

Enter l'étonnement et l'accessibilité Conversation entre Claude Maher et Michel Demers

Michel Demers

Number 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28273ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Demers, M. (1982). Enter l'étonnement et l'accessibilité : conversation entre Claude Maher et Michel Demers. *Jeu*, (25), 158–164.

entre l'étonnement et l'accessibilité
conversation entre claudé maher
et michel demers



Claude Maher est né en 1947. Il a fait l'École nationale de théâtre en interprétation de 1967 à 1970. Depuis, il a signé plus d'une vingtaine de mises en scène, dont quinze pour lesquelles j'ai eu le plaisir de travailler; citons-en quelques-unes: *Jeudi soir en pleine face* de Michel Beaulieu, au Quat'Sous, production de la Manufacture (1976); *Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme, à la Nouvelle Compagnie Théâtrale (1976); *Des frites, des frites, des frites* d'Arnold Wesker, à la Compagnie Jean Duceppe (1978); *l'Histoire du soldat* de Ramuz-Stravinski, par le Groupe d'Animation Urbaine de Montréal (été 1981); *le Grand Poucet* de Jean Barbeau, à la salle Fred-Barry en octobre dernier. Je pense qu'il travaille d'abord sur les émotions, sur la tension interne du spectacle; sa mise en scène s'articule sur quelques grandes images qu'il veut le plus facilement identifiables et assimilables par le public auquel il s'adresse, des images nées d'une grande connaissance et de sa profonde appartenance à la culture nord-américaine. Ses influences sont (pas nécessairement dans l'ordre): la télévision, le cinéma, le sport organisé et la bande dessinée. Le reste de son travail, c'est de « faire des places » et des mouvements propres et signifiants et de diriger les comédiens un peu comme s'il dirigeait une équipe de hockey. Ses meilleurs spectacles sont ceux où, tous les ingrédients réunis, il a réussi à faire « prendre la mayonnaise », ceux, surtout, où les émotions, le texte, le contexte culturel se confondent avec sa propre histoire personnelle, avec sa propre culture. En un mot, Claude Maher vit plus ses shows qu'il ne les pense. C'est lors d'une réunion de production que lui ai posé quelques questions sur son travail; plus que les réponses, c'est la forme même de l'entrevue qui est révélatrice de sa démarche.

m.d.

Michel Demers. — *On continue la réunion de production et si j'ai des questions, je te les pose. On monte actuellement deux shows: celui du Conservatoire, Douze hommes et femmes en colère, et celui de la Relève à Michaud, le dernier Barbeau, Minuit chrétien, une création.*

Claude Maher. — Ce qui fait, dans *Minuit chrétien*, qu'il y a des bouts de texte en réécriture, qu'on a des ajustements de décors à faire par rapport à l'écriture et que l'auteur peut aussi réajuster son écriture en fonction du décor. Pour le show de Barbeau, les données sont les suivantes: le premier acte se passe sur le toit d'une maison, le soir de Noël; il y a deux voleurs, dont l'un est déguisé en père Noël, qui attendent minuit pour pénétrer dans la maison et y faire un vol pendant que les gens sont partis réveiller. Au deuxième acte, le problème est qu'on puisse les voir à l'intérieur de la maison. Et la scène est très petite.

M.D. — *Le problème est que la scène est longue et peu profonde. En isolant le décor, il semblera petit.*

C.M. — Avec ce décor-là, qui est assez étrange, il faut jouer sur le toit en pente d'une maison, avec une cheminée, et un personnage qui tombe quatre fois et remonte péniblement; ce sont surtout des silhouettes, et des positions incongrues. Mais en deuxième partie, c'est une mise en place beaucoup plus traditionnelle, sauf que le décor est tellement étrange que, là aussi, on va recourir à un peu de fantaisie — dans le style bande dessinée — pour le faire.

