est seul à pouvoir réaliser, comme certaines sculptures que j'ai faites.

C.P. — On ne peut pas confier ça à quelqu'un d'autre. Souvent, ça prendrait plus de temps à expliquer que de le faire soi-même.

D.R. — C'est là qu'on perd son énergie. Elle devrait être consacrée à créer, à concevoir, à coordonner. Là, forcément, on a une vision de détail. On s'empêchera de concevoir quelque chose qui serait trop long ou trop difficile à réaliser. On ne devrait pas avoir des bornes dans la tête en partant.

C.P. — On devrait pouvoir faire le dessin qu'on veut, vendre ça: on est payé pour ça. Pouvoir dire: faites le réaliser. Par contre, on accepte dans les jeunes troupes de savoir, avant de faire un décor, qu'on a tant d'argent et que la conception doit être faite avec ça.

D.R. — On n'accepte pas ça, on le prend.

C.P. — J'ai travaillé au C.N.A. où il y a beaucoup d'argent. On arrive avec un dessin, on le met là: ils ne demandent pas des maquettes, des dessins de *feeling*, ils demandent des plans.

D.R. — Le *feeling*, c'est toi qui le mets. Il faut donc être là quand même.



Bernadette et Juliette ou la Vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer d'Élizabeth Bourget. Production Les Pichous, 1978. Décor de Denis Rousseau. (Photo: Daniel Kieffer).

C.P. — On est obligé de superviser.

D.R. — Expliquer au gars que ça ne donne rien de prendre trois heures pour enligner des planches au quart de pouce parce que ça ne fait rien qu'elles soient croches. Ça, le gars qui suit des plans, il ne le sait pas.

C.P. — Au théâtre «institutionnel», on a beau avoir l'argent et des gens qui travaillent, ça prend autant de temps, sinon plus, et c'est moins satisfaisant.

D.R. — Le problème, c'est qu'on ne choisit pas les gens qui travaillent pour nous. On est pris avec une équipe permanente. Il arrive qu'une idée ne passe pas à cause du manque de *feeling* du gars qui construit. Les jeunes troupes sont bien bonnes pour trouver des jeunes comédiens qui sont prêts à travailler pour le «plaisir», des jeunes décorateurs, des jeunes éclairagistes. Il y aurait peut-être moyen de trouver des jeunes artisans qui seraient eux aussi prêts à travailler pour le «plaisir», qu'on ne serait pas obligé de payer \$10. de l'heure. Même si ce ne sont pas des gens qui veulent faire carrière au théâtre.

Comment définiriez-vous votre pensée scénographique?

C.P. — Un décor doit être nécessaire. C'est bête à dire parce que c'est mon métier, mais je pense qu'un décor ne l'est pas toujours. Il faut que le metteur en scène et les comédiens en aient besoin. À ce moment-là seulement, c'est important.

D.R. — En tant que scénographe, il faut avoir l'honnêteté de dire qu'à un moment donné, on n'a pas besoin de décor. C'est difficile à admettre parfois.

C.P. — Le décor que j'ai fait pour *Abriés, désabriés* à l'E.N.T., je le regarde et je trouve encore ça beau, mais ça n'allait pas parce que la mise en scène ne se servait pas du décor. C'était là uniquement parce que c'était beau.

D.R. — À ce moment-là, ce n'était pas de la scénographie, c'était vraiment de la décoration. Il y a une différence entre scénographe et décorateur.

Et le décor descriptif, au sens traditionnel du terme?

C.P. — Ça dépend. La description peut être importante et amener quelque chose. On peut avoir un décor descriptif avec des diapositives qui ne sont pas du tout fonctionnelles, mais ça peut être très beau.

D.R. — Ça fait juste créer une atmosphère. Le décor ne sert à rien d'autre, pratiquement. C'est un fond qui donne le *feeling* que les comédiens n'arrivent pas à donner ou qui n'est pas spécifié dans le texte; que l'auteur veut faire passer mais qu'il n'est pas capable de traduire verbalement. Le décor pourrait être «juste là», si c'est une conception honnête. Il est utile.

Pourriez-vous élaborer sur la distinction à faire entre scénographie et décoration?

D.R. — Un scénographe ne se sent pas obligé de faire un décor. Il peut se contenter d'un éclairage. Un scénographe peut rendre aussi une atmosphère par une bande sonore.

C.P. — On peut avoir à créer un environnement qui va contre nos critères de beauté, d'esthétique, mais qui va avec le spectacle.

D.R. — L'esthétique est importante dans le sens de l'harmonie. On peut avoir quelque chose de laid mais d'harmonieux. J'ai travaillé récemment sur un décor qui n'est pas beau mais qui est intégré.

C.P. — C'est toute la notion d'esthétisme. Faire un décor pour une action qui se déroule dans une maison meublée québécoise implique aussi une notion d'unité. Il faut que ça soit fonctionnel et esthétique.

D.R. — Le mot anglais *designer* me semble plus juste que scénographe ou décorateur. Le *design* renvoie à un objet à la fois fonctionnel et beau, et qui est beau aussi parce qu'il est fonctionnel. C'est un mélange des deux notions. On peut avoir une plateforme carrée qui en soi n'est pas belle, mais qui le devient parce qu'on sent immédiatement que c'est exactement ce qu'il fallait.

Concevez-vous habituellement des décors pour un espace fixe ou adaptable? Tenez-vous compte du public dans l'élaboration du décor, de l'aire de jeu? C'est certain que vous êtes souvent limités par des scènes à l'italienne; mais, idéalement, ce serait quoi?

C.P. — Justement, la scène à l'italienne, je trouve ça limitatif. Je trouve très intéressant d'intégrer le public; c'est stimulant.



Abriés, désabriés de Michel Garneau. École Nationale de Théâtre, 1975. Décor de Claude Pelletier.

D.R. — À l'italienne, il y a plus de risques de faire un fond; de tomber dans la décoration, le plaqué, les décors de vitrine.

C.P. — Dans *Abriés, désabriés*, à la Manufacture, il y avait des accessoires et des chaises, et le public devenait un peu le décor. Quand on peut faire des choses comme ça, on parle vraiment de scénographie. Faire un décor sur une scène à l'italienne, c'est rarement de la scénographie.

D.R. — C'est une option scénographique fixée à l'avance: on exploite le lieu comme il est. Ce n'est pas un gros *challenge* de faire un décor sur une scène à l'italienne; tellement de gens en ont conçu: il y a des recettes, tout a été fait. Il reste que, culturellement, nos conceptions scénographiques sont d'abord «à l'italienne».

La plupart du temps, vos décors sont-ils transformables?

D.R. — Sur une scène à l'italienne, on peut se permettre de faire disparaître des panneaux; c'est parfois plus facile.

C.P. — Je trouve ça intéressant que des éléments de décor servent à beaucoup de choses. On parle alors d'un décor intégré.

D.R. — C'est un jeu de l'esprit, à ce moment-là. Que chaque morceau, juste par un changement de position ou d'importance, puisse devenir autre chose. On a une satisfaction intellectuelle bien plus grande que lorsqu'on fait quatre objets

séparés qu'on fait «charrier» par les machinistes.

Utilisez-vous des meubles? Sont-ils uniquement décoratifs, sont-ils identifiés à leur fonction dans la vie; sinon y a-t-il un parti pris d'insolite?

C.P. — Quand j'utilise des meubles, il faut que ça soit obligatoire, parce que je déteste ça. S'il faut une chaise, j'apporte une chaise; toutefois, j'aime mieux apporter une chaise que je vais «penser» plutôt qu'un cube.

D.R. — À chaque fois que j'ai utilisé des meubles, c'était des meubles créés de toutes pièces. J'ai fait un décor à meubles pour *Ciel de lit*. L'action se déroule en un seul lieu, mais à quatre époques différentes, échelonnées de 1840 à 1950. Il fallait quatre ameublements complètement différents. Je n'ai pas tellement apprécié l'expérience: c'est un *trip* de décorateur-ensemblier qu'à la limite je peux faire, mais que je ne trouve pas plaisant.

C.P. — Souvent, il arrive que la pièce demande un certain nombre de meubles, mais là, on peut faire un tri. Bien souvent, un objet peut être très symbolique dans une pièce, il faut alors lui donner sa place.

D.R. — Par exemple, un décor décrit dans un texte comme étant «un vieux manoir victorien»: on peut le rendre par un fauteuil tout simplement, ou une baie vitrée. Cet objet-là devient le décor, récite même des bouts de texte juste par sa présence.

Utilisez-vous films, photos, diapositives, etc...?

C.P. — J'aimerais bien ça. Mais c'est de la technique, ça prend de l'argent.

