

Construire un espace déjà habité Entretien avec Michel Goulet

Jennifer Couëlle

Number 69, 1993

« Roberto Zucco »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29164ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Couëlle, J. (1993). Construire un espace déjà habité : entretien avec Michel Goulet. *Jeu*, (69), 33–40.

Construire un espace déjà habité

Entretien avec Michel Goulet

Les scénographes revendiquent un statut d'artistes scénographes et souhaitent que la critique et le public prennent leur métier plus au sérieux. Croyez-vous le moment propice pour un artiste en arts visuels, exerçant un métier consacré et pleinement reconnu, de créer la scénographie d'un spectacle théâtral?

Michel Goulet — Oui, car un artiste en arts visuels est à même de comprendre ce métier. Quelqu'un qui fait de la sculpture autonome, sans se soucier de son intégration, aura beaucoup de difficulté à concevoir une scénographie. Celle-ci est commandée par le texte, la mise en scène, le jeu des comédiens, la salle. De la même manière, je n'aimerais pas que les scénographes s'immiscent à la légère dans mon métier sans en considérer les particularités. Les intentions sous-jacentes à ces deux arts ne sont pas les mêmes. Les arts

«L'otage». Sur la photo :
Henri Chassé (Roberto
Zucco) et Christiane
Pasquier (la dame élégante).
Photo : Josée Lambert.



visuels — notamment, depuis quelques années, la sculpture d'installation — ont beaucoup influencé les arts de la scène, comme ils ont depuis toujours été une source d'inspiration pour le design, la publicité et la mode. Quand le langage des arts visuels devient culturellement assimilé, les autres milieux artistiques, mais aussi celui des communications, le récupèrent et l'intègrent à leurs propres moyens d'expression.

Votre collaboration avec le Théâtre UBU était-elle votre première expérience au théâtre?

M. G. — Adolescent, j'ai monté des décors de théâtre. À Sherbrooke, j'ai été très proche des équipes techniques du Théâtre de l'Atelier. Je me suis beaucoup intéressé au théâtre jusqu'au moment où je suis entré aux Beaux-Arts. Je l'ai alors presque complètement délaissé, n'y allant que comme spectateur. Curieusement, chaque fois que j'ai assisté à un spectacle théâtral au cours des quinze dernières années, je me suis laissé fasciner par le jeu, par le texte, sans jamais penser que je réaliserais un jour une scénographie. Aussi, quand Denis Marleau m'a demandé si je voulais créer la scénographie de *Roberto Zucco*, me suis-je rendu compte que je n'avais jamais pensé à comment était conçue une scénographie. J'étais inquiet à l'idée que j'aurais à plonger dans un domaine très spécialisé, et dans lequel — comme dans celui des arts visuels — je n'aurais pas voulu créer des redites, un décor de théâtre «à la manière de»... J'espérais pouvoir réaliser un décor original, et pertinent pour le propos de la pièce.

J'ai eu l'impression de faire le contraire de ce que je fais lorsque je travaille sur une place publique, où l'espace est construit et où je n'ai qu'à l'habiter. Dans une scénographie, tout est habité, ou potentiellement habité, et je viens créer l'enveloppe qui permettra aux «habitants» de vivre. Je dois construire l'espace. Cette enveloppe permet de rendre la pièce visible. Même s'il n'y a presque rien, si l'intervention scénographique est minimale,



La patronne et son fauteuil.
Sur la photo : Chantal Baril
(une pute), Cassandre
Fournier (la patronne)
et Pascale Montpetit
(la gamine). Photo : Josée
Lambert.

nous savons qu'il y a eu un choix. Il est essentiel pour moi qu'on sente que le décor relève d'un choix esthétique clair.

Cela me rappelle ce que disait le scénographe Yannis Kokkos : «Ma règle consiste à vouloir proposer un décor qui apparaisse tout à la fois comme une évidence et une surprise.»