M.D. — *Et l'idée qu'à un moment donné, on sort de l'action, en manipulant le décor à vue, en sortant du réalisme...*

C.M. — C'est une belle folie qu'il faut garder absolument. Au lieu de faire le changement à l'entracte, on le fera au début du deuxième acte. Un acteur est disparu dans la cheminée, l'autre est encore sur le toit et, pour retrouver celui qui est disparu, il va



Ines Pérée et Inat Tendu, texte de Réjean Ducharme mis en scène par Claude Maher. Production de la N.C.T., octobre 1976. Scénographie: Michel Demers. Avec Louise Gamache, Michèle Deslauriers et Paul Savoie. Photo: André Le Coz.

soulever le décor et pénétrer comme cela dans la maison. Et, voyant l'autre dans la cheminée, il va se demander comment il a réussi à le faire. Et pour ta solution de dire qu'il ne s'en souvient plus, comme c'est l'autre qui a la clé de l'évasion, on pourra jouer sur le fait qu'il s'en souvient à un moment donné, qu'il refuse de le dire et qu'il soumet l'autre à trois épreuves. C'est vraiment du théâtre dans le théâtre, c'est vraiment le décor qui s'impose à Shakespeare-Barbeau! J'ai rarement vu une telle utilisation de décor, on le déplace et on l'utilise dans le jeu dramatique; c'est étrange, mais je pense que le sujet s'y prête merveilleusement bien. J'aime bien dans ton décor le côté un peu caricatural que tu as réussi à lui donner avec les arêtes un peu inégales pour le toit. J'aime aussi la transposition du ciel et des étoiles par ton rideau de losanges en plastique.

M.D. — *Quels sont les problèmes de mise en scène dans les salles de Montréal?*

C.M. — Il n'y a pas beaucoup de salles excitantes. On est toujours pris avec des architectures bizarres.

M.D. — *Aimerais-tu mieux avoir des salles polyvalentes ou des salles contraignantes, mais qui permettent d'avoir des idées «le fun»?*

C.M. — Avant, cela me dérangeait d'avoir des plateaux aux dimensions réduites ou trop grandes, mais le jour où j'ai compris que je ne pouvais rien y faire, je suis



Le Grand Poucet de Jean Barbeau dans une mise en scène de Claude Maher lors de la reprise en octobre-novembre 1982 à la salle Fred-Barry (création le 30 octobre 1979). Scénographie: Michel Demers. Dans l'ordre habituel: Charles Vinson, Henri Chassé et Pierre Chagnon. Photo: André Panneton.

devenu très à l'aise parce que, maintenant, ce qui m'intéresse, c'est de prendre la salle comme elle est, de ne pas essayer de transformer l'architecture, mais de la montrer telle qu'elle.

M.D. — *Quelle est la meilleure salle à Montréal pour un metteur en scène?*

C.M. — C'est celle où tu peux faire ce que tu veux, une salle transformable, donc avec rien dedans.

M.D. — *Quand as-tu commencé à savoir que tu faisais de la mise en scène?*

C.M. — Un jour, je me suis aperçu que c'était toujours moi qui demandais de diriger, de faire la mise en scène. Personne ne m'a jamais dit que je devrais faire de la mise en scène. Pour ma première mise en scène professionnelle, c'est moi qui suis allé voir Jean-Claude Germain, au Théâtre d'Aujourd'hui; je travaillais avec lui comme acteur et je lui ai dit que je voulais faire une mise en scène. C'était la même chose à l'École nationale quand j'étudiais, et aussi au collège. Quand je remonte comme cela, jusqu'à l'âge de douze ans, je m'aperçois que c'est toujours ma motivation personnelle qui a fait que je dirigeais. Je l'ai réalisé quand j'ai fait ma première mise en scène professionnelle au Théâtre d'Aujourd'hui. C'étaient *Le sérum qui tue* et *les Méfaits de l'acide*. *Le sérum qui tue* est une pièce québécoise de 1928, écrite par un journaliste et qui est une parodie du Grand Guignol; Jean-Claude Germain, sous un pseudonyme, avait écrit un pendant moderne: *les Méfaits de l'acide*. On jouait sur une scène à quatre côtés, ouverte tout le tour. C'était très complexe pour la mise en



place, et il y avait une bande sonore énormément élaborée; c'était très fort techniquement.