D.R. — Moi, j'aimerais faire un décor sonore. Mais la technique coûte une fortune. Il n'y a aucun équipement au point pour ce type d'expérimentation, même dans les théâtres professionnels.

C.P. — C'est comme le son: dès qu'il y a du son dans un spectacle, c'est compliqué.

D.R. — Il me vient un exemple: dans un spectacle, il y avait quatre projecteurs synchronisés. Ils avaient décidé qu'il fallait changer la lampe de ces projecteurs à tous les soirs pour être certains qu'elles ne brûleraient pas. Ça a coûté à peu près \$5,000. de lampes...

C.P. — À la N.C.T., pour un Tennessee Williams, il y avait un voile devant la scène qui devenait transparent, et sur lequel il y avait parfois des projections de films. Ça avait coûté très cher; c'est ça le problème de l'audio-visuel.

Qu'est-ce qu'il faut entendre, par exemple, par «décor sonore»?

D.R. — Je ne sais pas exactement, je n'en ai jamais fait. Un décor d'atmosphère avec des grincements de portes, des craquements de marches, des claquements, des bruits de rue, des bruits de foule, etc...; toute l'atmosphère serait donnée



Rien que la mémoire de Michel Garneau. Production Les Pichous. Avril 1979. Décor de Denis Rousseau. (Photo: Daniel Kieffer).

uniquement par des bruits.

L'utilisation des pancartes, qu'en pensez-vous?

C.P. — Personnellement, j'en ai assez. C'est souvent du déjà vu. Je trouve que les gens n'ont pas beaucoup d'imagination dans ce sens-là. Évidemment, bien utilisée, une pancarte peut avoir de l'impact.

D.R. — La pancarte-décor? La première fois que ça été fait, ça devait être bien le *fun*. Le gars qui avait un parc à faire et qui a planté une pancarte où c'était écrit «le parc», c'est génial.

Vous sentez-vous influencés par la mode, la mode théâtrale ou contemporaine, quand vous faites des décors?

C.P. — Ça dépend du spectacle. Si je fais un spectacle *punk*, je vais sûrement être influencée par le *punk*.

D.R. — Mais j'essaie d'interpréter; je ferais une récréation de la mode *punk*. De la même façon que je ne pourrais pas recréer un décor d'époque précis, sans l'interpréter à ma manière, je ne serais pas capable de «triper» sur une mode. Mais j'aimerais, je ne sais pas si on peut appeler ça «parodier» une mode, recréer moi-même une mode, la visualiser, la digérer et la «redonner».

Quels sont les principaux auteurs ou scénographes qui vous ont influencés dans votre conception du visuel?

C.P. — Il n'y a pas de gens qui m'ont influencée directement, mais je pourrais nommer des gens que je trouve corrects. Germain Perron, par exemple.

D.R. — Moi, il y a surtout beaucoup de gens qui m'ont donné des types de choses que je ne voudrais pas faire, que je n'ai pas eu besoin d'essayer en voyant ce qu'ils avaient fait.

C.P. — François Barbeau est un homme que j'aime beaucoup, que j'estime, mais il ne m'influence pas directement car je ne veux pas faire exactement ce qu'il fait. Il y a évidemment Svoboda; ses réalisations sont très intéressantes, mais je n'aurai jamais les moyens de faire ce qu'il peut faire.

Selon vous, les artisans du théâtre au Québec ont-ils une conscience scénographique suffisante?

C.P. et D.R. — Non.

C.P. — Les metteurs en scène ont assez souvent une conscience scénographique. Je veux être respectée dans mon métier; je veux que ce que je fais, ce soit important pour tout le monde dans un spectacle, pas seulement pour le metteur en scène. Je me suis déjà fait appeler par des troupes trois semaines avant la première. La personne me dit qu'elle monte un spectacle, qu'elle écrit le texte, qu'elle fait la mise en scène, qu'elle joue dedans, qu'elle voulait faire le décor et les costumes (elle a des idées bien précises) mais qu'elle n'a pas le temps. Je dis: tu ne t'es pas aperçu que tu n'étais pas capable? «Non, non, je n'ai pas le temps; il faut que tu le fasses.» Voilà la conscience scénographique suffisante! Il y a beaucoup de gens comme ça. Si je ne suis pas indispensable, j'aime autant ne pas travailler sur un spectacle.

D.R. — Ce n'est même pas de la conscience scénographique; c'est souvent juste du bon sens et du bon goût qu'ils n'ont pas.

Croyez-vous que les gens savent faire la différence entre différents types de décor?

D.R. — J'ai l'impression que si on leur explique, ils comprennent. Je ne crois pas qu'ils ont besoin d'en être conscients continuellement. Ils ont besoin d'être capables de l'admettre, de l'assimiler au besoin. Je ne pense pas qu'ils ont à être conscients de toutes les possibilités scénographiques.

Pas de possibilités scénographiques, mais d'être capables de lire ce qu'il y a sur scène?

C.P. — Je pense que les artisans qui font partie du spectacle doivent en être conscients. Souvent, le public et les critiques n'en sont pas conscients.

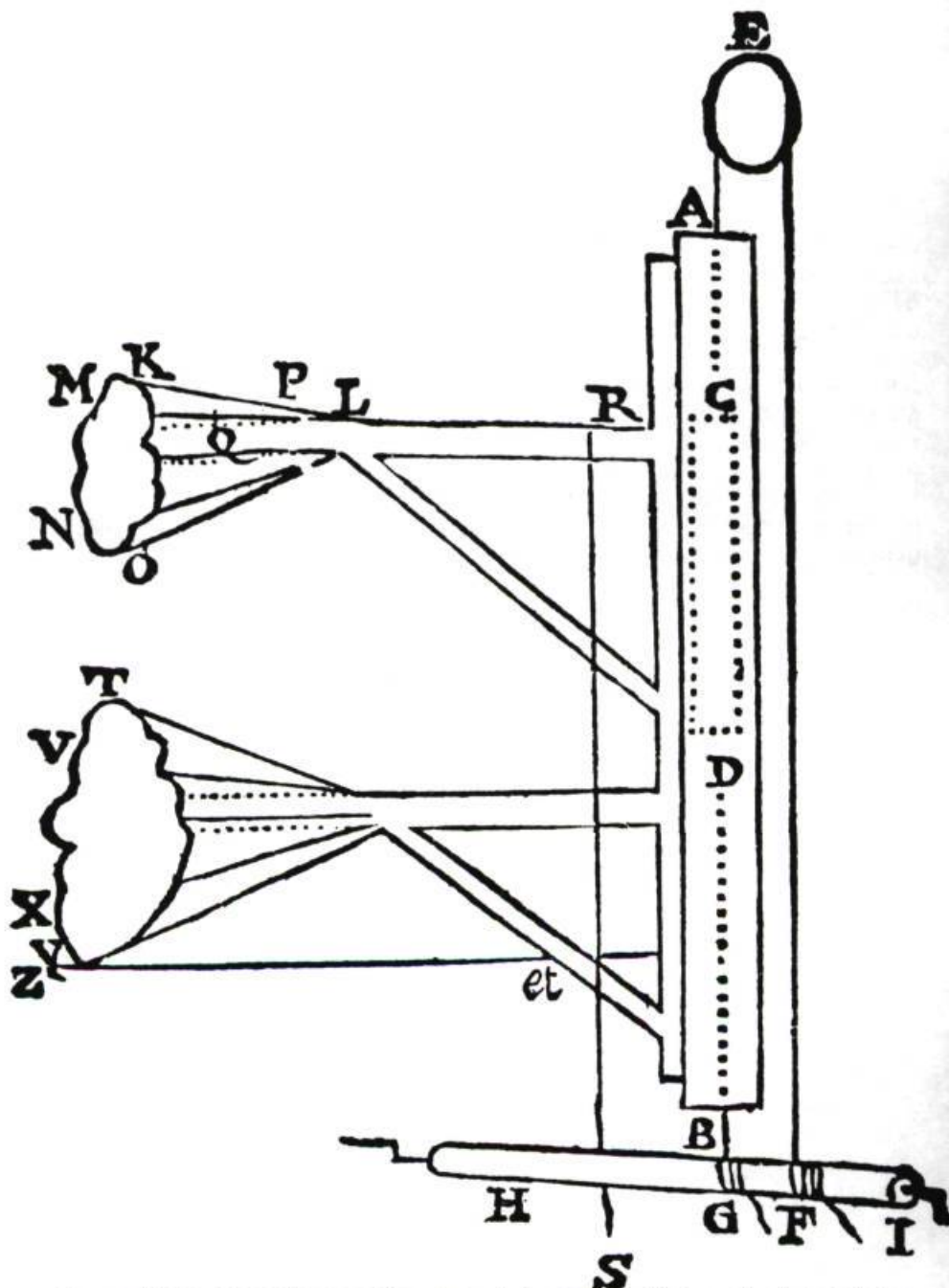
D.R. — Les auteurs non plus, quant à ça! Les auteurs devraient avoir une

conscience scénographique. S'ils n'en ont pas, qu'ils ne se mêlent pas de parler de décor dans leur prologue. Ils ont des conceptions de décor mais (je ne sais pas ce qu'ils voient au théâtre) ils ont des conceptions très traditionnelles de décor. Ils ne peuvent pas s'imaginer que ça pourrait se jouer dans n'importe quoi avec n'importe quels costumes. C'est «plate» quand tu tombes sur un texte où tu as des spécifications précises et que tu ne peux pas en sortir parce que tout le texte est écrit en fonction de ça.