M. G. — C'est tout à fait ça : on doit arriver à créer quelque chose qu'on ne peut remettre en question, une œuvre qui donne l'impression qu'elle est la seule solution possible. Je voulais que les spectateurs ne se demandent jamais si ça devait être ça ou autre chose.

La contemporanéité de la pièce a-t-elle joué en faveur de votre décision d'accepter l'offre de Denis Marleau?

M. G. — Pas vraiment. Il m'aurait plu de travailler sur un texte dadaïste, un texte de Queneau, ou tout autre texte revendiquant une place particulière au XX^e siècle. J'ose croire que j'aurais pu également créer le décor d'une pièce du début du siècle. Par contre, j'aurais refusé de collaborer à un spectacle de pur divertissement, où le décor n'est qu'accessoire.

Après avoir lu le texte de Koltès, j'ai d'abord dit oui à Denis Marleau. Je l'ai rappelé un mois après pour lui dire : «Non, je vais manquer mon coup, trouve-toi quelqu'un d'autre.» Je crois que j'ai changé d'idée trois fois comme ça. Dès le départ, il m'a fallu aller au-delà de mon inquiétude en ce qui concerne la représentation simultanée d'espaces intérieur et extérieur. Il y avait une chambre à coucher, un métro, une cuisine, un parc, etc., et je ne voulais pas que tous les éléments soient présents en même temps. Mais, finalement, je pense que c'était réussi. Car, lorsqu'on était dans le métro, la table de cuisine demeurait encore présente, mais on ne la voyait pas. Et quand montait la cabine téléphonique et que disparaissait la table, on oubliait que quelques minutes auparavant se jouait une scène de cuisine. L'atmosphère de la pièce devait se transmettre par un parcours très vertigineux; alors, tout apparaissait et disparaissait dans une forme de vertige.

En quoi diffèrent les contraintes du scénographe et celles de l'artiste visuel?

M. G. — Dans le cas de la scénographie, il s'agit d'un travail d'équipe. Lorsque je travaille sur une place publique, c'est moi qui repère les éléments visuels qui susciteront le dialogue que j'entretiendrai avec le lieu. Au théâtre, il y a déjà un texte qui impose un contexte, une contrainte initiale à laquelle s'ajoutent celles de la mise en scène, de l'éclairage et du jeu des comédiens. C'est l'équipe, et non pas un individu, qui crée l'ensemble. Tandis que, si je travaille sur la place publique, personne ne remet en question mes décisions; j'ai à la fois tous les droits et toutes les responsabilités. Dans un travail d'équipe, les responsabilités sont partagées. Cependant, c'est le metteur en scène qui colore la production, qui met la couleur dans le dessin que nous traçons.

Vous vous êtes donc vraiment senti en terrain inconnu?



[...] on doit arriver
à créer [...] une œuvre qui
donne l'impression
qu'elle est la seule
solution possible.
Je voulais que
les spectateurs ne se
demandent jamais
si ça devait être ça
ou autre chose.



M. G. — Oui, je n'aurais jamais cru que j'aurais autant de difficulté à m'adapter! Toutefois, il est très stimulant de travailler en équipe. On ne sort jamais d'une réunion de production dans la solitude de ses pensées, mais avec beaucoup de questions posées par les autres. Voilà une particularité certaine du théâtre, une réalité inexistante dans les arts visuels. Le temps de production au théâtre offre la possibilité de considérer ses collègues comme des spectateurs. Ils reçoivent mes idées, et leurs réactions vont nourrir ma conception première, la transformer. L'équipe était tout à fait exceptionnelle : nous nous réunissions deux à trois fois par semaine et sortions des réunions complètement imbibés du décor, de la pièce, du contexte. L'expérience, pour moi, fut inoubliable.

Combien de temps avez-vous mis pour réaliser ce projet?