M.D. — *Tu en as fait combien jusqu'ici?*

C.M. — Peut-être une vingtaine. Je n'en ai pas fait beaucoup les premières années parce que je jouais en même temps. Donc, je pouvais passer un an sans en faire parce que j'étais pris par des rôles. Mais maintenant, je n'ai plus d'offres comme comédien, mais seulement comme metteur en scène. Je ne suis pas un comédien qui fait de la mise en scène; ce n'est pas une extension de moi comme acteur, mais c'est en dedans de moi. Je trouve que nous ne sommes pas beaucoup de metteurs en scène, pas beaucoup à faire cela à l'année longue, avec une recherche, la poursuite d'un but. Il y a beaucoup de gens qui remplissent la fonction de metteur en scène, c'est-à-dire qui organisent le trafic sur scène, qui donnent des « oui » à des costumes, à des décors, mais il y en a peu qui font véritablement ce que j'appelle le travail de mise en scène, c'est-à-dire partir d'un texte et chercher à élaborer de nouvelles façons de l'exprimer pour faire des spectacles qui soient étonnants.

Pour en revenir à l'autre show, celui du Conservatoire, *Douze hommes et femmes en colère*, c'est un show que je continue à trouver très excitant. D'abord, parce que tu peux le prendre à trois ou quatre degrés différents, que ce soit pour l'intrigue, le comportement humain, ou la progression dramatique. En substituant des rôles féminins à certains rôles masculins (le texte original ne comportait que des rôles masculins; dans notre version, il y a eu finalement sept femmes et cinq hommes, suivant ainsi la composition de la classe avec laquelle je travaillais), cela devient encore plus intéressant, parce que tu prends une pièce et tu fais sortir ce qui est entre les lignes et qui n'était pas prévu au départ. C'est assez merveilleux d'avoir la chance de jouer cette pièce dans un ancien Palais de Justice: dans la salle, toutes les inscriptions au-dessus des portes sont restées: comparution, salles des témoins, etc. Je ne sais pas s'il n'y aura pas moyen de souligner cela, parce que les gens qui viennent au Conservatoire ont perdu de vue le fait qu'ils sont dans un ancien Palais de Justice. Je trouve fascinant de sortir du théâtre pour redécouvrir la salle qu'il y avait là avant.

M.D. — *Tu ne fais jamais de spectacles difficiles d'accès. C'est voulu?*

C.M. — Oui. Je me suis transformé. Avant, je ne me posais pas ces questions-là. Je faisais des shows pour moi, sans pour autant renvoyer le public en disant: « Si vous n'aimez pas cela; dehors! » J'ai travaillé à beaucoup d'endroits. Je me permets moins de folies maintenant; aujourd'hui, mes folies sont « patentées » de sorte que le public en voit une ou deux, pas plus, mais tellement bien « patentées » qu'elles passent. Je travaille pour le public. Et mes folies à moi, quand je réussis à en faire passer une par spectacle, je suis content. Parce que je me suis rendu compte que cela ne donnait rien autrement. On faisait des choses très intéressantes, mais il fallait en parler trois heures avant pour les faire passer. Je ne veux pas que les gens discutent pendant mon show. Je veux qu'ils soient absolument pris. Après, devant une bière, on pourra en parler longtemps; mais, pendant que le show se passe,

j'aime bien que le public soit un peu assommé par l'émotion, les images. Oui, je fais toujours des spectacles ouverts, non, je ne fais pas de spectacles hermétiques.

M.D. — *Ils peuvent être faciles à comprendre, mais aussi inconfortables ou agressants...*

C.M. — Cela, oui, ou étranges. Mais je vais toujours avoir une clé pour chaque spectacle, qui va permettre au spectateur de suivre.

propos recueillis par michel demers