C.P. — Les artisans d'un spectacle ont pour le décor la conscience qui les sert. Ils n'ont pas une conscience globale: ils ont conscience d'avoir ou de ne pas avoir de place. Les objets? Les comédiens sont conscients de leur importance s'ils ont à les manipuler.

D.R. — Juste le fait, au départ, que tout le monde pense qu'il faut un décorateur. Même en création collective. Bien souvent, on n'aurait pas besoin d'un décorateur mais seulement peut-être d'un consultant. On dirait que c'est un cliché. On a un décor: il faut un décorateur. Tout vient du manque de contacts entre les comédiens et les décorateurs. On ne peut pas s'attendre à des miracles, ni à ce que les comédiens soient au courant de notre cheminement. S'ils participent à la genèse d'un décor, c'est sûr qu'ils auront conscience de ce qu'on fait.

C.P. — Cet été, à Avignon, j'ai travaillé en improvisation comme assistante et j'étais disponible aux comédiens. C'est frustrant dans un sens, mais j'étais engagée pour ça. J'étais tout le temps prête à ce qu'ils me demandent un accessoire. Je devais le penser, le faire et l'apporter, comme une espèce de magicienne. Mais, j'ai aussi été là pour provoquer des improvisations. C'est là que j'ai eu du plaisir à travailler. Je pouvais mettre des choses sur la scène et ainsi influencer les improvisations. La scénographie avait un rôle «actif».



Comment faire descendre un petit nuage qui, à mesure qu'il descend, devient toujours plus grand.

Diagramme tiré de *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* de Nicola Sabbattini (Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, France).

2. claire dé et michel demers

Comment définiriez-vous vos rapports avec le milieu théâtral?

Michel Demers — En fait, je suis peut-être un peu fataliste; je pense que les rapports entre les théâtres, les troupes et les scénographes sont quasiment ce qu'ils devraient être. C'est-à-dire que si le scénographe travaille correctement, s'il assiste aux répétitions régulièrement, s'il y a un travail préliminaire avec le metteur en scène, je ne sais pas si on peut appeler cela l'idéal au théâtre, mais je crois que c'est déjà pas mal. Je pense d'abord qu'il faut assister à la lecture, aux enchaînements. Mais là encore, ça dépend. Un décorateur n'a pas besoin d'assister aux répétitions. Un costumier en a davantage besoin, de même qu'un éclairagiste. Ça dépend de la pièce, du travail fait auparavant avec le metteur en scène et les comédiens. Par exemple, pour *Marie Tudor*, tout le travail de la mise en place a été fait avant la lecture; ce qui est finalement l'idéal.

Claire Dé — En fait, ça dépend de la pièce. Un décorateur s'entend habituellement avec le metteur en scène, ce qui n'empêche pas qu'il ait des contacts avec les comédiens. Un décor peut parfois influencer directement une pièce. Je peux dire en me référant à *Mandrake* (spectacle qui a eu son décor le jour de la première) que s'il n'y avait pas eu ce décor-là, il y aurait eu beaucoup de choses qui n'auraient pas pu être dans l'improvisation. Par exemple: ce sont des meubles mous et en commençant l'acteur dit: «Je me sens bien écrasé» et, effectivement, il s'assoit sur une chaise qui s'écrase.

Voyez-vous une différence entre une troupe et une «institution»? Au niveau de la création?

C.D. — Moi, j'en vois une. Travailler pour une «institution», dans un certain sens, c'est une *job*. Par exemple, je travaille pour l'Organisation Ô: d'un certain côté, j'y trouve les rapports plus difficiles parce que chacun s'exprime et veut des choses, mais je considère que les rapports y sont plus égaux.

M.D. — Je trouve que ça dépend du metteur en scène. Il y a des metteurs en scène dans les petites troupes qui agissent comme des «gros» metteurs en scène et il y a des metteurs en scène qui, sur des gros spectacles, vont très bien travailler avec le décorateur.

Avez-vous déjà fait des créations collectives et comment vous intégrez-vous au

collectif?

M.D. — Faut s'entendre sur ce qu'est une création collective, parce que c'est vague. Par exemple, lorsqu'il n'y a vraiment pas de metteur en scène, je pense particulièrement à Voyagements, c'est une technique de travail tout à fait différente. Chose certaine, c'est que, pour une heure de travail, il y a quatre heures de discussion, et, parfois, pas sur le théâtre. Mais ce n'est pas un problème de scénographie ou même de théâtre, c'est un problème de relations personnelles. Quand ce problème-là est réglé à la base, le reste se fait comme sur une autre production. C'est certain cependant, dans ces cas-là, que je ne fais pas de maquette de décor ou de costumes parce que s'il y a un *happening*, il se fait au niveau du décor comme à celui du jeu.

C.D. — Habituellement aussi, dans les créations collectives, il y a une différence dans la somme d'argent dont tu peux disposer.

M.D. — Pour moi, un énorme budget ou pas de budget du tout, je ne vois pas la différence.

C.D. — C'est sûr que tu peux créer quand même, mais quand il n'y a vraiment pas d'argent, je cherche plus à «patcher» les affaires, à accumuler des choses plutôt que d'en inventer. Je les invente avec des choses qui existent déjà.

M.D. — On «patche» toujours de toutes façons.

C.D. — Ce que je voulais dire d'abord, c'est que les problèmes d'argent sont toujours plus gros au niveau des troupes que des «institutions», mais cela dit, au niveau du travail même, ça ne change pas. Ça se situe non pas au niveau des rapports humains, mais des rapports de force; quand on est engagé par un théâtre ou lorsqu'on travaille avec des jeunes troupes, ce n'est pas du tout la même chose et j'ajouterais que les comédiens des jeunes troupes sont plus sensibles, disons, aux problèmes qu'on a, cherchant plus à comprendre. Par exemple, dans une «institution», les acteurs, je ne peux pas les voir parce qu'ils font autre chose, alors que dans les jeunes troupes, ils font également autre chose, mais ils se concentrent sur une production et on se voit davantage. Il y a évidemment beaucoup plus de «parlage», comme dit Michel.

M.D. — Je ne suis pas d'accord. Pour moi, travailler avec une petite troupe ou une troupe gigantesque, c'est le même principe. Il y a une certaine organisation. Plus le spectacle est gros, plus c'est organisé; là est la seule différence.

Les structures ne sont-elles pas différentes?

M.D. — Le jeune théâtre n'a absolument rien changé comme structure au théâtre. Les comédiens sont aussi exigeants quand ils sortent d'un conservatoire qu'après trente ans de métier. Il y a des comédiens qui sortent des écoles et ont l'impression que tout le monde est à leur service et il y en a d'autres qui, après trente ans, sont pareils. Il y a des gens avec qui c'est agréable de travailler, d'autres pas. Un point c'est tout. Que ça soit dans une grande salle ou dans une petite salle. Tous les grands théâtres qui existent, ce sont d'anciennes petites



Une job de Claude Roussin. Option-théâtre du C.E.G.E.P. Lionel-Groulx. 1974. Décor de Claire Dé.

troupe qui ont réussi à avoir plus de subventions, mais c'est le même principe. Il n'y a pas beaucoup de différence entre la façon dont Prévost fait du théâtre et ma façon de faire du théâtre. Il n'y a pas de différence dans les relations que peuvent avoir Brassard et Neveu, et moi avec Gaétan Labrèche, ou entre celles que je peux avoir avec ceux de mon âge avec qui j'ai commencé à faire du théâtre, comme Claude Maher.

C.D. — Moi, je trouve qu'il y a une différence en ce sens qu'avec les troupes, les références sont un peu plus éclatées. C'est peut-être dû au fait que ce sont des jeunes troupes et qu'elles n'ont pas l'expérience, mais les références ne sont pas les mêmes. C'est quand même différent; si je regarde le spectacle que je prépare présentement avec Ô, ça peut être très curieux comme démarche, mais le décor est déjà fait. C'est une création collective, tout part en même temps vraiment, dans toutes sortes de directions.