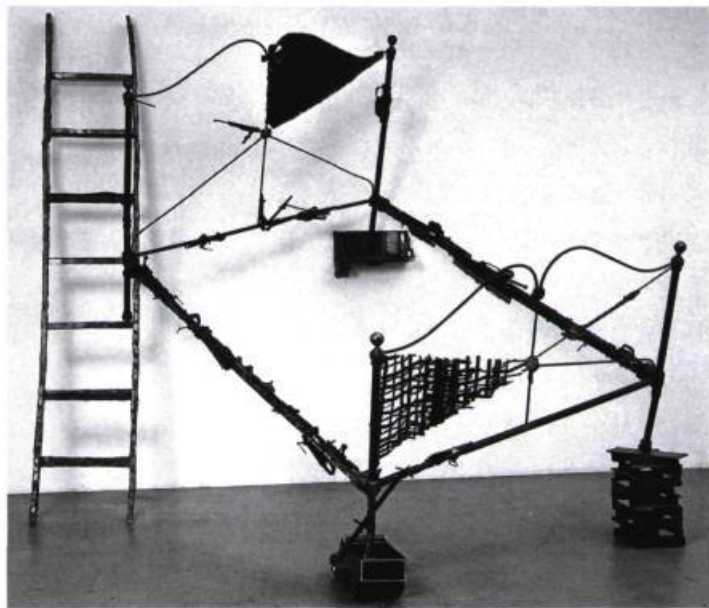
M. G. — Du début jusqu'à la fin, presque un an. Au départ, il s'agissait de lire, de se mettre dans le contexte, de relire. À partir des réunions de production jusqu'à la première représentation, le travail a duré six mois.

Pour traduire le concept que vous souhaitez réaliser, avez-vous dû faire face à des défis techniques particuliers?

M.G. — Lorsque j'ai visité le théâtre pour la première fois, j'ai pris en considération la hauteur et la largeur de la scène, ses herses, l'espace sous la scène, et aussi la salle. J'en ai immédiatement conclu que j'utiliserais les lieux de mur en mur. Tout, absolument tout, allait être utilisé : à partir du sous-sol de la scène que j'allais enlever, pour aller travailler jusque dans le plus grand creux, dans toutes les largeurs, toutes les herses, toutes les mécaniques possibles du théâtre. C'est un peu comme à la Renaissance, où le lieu théâtral était utilisé à son maximum.

Dans la scène du parc public, nous sentions tout particulièrement la présence de votre travail d'artiste, votre souci d'utiliser tous les espaces, avec les personnages émergeant de sous la scène et les vélos descendant du ciel...

M.G. — C'est effectivement une scène que je considérais comme très importante. Elle représentait la coupure entre l'engrenage dans lequel était pris le personnage de Zucco et le dénouement de la pièce. Lorsque Zucco tue l'enfant, c'est comme s'il tuait son propre avenir. À partir de ce moment-là, tout déboule, et la perte de Zucco devient inévitable, ses pensées vont et viennent à une vitesse folle. J'ai tenté d'extérioriser la frénésie croissante de cet état d'âme.



Sculpture de Michel Goulet, *Trophée*, 1986. Acier et objets divers. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Ron Diamond.

J'aimerais que vous nous parliez de votre choix d'accorder une place privilégiée à l'acier dans votre scénographie.

M. G. — L'acier est rarement utilisé au théâtre. Il arrive qu'on s'en serve pour la construction des structures, mais pas pour la partie visible du décor. L'acier émet un son particulier, c'est aussi un matériau avec lequel on peut construire très finement. Sans être lourd visuellement, il est solide; même dans un très petit gabarit, il a une force considérable. En outre, il permet de travailler de façon très linéaire, de créer des vides et d'économiser beaucoup d'espace, laissant place à autre chose que les seuls matériaux.


Croyez-vous que l'acier reflète bien l'ambiance suggérée par la pièce : l'indifférence sociale, la froideur et l'anonymat de la vie urbaine, la solitude et le désespoir de Zucco?

M. G. — Les gens considèrent souvent l'acier comme un matériau très froid; ils pensent sans doute à une lame de couteau, ou à d'autres objets durs. Mais, à mon avis, l'acier prend toutes les colorations, toutes les intentions qu'on veut bien lui prêter. C'est un matériau de base, tel le fusain ou le crayon. Il change selon l'éclairage et selon la perception que nous en avons. Il peut être percé pour laisser passer la lumière au travers de sa surface, créant le côté étrange de l'éclairage qui vient d'en dessous : comme lorsque nous plaçons une lampe de poche sous notre visage, et que l'éclairage change complètement notre physionomie, mais aussi notre façon de voir. J'étais convaincu que l'utilisation de l'acier offrirait une panoplie de possibilités. Et je savais aussi que je travaillais avec un éclairagiste de premier ordre. Guy Simard me comprenait immédiatement, il savait exploiter mes idées jusqu'à leurs limites. Il me mettait aussi en garde contre certains éléments du décor, insistant sur la nécessité d'une impression de continuité dans l'éclairage.

Est-ce que la porosité du métal avait une autre fonction que celle de permettre des jeux d'éclairage atmosphériques? Elle me semblait symboliser une sorte de transparence voilée...

M. G. — J'aime beaucoup cette idée que les choses ne soient pas montrées directement, qu'on sente qu'il y a toujours un univers parallèle. Je n'affectionne pas les éléments de vérité : affirmer que la vérité c'est ceci ou cela ne m'intéresse pas. Je veux bien admettre que les choses existent d'une façon, mais seulement si je peux dire qu'il existe aussi un envers à toute réalité. Lorsque les personnages étaient dans la cuisine ou dans la chambre à coucher, on sentait la présence d'un autre univers, un monde qui résistait à celui qui se jouait à l'avant-scène. En voyant les marches, on savait qu'elles menaient ailleurs; en voyant les autres plateaux, on savait qu'il y avait des ailleurs. Ils n'étaient pas encore définis, mais ils allaient l'être plus tard. Ainsi, en même temps que se déroulait un moment intense dans la chambre à coucher, il y avait la présence d'autre chose; nous sentions que l'univers représenté était au fond très compressé.

L'idée dialectique d'éloignement et de rapprochement est présente dans mon travail d'artiste. Nous avons la possibilité de nous distancier des choses tout en nous laissant happer par elles. Dans le décor de *Roberto Zucco*, chacun des lieux est à la fois très près et très loin. Lorsqu'on vit dans une ville, c'est ainsi. Je me sens à proximité de mes voisins.


[...] affirmer que
la vérité c'est ceci
ou cela ne
m'intéresse pas.
Je veux bien
admettre que
les choses existent
d'une façon, mais
seulement si je peux
dire qu'il existe
aussi un envers
à toute réalité.



Ils font du bruit, ils sont là, il y a beaucoup d'activité à côté de moi, très près d'où je suis. Je sais que j'ai des voisins de ce côté-là, en arrière et en avant de moi, mais, en même temps, je suis très loin d'eux. Je ne suis pas continuellement en présence de mes voisins. Cette impression se retrouve dans le décor que j'ai conçu et dans le texte même de Koltès. Certains dialogues du texte m'ont particulièrement marqué. Je pense, par exemple, à la scène du vieil homme dans le métro qui parle des labyrinthes, des corridors du métro, comment il se sent perdu dans la ville. Durant son monologue, la chambre à coucher et le bar disparaissent, notre imagination reconstitue la ville et le labyrinthe dont il parle, nous voyons de très près ce qui est au loin...

Êtes-vous satisfait du résultat de votre travail?

M. G. — Oui, mais il m'arrive de craindre que cette scénographie ne soit qu'un simple coup de chance, un heureux hasard. J'aurais alors beaucoup de regrets, car je me suis énormément investi dans ce travail. Si j'ai décidé de faire ce décor, c'est que je relève tous les défis qu'on me propose. Je suis de l'époque de James Dean!... Enfant, si l'on me disait de ne pas aller près de la falaise, j'y allais assurément. Si on me lance un défi, je l'accepte. Et *Roberto Zucco* représentait un défi immense, avec ses quatorze lieux différents à représenter.