M.D. — Au théâtre professionnel, c'est certain que le décor démarre longtemps à l'avance. Mais le fonctionnement est le même. Le budget n'a rien à voir avec ce qui est sur scène de toute façon. Par exemple, le premier décor de la Manufacture coûtait \$161. Je voudrais reprendre le même décor au Rideau Vert, il coûterait \$3,000. Je le ferais à la N.C.T., il coûterait \$4,500. Je le ferais au T.N.M., il coûterait \$7,000. C'est toujours le même décor. Et j'aurais toujours les mêmes problèmes, ou je n'aurais toujours pas de problèmes. Ça n'a rien à voir. Le budget est là, pour être dépensé, et il est dépensé, de toute façon. Il n'y a pas de gaspillage. Il y a du monde qui vit de ça.

Avec cet exemple du décor qui passe de la Manufacture au T.N.M., pensez-vous que, dans les grandes compagnies, il y a «trop» de sous mis sur les décors?

C.D. — Moi, je dis qu'il n'y a pas trop de sous, mais je dis que le partage n'est pas égal entre \$670,000. et \$12,000. Je trouve ça un peu fort. Ceci dit, que tu aies \$161. ou \$7,000., tu vas toujours l'utiliser. Ce n'est pas une question de gaspillage.

M.D. — Tu vas l'utiliser de la même façon.

C.D. — De la même façon. Notre perception de la chose ne change pas, quel que soit le budget.

M.D. — Assez curieusement, quand tu fais une pièce, tu dessines d'abord un décor et, règle générale, il coûte le budget dont dispose le théâtre. Je n'ai jamais comptabilisé. Je n'ai jamais défoncé de budget non plus, parce que peut-être que la conception arrivait toujours correcte; mais d'habitude, on dessine et le décor coûte le prix qu'il coûte. C'est tout. Dans une petite troupe, les gens s'organisent autrement. Mais essentiellement, c'est la même affaire. Il arrive encore, à la N.C.T. ou au T.N.M., de voir le directeur de production apporter une chaise de chez lui pour la mettre sur la scène! Quand j'ai commencé à faire du théâtre, j'avais peut-être certaines idées pour essayer de révolutionner certaines affaires, mais après cinq ans, je m'aperçois que je fais un métier (j'essaie de le faire correctement), mais qu'il y en a d'autres qui ont fait le métier, qui le font encore correctement et qui sont des décorateurs. Parlons d'argent. Je vais prendre un exemple: la N.C.T. monte *Marie Tudor* qui doit coûter peut-être \$150,000. à \$165,000. mais il y a 65,000 personnes qui vont le voir. Ça fait combien par personne? Prenons la Manufacture qui a eu une saison avec, disons, 3,000 spectateurs et qui a \$20,000. de budget. Proportionnellement, c'est pareil.

Le critère serait juste...

M.D. — Je ne sais pas si c'est un critère, mais c'est difficile de dire: eux, ils ont trop d'argent et eux, ils n'en ont pas assez. En fonction de quoi? Je pense que le critère du public est un critère. Je ne pense pas que parce que la N.C.T. a des salles qui sont pleines, et que d'autres ont des salles qui sont vides, il ne faille pas donner de l'argent aux salles qui sont vides, mais une subvention, ce n'est pas un droit. C'est de l'aide gouvernementale à un secteur qui est en difficulté, c'est tout. Ce n'est pas un droit que les compagnies de théâtre ont.

Est-ce qu'un décor pourrait coûter «indéfiniment» cher si on a indéfiniment des subventions?

M.D. — Je pense que oui. On a fait un stade d'un milliard et quelque...

C.D. — Regarde le budget consacré aux sports...

M.D. — C'est certain qu'il y a eu des opéras, ici, qui ont coûté \$600,000. mais il y avait du monde pour aller voir ça.



Vas-y mon beubé, texte collectif sur un canevas de Lorraine Pintal. Décor, costumes, éclairages de Michel Demers et Marc Saint-Jean. 1974. Centre d'Essai de l'Université de Montréal. (Photo: Clément Demers).

C.D. — Ils payaient \$12.00 pour y aller. Ceci dit, la seule chose, à ce point de vue-là, contre laquelle j'en aurais, c'est si on proposait toujours par principe un univers richissime, là je ne serais pas d'accord. Si on proposait tout le temps des pièces qui se passeraient dans un *penthouse*, là je ne serais plus d'accord. C'est au niveau du répertoire.

M.D. — La distribution des subsides fait que certains ont d'énormes subventions, d'autres pas beaucoup, mais il y a beaucoup de monde qui a des subventions. Même s'il y a des petites troupes qui n'ont que \$5,000., l'important, c'est que ça fonctionne. Or, si tu enlèves \$100,000. au T.N.M., le T.N.M. n'existe plus. Il arrive qu'on ne peut pas égaliser les subventions sous prétexte qu'il y a des troupes qui n'en ont pas. Le T.N.M. a du monde, ils ont des problèmes, mais est-ce qu'il y a des gens prêts à faire tomber le T.N.M.?

C.D. — À la limite, il y a du monde qui veut le T.N.M. absolument. Lui et pas d'autres; du monde qui va au théâtre pour voir des belles affaires, c'est regrettable.

M.D. — Il y a des comédiens de petites troupes qui travaillent aussi au T.N.M. et qui tirent un salaire de là, aussi.

C.D. — Ils n'engagent peut-être pas régulièrement de jeunes scénographes, mais ça... c'est un autre problème. Ils sont habitués depuis un certain temps à fonctionner avec leur monde, ils sont bien avec eux; ces gens-là font ce qu'on

leur demande.

M.D. — Il y a beaucoup de petites troupes qui ne vont pas, non plus, demander aux «vieux» scénographes de faire des décors.

C.D. — D'abord, il y a beaucoup de troupes qui ne voient pas l'avantage d'un décorateur. Parfois, c'est bien justifié, mais souvent elles craignent d'employer un décorateur sous prétexte de manque d'argent.

M.D. — Mettons que je fais dans une année trois, quatre gros décors, il va y avoir des troupes qui vont hésiter à m'appeler. Moi, je fais encore des décors à n'importe quel prix. Ce n'est pas une question de prix. Ça m'intéresse de le faire. On arrive à vivre comme n'importe quel comédien, pas plus, pas moins. Remarque, c'est mieux de travailler avec des gens de son âge quand on commence. Mais, Barbeau, quand les troupes l'appellent, il fait des costumes pour elles. C'est bien plus une question d'implication dans un texte.

C.D. — Pour moi, ne pas penser à appeler de «vieux» décorateurs n'est pas tellement grave. Ce qui est important la plupart du temps, c'est que les troupes pensent à appeler un décorateur, point.

M.D. — On a des cachets en fonction du travail qu'on fait, en fonction de la troupe. Je trouve qu'un décorateur devrait être payé comme les comédiens. Il devrait fournir la même somme de travail qu'un comédien, la même dose de création. C'est certain que si tous les comédiens sont payés \$300., je vais prendre \$300. et me taire. Mais si, dans une autre salle, les comédiens sont payés \$4,000., je vais demander \$4,000. aussi et, si on ne me le donne pas, je vais refuser, juste pour une question d'argent.

C.D. — Tu ne crois pas que le cachet devrait être le même que celui du metteur en scène, vu que ta responsabilité est plus globale? C'est une question plutôt théorique que je te pose.

M.D. — Règle générale, quand je fais décor, costumes, éclairages, j'ai à peu près la même chose qu'un metteur en scène. Ça devrait être ça, quand tu fais tout.

Le scénographe devrait-il faire partie d'une troupe ou n'être que pigiste?

M.D. — Qu'un décorateur soit affilié à un théâtre et fasse tous les spectacles, ça peut être une bonne chose. Il fait face à un certain nombre de défis et, à chaque fois, il va essayer de les dépasser vis-à-vis de la salle ou du metteur en scène avec lequel il va travailler. C'est certain qu'on peut avoir une troupe où c'est toujours le même metteur en scène, les mêmes comédiens et le même décorateur, et avancer à chaque fois.

Faire partie d'une troupe, ça ne veut pas dire que le scénographe fasse tous les spectacles de la troupe nécessairement; mais, est-ce que vous pensez que dans une troupe, il devrait y avoir un scénographe de la même façon qu'il y a des metteurs en scène, des comédiens qui décident des orientations et élaborent des

programmations?

C.D. — Dans une troupe, effectivement, un scénographe pourrait être précieux. Il a une conscience plus poussée de la matérialité du théâtre. Il pourrait être très utile également pour tout ce qui regarde le budget. Nous sommes intimement liés à la fonction «argent».

M.D. — Il y a quelque chose d'ambigu dans le mot scénographe. En fait, je crois qu'une troupe n'a pas besoin d'un décorateur permanent. Mais si on élargit le terme à «directeur de salle» ou à «directeur technique», là, je suis d'accord. Je pense qu'un directeur technique peut être utile à une troupe et ça peut être le même. Maintenant, chose certaine, dans les jeunes troupes, les fonctions sont souvent cumulées mais je ne pense pas qu'elle doive l'être nécessairement. Je ne crois pas qu'il soit essentiel, dans n'importe quel théâtre, qu'il y ait un décorateur/créateur qui soit toujours là, comme je ne pense pas qu'il soit nécessaire qu'il y ait un metteur en scène affilié à des jeunes troupes.

C.D. — La preuve, c'est qu'il y a des choses qui se font sans ça. Par exemple, dans *Vendredi soir*, il n'y avait pas de décorateur; ce sont les comédiens qui ont fait le décor et il y avait des trouvailles vraiment extraordinaires. Dans ce sens, ce n'est pas un besoin essentiel.

M.D. — Dans *Vendredi soir*, par contre, il y avait un éclairagiste alors que d'autres troupes n'en ont pas. Ce qui fait que la fonction technique peut être assumée par à peu près n'importe qui, pas nécessairement un décorateur.

C.D. — Sauf que ça peut aider qu'il assume toute la fonction technique, parce qu'il devient alors plus habile.

Comment concevez-vous les relations du décorateur avec l'équipe de scène?

M.D. — En règle générale, et surtout si le spectacle est gros, le décorateur devrait être responsable de tout l'aspect visuel; bien sûr, il détermine ses aires de jeu avec le metteur en scène. C'est pourquoi j'essaie de faire décor, costumes et éclairages.

C.D. — Faire décor, costumes, éclairages, c'est quelque chose de «plein». C'est une conception complète. Tu n'as pas besoin de toujours rediscuter. Dans l'idéal, c'est ce que je voudrais toujours faire.

Avec le metteur en scène, comment ça se passe?

M.D. — Ça m'est arrivé une fois où le metteur en scène a dit: «C'est ça que je veux». J'ai quand même réussi à lui faire changer d'idée. Règle générale, le metteur en scène arrive avec un texte et la meilleure façon de procéder, c'est de le lire avec lui. On le lit ensemble trois ou quatre fois et, à un moment donné, on parle du même texte.

C.D. — C'est vraiment une question de tempérament. Il y en a avec qui on s'entend bien, qui vont vraiment utiliser ce qu'on fait, qui vont comprendre dans



Prenez-nous et aimez-nous, d'après Inès Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme. Production de l'Organisation Ô. 1976. Décors et costumes de Claire Dé.

quel sens on le fait. Il y en a d'autres qui attachent plus d'importance au côté esthétique pour soutenir leur spectacle; il y en a d'autres qui disent: «Je veux ça et ça». Mais, règle générale, même s'ils demandent quelque chose, la responsabilité visuelle nous appartient.

M.D. — Généralement, les metteurs en scène ne s'impliquent pas.

C.D. — Ils n'ont pas vraiment d'idée... Pas d'idée «fixe» en tout cas.

M.D. — Ça n'existe pas un metteur en scène qui, en salle, va dire: «Moi, ce vert-là, je ne l'aime pas». Habituellement, ils font entièrement confiance au «métier» du décorateur.

Comment résumeriez-vous votre pensée scénographique?... Qu'est-ce que c'est pour vous faire un décor?

M.D. — C'est des mouvements d'abord, c'est de l'espace, c'est l'utilisation de l'espace, c'est l'utilisation des mouvements qu'il y a dans l'espace et puis c'est des couleurs, beaucoup de couleurs. Pour transmettre tout ça, qui sont des notions vagues, j'ai des trucs, oui, des façons de procéder. Moi, je pense qu'un décor a besoin d'être éminemment culturel. Je ne pense pas qu'un décor soit des matériaux avant tout. C'est d'abord et avant tout de la culture.

C.D. — Un décor doit avant tout «signifier» quelque chose. Mais, c'est entendu qu'il interprète un texte.

M.D. — Un texte, c'est un élément culturel et je pense que le décor doit l'interpréter.

C.D. — Si le décor n'est pas avant tout signifiant, il n'a aucune raison d'être là.

Reproduiriez-vous fidèlement un environnement d'époque?

M.D. — Je me demanderais ce que les spectateurs concernés (par exemple, à la N.C.T., des gens de 14-15 ans) ont comme perception de l'époque. Le XVII^e siècle pourrait évoquer Ivanhoé, le cinéma de cape et d'épée, des émissions de télévision, un certain *background* culturel et je vais faire une transposition culturelle de tout ça. Je ne reconstituerais pas le XVII^e siècle. Je vais essayer de trouver des résonances; que les combats d'épée aient le même impact culturel que quand j'étais petit, dans la ruelle.

C.D. — Ça n'a rien à voir avec le style. Il faut arriver à donner un certain *feeling*. Je ne veux pas que le rideau s'ouvre, que tout le monde applaudisse en disant: «Quel beau décor!» C'est ridicule. Ça a avant tout une fonction utilitaire et c'est lié intimement à la pièce et à la façon dont elle est montée.

Et l'esthétique?

C.D. — L'esthétique est avant tout fonctionnelle.

M.D. — C'est un enrobage. Ce n'est pas fait en fonction de nous, gens du métier, mais en fonction du public. On ne peut pas amener les gens dans les salles de répétition et leur dire: faites un effort pour recréer tout ce que les comédiens veulent vous faire comprendre. Ce serait bien beau si on arrivait à ce que tout le public saisisse ça. Mais les gens sont vis-à-vis un monde de couleurs, de lumières, le monde de la télévision et du cinéma. C'est certain qu'il faut donner un certain poids de décor, qu'il faut donner des costumes, parce que les comédiens en ont besoin pour «passer». Ce n'est pas nouveau ce que je dis, mais c'est vrai. Si on joue la nuit, il faut que l'éclairage ait l'air d'une nuit, sinon le comédien a toujours à se défendre sur rien.

C.D. — On brouille les pistes si on ne lit pas ça. On trompe les gens. Ça devient plus difficile à comprendre.

M.D. — On rend les choses plus faciles; et l'esthétique est là pour ça.

Le décor peut-il questionner le texte?

M.D. — Il n'y a pas à avoir un respect du texte. Il y a des textes qui se respectent, et il y a des textes qui sont mauvais, et ils sont montés. Ce n'est pas notre choix de les monter. Ce n'est pas le choix du metteur en scène, ce n'est même pas toujours le choix de la direction de la boîte. De toute façon, on est «pogné» avec des textes. C'est certain que, parfois, le décor, la scénographie, la mise en scène — quand je parle de scénographie, je pense aussi à la mise en scène —, c'est certain que ça va beaucoup plus loin que le texte. Il y a des textes qui sont nébuleux. Il faut les éclaircir. J'ai monté *Wouf Wouf*. Par rapport aux indications de décor, il fallait faire des choix qui expliquaient le texte.

Vous sentez-vous très limités par la salle à l'italienne? Comment concevez-vous

C.D. — Moi, je veux bien faire d'autres expériences mais on est pris avec les salles qu'on a. Même dans une salle comme Fred-Barry, qui est supposée être assez ouverte, en définitive, à cause de la grandeur de la salle, on n'a pas vraiment le moyen d'expérimenter; même la mise en scène a beaucoup de misère à s'en sortir à 360 degrés. Ce serait une recherche en soi, mais il faudrait avoir l'espace pour le faire. On ne dispose pas, à Montréal, d'espaces pour faire ça. Je voudrais faire d'autres choses que du théâtre à l'italienne, mais où?

M.D. — Il y a des salles où tu peux faire des expériences. Mais c'est vrai ce que Claire dit. De toute façon, les textes ne sont pas faits pour ça. Le théâtre à l'italienne a quand même d'énormes avantages.

C.D. — Et des références précises, des choses que tu peux truquer. On demande encore au décorateur d'être le magicien. Dans le théâtre en rond, la magie commence à être pas mal plus compliquée et, effectivement, je n'ai pas vu de mise en scène qui était à 360 degrés. Je trouve aussi que, finalement, c'est souvent un problème de textes. Ils ne sont pas conçus pour ça.

M.D. — Mais, essentiellement, la scène à l'italienne présente d'énormes avantages. Pas seulement pour le décorateur, pas seulement pour la mise en scène, pour le comédien, pour le public. Le cinéma, c'est à l'italienne. C'est un cadre assez vide, qui donne les proportions et on joue là-dedans. C'est que la référence, au lieu d'être verticale, est horizontale. Au Port-Royal, le cadre de scène, ce n'est pas ça qui conditionne l'espace, c'est le plateau. Pour un scénographe, au Port-Royal, c'est pratiquement travailler sur une scène à trois côtés, parce que c'est le plateau qui détermine cela. La scène à l'italienne, moi, je ne la trouve pas contraignante. Par exemple, une scène à quatre côtés, c'est vite contraignant, au niveau de l'éclairage par exemple.

C.D. — C'est difficile au niveau du jeu. Automatiquement, on fait toujours dos à quelqu'un. Ça demande une technique de jeu, des choses qui n'ont pas été vraiment expérimentées.

M.D. — On riait souvent des mises en scène au Port-Royal, avec deux comédiens qui allaient faire un bout là et qui traversaient toute la scène pour aller faire un autre bout, avec un autre bout au milieu. Sur une scène à quatre côtés, on a les mêmes problèmes. Les comédiens vont faire un coin, un deuxième coin, un troisième coin et on est certain qu'ils feront le quatrième coin. C'est une mécanique. Ils sont obligés. Ils jouent à la chaise musicale. La scène à l'italienne est beaucoup plus simple, parce qu'on peut en faire moins, pour que ça paraisse moins; on peut structurer. Avec une scène à quatre côtés, on ne peut pas mettre beaucoup de praticables au centre.

C.D. — On ne peut pas mettre de verticalité. On peut mettre des plafonds... En tout cas, c'est plus difficile qu'une scène à l'italienne.

M.D. — À moins de l'inventer à chaque fois, mais c'est pareil, il y a un épuisement de la mise en scène; il faut inventer une aire de jeu et ça, ce n'est pas

l'essentiel d'un décor parfois. Déjà, l'illustration dans certains cas est importante, mais s'il faut, à chaque fois, refaire tout une base de jeu... tandis que la scène à l'italienne, c'est une bonne convention, tout le monde l'a admise et déjà, ça simplifie d'emblée le rapport du public au texte.

C.D. — Cela n'empêche pas de faire un environnement complet. La seule chose qui me fatigue dans la scène à l'italienne, c'est que je trouve que ça fait un peu rang d'armée, mais ça, c'est personnel. Et aussi le fait qu'encore, dans les théâtres «institutionnels», plus on paye, mieux on est placé.

Concevez-vous habituellement des décors pour un espace fixe ou adaptable? Préférez-vous des décors qui se transforment d'eux-mêmes ou des changements?

M.D. — Moi, j'aime mieux les machines.

C.D. — *Deus ex machina*, c'est ça qui est intéressant. Dans ce sens, les espaces éclatés sont beaucoup plus intéressants à travailler, ils sont plus suggestifs. Ce qui m'intéresse, ce sont les transformations, l'évolution du décor avec la pièce: c'est moins mort, plus enrichissant.

M.D. — C'est ce que j'appelle les décors/machines. Quelque chose qui se transforme. Ça peut être un décor fixe qui se transforme par l'éclairage. Ça peut être dans les accessoires. Mais... les accessoires, ce sont les parents pauvres au



La Nuit des tribades de Per Olov Enquist. Production du T.N.M., hiver 1979. Décor, éclairages de Michel Demers. (Photo: André Le Coz).

théâtre.

C.D. — Toujours. On n'a jamais vraiment d'argent. Un accessoire, c'est fait à la main. Comme le décor, il faut qu'il serve. Il y a des objets qui sont le décor.

M.D. — Ça me rappelle un *show* où il y avait deux masques blancs qui ne servaient que comme accessoires et le décorateur les avait suspendus dans les airs. Ça devient signifiant. Ça devient un décor. C'était devenu un symbole. Il faut faire attention. Quand on met un objet sur la scène, il peut devenir facilement un symbole. Il faut savoir avec quoi on joue.

Utilisez-vous souvent des meubles? Est-ce qu'ils correspondent seulement à leur fonction dans la vie réelle ou, la plupart du temps, les refaites-vous?

C.D. — Moi, j'évite autant que possible de mettre des choses seulement pour décorer; mettre une chaise sur laquelle personne ne s'assoira, seulement parce qu'il faut une chaise dans le décor...

M.D. — Dans le décor d'une maison de comédie américaine, il y a toujours la chaise dans le coin où jamais personne ne va s'asseoir, mais pour un décorateur c'est quasiment la chaise symbolique de ce type de spectacle; elle est toujours là, c'est pour balancer le décor.

C.D. — Je trouve quand même ça oiseux et coûteux.

M.D. — En fait, tu veux savoir si on détourne la réalité au profit de la scène.

C.D. — Moi, je la détourne carrément, autant que possible. Si je fais des géants, je veux un carosse géant, je ne veux pas un gros carosse sur des petites roues.

M.D. — Ça dépend. Si tu fais un théâtre Alcan, tu es obligé. Tu fais de la décoration intérieure. Sinon, je pense qu'il faut détourner la vérité. Carrément. Je me souviens d'un spectacle qui était extrêmement réaliste, et à cause de cela, tout y était vrai, le cadran était à l'heure, la télévision marchait, le téléphone fonctionnait, le livreur était un vrai livreur de pizza; tout ça mis ensemble, par sa fonction de réel, devenait du théâtre, mais c'est rare que ça arrive.

Utilisez-vous des diapositives, des films, des photos, des pancartes, des vidéos, des banderoles, etc.?

M.D. — On peut parler de niveau didactique ou de niveau technique. Au niveau technique, tous les décorateurs utilisent, depuis 2,000 ans, les matériaux qu'ils ont sous la main; alors les diapositives sont arrivées comme ça, mais ce n'est pas dans les moeurs.

Trouvez-vous que ce sont encore des choses intéressantes à exploiter?

M.D. — Oui, la banderole, l'écriture sur une scène c'est encore un symbole. L'écriture, ça peut être très grand, très vaste. Une banderole ne se réduit pas à ce qui est écrit dessus, elle a une fonction.

C.D. — C'est sa fonction de montrer. Quand ça montre des choses, je trouve ça très intéressant.

M.D. — Quand on entre en scène avec une bannière, même s'il n'y a rien d'écrit dessus, c'est un symbole, ça a une fonction didactique. Ça, c'est important. Je crois que c'est nécessaire dans beaucoup de spectacles.

C.D. — Ça éclaircit beaucoup de choses et ça met un point fort de références directes, comme le mot, c'est précis, ce n'est pas seulement une ambiance de couleurs.

M.D. — C'est surtout au niveau du signe. Ça peut être le costume qui est souvent un signe; tu portes le mot «rouge» sur ton dos.

Les meubles, objets et accessoires sont-ils inspirés de la mode contemporaine ou théâtrale?

C.D. — Essaie de trouver de la guirlande de Noël au mois de juillet...

M.D. — Ce n'est pas influencé mais... ce qu'on crée sur une scène, on le crée au vingtième siècle, en fonction des magasins qu'il y a autour.

C.D. — En fonction des produits qu'on a sous la main, disponibles immédiatement. J'ajouterai que pour les costumes, qu'on le veuille ou non, on est obligé de tenir compte de la comédienne, du comédien qui le portent. La comédienne va avoir une idée précise de la façon dont elle apparaît; si la comédienne se déteste dans le costume, ne se trouve pas belle, le costume ne sert à rien. Il faut qu'elle se sente bien.

M.D. — Tout le monde porte des jeans maintenant, on peut bien essayer de leur mettre autre chose sur les fesses, ils vont avoir l'air de porter des jeans, alors on coupe comme des jeans. On n'a pas le choix.

Vous dites qu'il ne faut pas desservir le comédien. Mais que faire, par exemple, si vous trouvez qu'une comédienne doit porter telle robe, mais qu'elle se trouve grosse?

M.D. — Même si je trouve ça efficace mais qu'elle le porte mal, ce n'est plus efficace. Je peux trouver bon qu'elle ait le crâne rasé, mais si ça détruit tout son jeu... Je ne dis pas que le dernier mot est au comédien, mais...

C.D. — On est là pour servir. Il faut aider le plus possible. On est là et on fournit les éléments concrets, donc les éléments les plus étrangers aux acteurs. Il faut qu'ils puissent prendre contact avec ça, sans être trop effrayés.

M.D. — Je pense que les comédiens sont conscients que le décorateur et le costumier sont là pour les servir. Ce que les comédiens ne savent pas assez, c'est le rôle signifiant de la scénographie. Ils lisent le texte et ont de la difficulté à comprendre ce qu'est un dessin de décor. Quelquefois, les metteurs en scène ont aussi de la difficulté. Évidemment, un décorateur, c'est son métier. Alors, il va



Le Médecin malgré lui de Molière. Production de la N.C.T., 1975. Décor/costumes de Claire Dé.

plus vite que tout le monde dans ça, sur une production. Je trouve un peu malheureux qu'en général, les comédiens ne comprennent pas l'image qu'ils véhiculent.

C.D. — Qu'ils n'essayent pas de comprendre ce que telle conception veut dire, pourquoi elle est comme ça. Je ne veux pas dire que décor et costumes vont absolument conditionner au départ. Effectivement, ce sont des idées étrangères, des interprétations supplémentaires. Mais on peut essayer de jouer avec ça aussi. On a souvent l'impression de catapulter quelque chose aux comédiens.

M.D. — Par exemple, lorsqu'un comédien n'est pas content de sa maquette de costume, il se peut que le costumier se soit trompé. Mais au lieu de dire: «Je ne m'aime pas là-dedans», la première chose qu'il devrait se dire c'est: pourquoi le costumier a-t-il vu le personnage de cette façon? Il devrait se dire: si d'autres voient le personnage comme ça, il y en a peut-être dans le public qui vont voir le personnage comme ça. Donc, est-ce que ma conception du personnage n'a pas à être révisée en fonction de la maquette de costume? Je pense qu'en général, le costumier a un avantage visuel sur le comédien. Maintenant, le costume n'est peut-être pas portable, il va peut-être mal. C'est une autre affaire. On est obligé de laisser une responsabilité visuelle au costumier, par exemple, et je ne pense pas que le comédien puisse dire: je n'aime pas ce rouge-là. Ce n'est pas à lui de dire ça. Il a à essayer de comprendre ce que veut faire le costumier, et s'il n'est vraiment pas d'accord, il doit s'expliquer. Évidemment, à la générale, c'est un peu tard pour s'entendre.

C.D. — Il ne faut pas oublier qu'on fait un costume à la même vitesse qu'un rôle.

M.D. — Il y a des gens qui disent: on devrait avoir ça en commençant, avant. Ce n'est pas vrai. Un spectacle est fait en même temps par tous et on se rejoint à la première. Donc, il faut que les gens arrivent à travailler au même rythme et à avoir des contacts.

C.D. — Et arrivent à voir. On amène des dessins, des maquettes. Pour ma part, j'ai souvent l'impression que les gens ne comprennent pas. Ils ne voient pas, ils ne lisent pas la maquette. Il faut la regarder attentivement. Même si on dessine le moins caricaturalement possible, on a donné quand même une attitude, on a pensé à un caractère, et ça, on a l'impression que les gens n'en tiennent pas compte; ils s'arrêtent au costume, au «linge»; ça ne va pas plus loin.

M.D. — En fait, une bonne critique pour un décorateur serait que si la pièce est pourrie, le décor est pourri. La pire critique, c'est de dire la pièce est pourrie, mais le décor était pas mal, ou merveilleux. C'est effrayant. Il faut être aussi pourri que tout le monde, ou aussi merveilleux que tout le monde. Ni meilleur, ni pire.

À la limite, le décorateur est celui qui pourrait dire qu'il n'y a pas besoin de décor pour un texte.

M.D. — La seule personne qui peut dire ça, c'est le décorateur, et il faut le payer pour qu'il dise cela. C'est un métier comme un autre, c'est un métier de scène et c'est un métier aussi important que comédien et metteur en scène. Je ferais peut-être une petite distinction avec les techniciens. Je ne dis pas que les techniciens n'ont pas à avoir leurs instruments de travail mais ils sont plus facilement remplaçables parce que ce ne sont pas des concepteurs. Le décorateur et le metteur en scène sont des concepteurs. Au niveau de la structure du théâtre, les techniciens devraient être propriétaires à part entière comme n'importe qui parce que c'est leur métier, mais au niveau de chaque réalisation, c'est une autre affaire.

C.D. — Ils n'ont pas les mêmes responsabilités. Nous, on a vraiment la responsabilité de créer l'environnement, d'habiter l'espace.

M.D. — À un moment donné, c'est certain que moi, je n'ai pas la même gentillesse avec les comédiens qu'avec les techniciens. Je demande à un constructeur des choses précises et s'il n'est pas capable de les faire, tant pis, qu'il s'en aille.

C.D. — On ne discute pas avec lui. Alors que quelqu'un qui ne se sentirait pas bien dans un costume, on va essayer de savoir pourquoi.

M.D. — Je n'ai pas à m'entendre avec lui. Je suis un *boss*. C'est aussi clair que ça. Le théâtre est autant à lui, mais si je veux avoir ça rouge, c'est rouge. Un point c'est tout. Il n'a pas à discuter, parce qu'il ne fait pas de création.

Selon vous, les artisans du théâtre au Québec ont-ils une conscience scénographique suffisante?

C.D. — Pas vraiment.

M.D. — Ici, la majorité des comédiens n'ont pas vu ce qui se fait en scénographie, ailleurs, dans le monde. On voit assez bien nos spectacles ici. Mais à un moment donné, quand on en a vu trois cents, on a tous travaillé ensemble au moins une fois, on se connaît trop pour s'étonner. C'est le théâtre qui se fait ailleurs qu'il faut voir. On n'aurait pas d'erreurs scénographiques comme sur certains plateaux montréalais...

Mais les gens qui voient ce qui se fait ici ont-ils une conscience scénographique?

M.D. — Parfois, on est pris avec des salles qui ne sont pas adéquates. Comme parfois les décorateurs sont bons, c'est certain que les problèmes scénographiques, on ne les voit pas tellement. En général, les gens ne connaissent pas la scénographie. Ils connaissent Stanislavski, Brecht, Artaud, mais ce sont des noms. Ils ne connaissent pas les décorateurs qui ont suivi. Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de comédiens qui pourraient imaginer ce qu'était une scène au siècle dernier, quand les gens avaient le droit de fumer dans la salle, quand l'éclairage était au gaz, quand tout venait d'en bas, quand tous les décors étaient en toiles peintes, quand il n'y avait pas d'accessoires, de meubles sur scène, quand les cintres étaient à cordes. La plupart des comédiens ne vont pas voir d'opéra, ils ne vont pas voir de cirque...

C.D. — Ils ne vont pas voir la peinture moderne, ils ne sont pas au courant des mouvements importants; le «visuel» hors théâtre les concerne peu.

M.D. — Alors, c'est certain que la scénographie, ils passent à côté... La scénographie est un art qui en intègre bien d'autres, qui intègre les arts plastiques, bande dessinée, bien des choses. S'ils ne s'intéressent pas à tout ça, c'est certain qu'ils ne la suivent pas.

Quels sont les principaux auteurs ou scénographes qui vous ont influencés dans votre conception du visuel?

M.D. — Pour la scène, moi, il n'y a personne. Mais, il y a des peintres, des plateaux, d'autres formes de spectacles... L'opéra, par exemple, me conditionne un peu dans l'utilisation de l'espace; la sculpture aussi, peut-être, mais je n'ai pas d'autres décorateurs qui me conditionnent.

C.D. — Moi non plus. Je regarde les choses que fait Svoboda, je peux trouver ça intéressant; mais, je ne peux pas dire que je serais dans la même ligne qu'un tel, non.

Pensez-vous qu'un décor de théâtre, surtout pour les jeunes troupes, doit être réutilisable?

M.D. — Non.

C.D. — Ça n'est jamais réutilisable, à part les panneaux qu'on peut repeindre.

Est-ce qu'une troupe devrait essayer de garder des éléments?

M.D. — Je pense que des éléments sont gardables...

C.D. — Les praticables...

M.D. — D'abord, la place d'entreposage coûte plus cher que ce qu'on entrepose. Les praticables, on peut les garder un certain temps, mais ils se fatiguent, on ne peut pas les refaire; je pense que, quand on conçoit, on doit faire des décors avec des matériaux qui sont réutilisables jusqu'à un certain point. Un costume n'est pas réutilisable.

C.D. — Avec une même pièce, la conception peut changer et j'irais plus loin; quand il y a reprise, j'aimerais moi aussi avoir la chance d'y retravailler.

M.D. — J'ai toutefois un peu «réutilisé» au Centre d'Essai de l'Université de Montréal: on s'est dit, pendant cinq, six ans, la conception des décors va être faite de telle sorte que chaque fois, ça va augmenter la capacité technique de la salle. Mais ça, c'est un cas précis. En règle générale, je ne pense pas que les troupes ont intérêt à garder des choses. Elles ont plutôt intérêt à donner ça à des grandes salles où elles auront le droit d'emprunter à leur tour. Mais il est plus intéressant de prendre des choses qu'on jette dans la vraie vie et les utiliser sur la scène parce qu'alors, on fait une démarche-objet, mais réutiliser les mêmes patines... c'est un peu frustrant... Un *spot*, c'est de la scénographie. Il faut qu'un *spot* soit réutilisable; si c'est à ce niveau, ou si c'est au niveau des plate-formes, c'est d'accord.



Inès Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme. Production de la N.C.T. 1976. Décor/costumes/éclairages de Michel Demers. (Photo: André Le Coz).

C.D. — Évidemment, on peut concevoir la scénographie comme un jeu de blocs, mais ce n'est peut-être pas ça non plus et je trouve que c'est tellement varié d'une fois à l'autre...

M.D. — C'est comme si on disait: on a besoin d'un grand-père, on sort un tel, on le met sur la scène; on ne réutilise pas un comédien, on le fait évoluer; c'est pareil en scénographie, on ne reprend pas le même décor; même si c'est au niveau de la structure, il faut qu'on ait une certaine liberté. Il y a un autre piège aussi. Les jeunes troupes doivent attirer un public et le décor sert à cela. Si on faisait toujours la même affiche, est-ce que les gens viendraient encore voir les spectacles? Même si on change seulement la couleur, mais toujours avec le même diagramme, les gens ne viendront pas. Il y a la question de vente aussi.

C.D. — Ce n'est pas une économie non plus. D'un groupe à l'autre, c'est réutilisable, mais autrement, cela n'a pas de sens.

L'ensemble de votre dispositif scénique est-il d'abord conçu avec un souci d'unité (harmonie, couleurs, etc.)? Pourquoi?

C.D. — Je crois bien, oui. Ce que je recherche absolument quand je fais les décors-costumes, c'est une harmonie générale et pas seulement au niveau des couleurs. On peut vouloir proposer une atmosphère de chaos, mais il faut une harmonie. C'est pour ça qu'on est là. Forcément.

M.D. — Le souci d'unité... c'est presque comme si tu demandais, est-ce que vous faites bien votre métier?

C.D. — C'est une *job*. Beaucoup pensent que c'est magique, mais ce n'est pas magique. Tu as le problème de la géographie, des déplacements, des entrées et des sorties, il faut résoudre ces problèmes sans trop briser l'unité.

M.D. — J'aime bien quand tu dis que c'est une *job*.

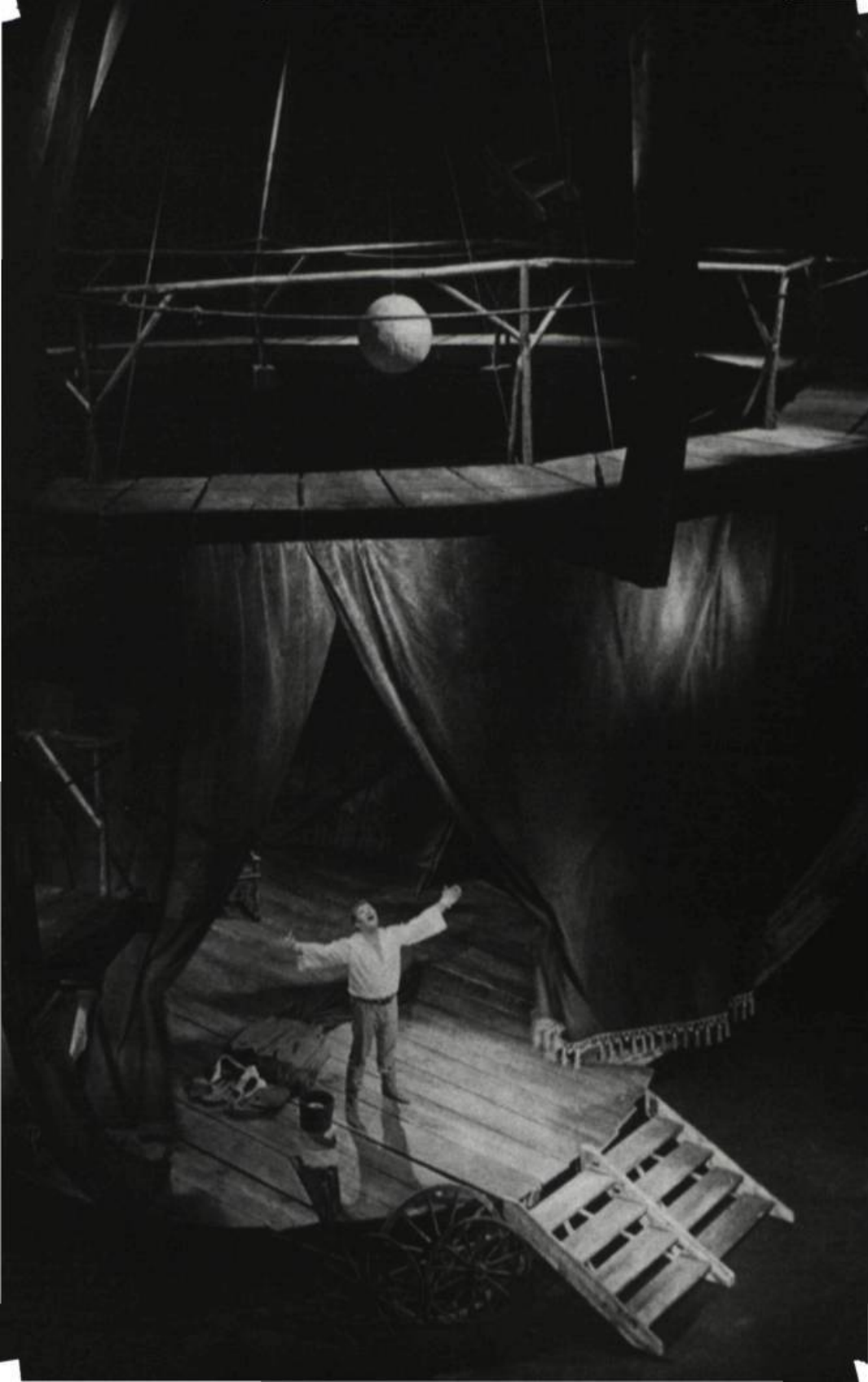
Ce n'est pas un art?

C.D. — Quand on dit que c'est de l'art, c'est un peu trop. C'est tellement éphémère.

M.D. — Il faut que le comédien qui est sur la scène avec son costume soit plus beau que la maquette. Sinon, la maquette ne sert à rien. Il faut que les gens comprennent et aiment ça. Si l'impact visuel n'est pas aimé, on a raté quelque chose. Il y a des recherches qu'on n'a pas le droit de faire. Je pense que c'est toujours en fonction du public qu'on va toucher. À chaque fois que je fais un décor, je mets 90% d'acquis pour 10% de recherche.

Il y a peut-être des lieux où tu pourrais changer ta proportion...

M.D. — Le public est presque partout pareil.



Au théâtre expérimental, par exemple.

M.D. — Oui, mais entendons-nous, là, c'est nous autres qui allons nous voir. C'est de la recherche pour un petit club. Quand je vais au Festival de Nancy, des gens de théâtre montrent à d'autres gens de théâtre ce qu'ils font comme recherche. On peut alors aller jusqu'à 90% de recherche. Mais même au théâtre expérimental, on connaît le public et on va être obligé de lui donner pour qu'il embarque, de l'acquis aussi. Or, son acquis n'est pas celui de tout le monde. Je suis d'accord. Mais si tout est trop nouveau, il n'entrera pas.

C.D. — Même si c'est une superbe machine, si ça ne sert à rien, ce n'est pas bon.

M.D. — La bataille d'*Hernani*, c'est bien beau. Mais si on faisait ça à chaque spectacle... Ce n'est pas ça qui a fait vendre *Hernani*. Ça a pris vingt ans avant de le remonter. C'est beau de monter *Équation pour un homme actuel*, mais est-ce que tant de gens l'ont vue? S'il faut faire des concessions, moi, je suis prêt à en faire certaines, parce que le théâtre est fait pour être vu. Sans public, on ne fait pas de théâtre.

C.D. — On ne fait pas des affaires pour mettre dans les musées. Ce n'est pas mort.

M.D. — C'est le même problème avec la peinture. Les gens ne vont pas la voir. En ce sens-là, Claude Néon fait quelque chose de bien mieux.

C.D. — Effectivement, Claude Néon est plus «artistique» parce qu'il y a plus de monde qui le voit.

M.D. — J'ai fait des décors que je n'aimais pas mais que tout le monde a vus et des décors que j'aimais et que personne n'a vus. Si j'avais à choisir desquels parler, je parlerais des décors que les gens ont vus. On parle de choses qui sont partagées par un certain nombre de personne. C'est ça, la culture.

propos recueillis par michèle barrette