J'ai exploré de nouvelles façons de travailler. Dans ma pratique, j'utilise habituellement de vrais matériaux, comme l'acier, sans essayer de les camoufler. Mais dans le décor, ce sont tous des faux : les objets sont peints avec des peintures métalliques. J'ai employé des couleurs de cuivre, de bronze, d'or, de laiton et d'argent. L'éclairage captait la luminosité des différentes teintes métalliques. Pour la scène du parc, il y avait environ quinze jeux d'éclairage sur les bicyclettes. Le jour tombait, et les bicyclettes changeaient de couleur. On percevait ainsi le passage du temps. Il y avait un moment très fort où le soleil brillait, mais un nuage passait tout à coup et on ne reconnaissait plus les vélos que par leur structure.

Ce que vous décrivez ressemble au souci de la lumière des impressionnistes : Monet, par exemple, a peint la cathédrale de Rouen à des heures différentes de la journée, pour observer les transformations de couleur et de perception qu'amenait la lumière changeante.

M. G. — C'est tout à fait ça. La plus grande surprise que j'ai eue a été l'éclairage final. Je savais, en théorie, l'effet que l'éclairage produirait sur le décor; je voyais la structure qui était belle, bien composée, mais cela restait pour moi une œuvre formaliste, une organisation très systématique et régulière, comme quelque chose qui n'était pas encore habité. Mais lorsque j'ai enfin vu l'éclairage définitif, j'ai pu percevoir la démarcation et la transparence des lieux, leurs rapports les uns avec les autres : tout se complétait. L'atmosphère était créée.

Diriez-vous que c'est avec l'éclairagiste que vous avez dû collaborer le plus étroitement?

M. G. — En fait, c'est vraiment avec tout le monde. Pour me donner le temps de faire un changement de scène, il fallait que la musique prenne toute la place, qu'on oublie le

décor. Comme on n'éteignait jamais les lumières pendant que disparaissait un plateau, la musique et les effets sonores devaient venir habiter la scène. Par exemple, il n'aurait pas été agréable de voir la cabine téléphonique disparaître sous la scène sans cette musique extrêmement forte soulignant le changement radical entre deux scènes. Ma collaboration avec Denis Gougeon a donc été primordiale.

Faire jouer une musique très forte pour les changements de scène, n'est-ce pas en quelque sorte la mettre en évidence, et non pas l'utiliser comme musique de fond, comme il en est de la structure scénique qui ne cache rien?

M. G. — Tout ce que la musique fait, c'est refléter les couleurs et l'atmosphère créées par les comédiens, par l'éclairage, par le texte lui-même, par la mise en scène. Nous n'avons fait que donner des outils à Denis Marleau. Il devait mettre en scène le tout, comme s'il s'agissait de personnages. Quand il faisait apparaître un personnage, il choisissait également de faire apparaître une partie du décor. Il connaissait les possibilités de la scénographie et décidait quand et comment les utiliser. Nous avons déterminé ensemble que tous les meurtres se passeraient sur le plateau du centre, jusqu'à l'ascension de Zucco à la fin, que les intérieurs seraient à gauche, le métro à droite, et que tout ce qui était dans la ville — le bar, l'hôtel des putes, le quartier du Petit Chicago — serait regroupé au loin, au fond, comme dans une vraie ville. Mais c'est Denis Marleau qui décidait de faire apparaître et disparaître simultanément un plateau.

La scénographie de Robert Zucco est de celles qui réfutent consciemment le projet d'imitation des décors réalistes, où l'on tente de transformer la réalité matérielle des structures, les rendant du coup factices. Vous restez très près de vos matériaux, vous exploitez leur capacité d'évoquer. Est-ce, à votre avis, une approche plus efficace?

Pierre Chagnon (un commissaire), Pascale Montpetit (la gamine) et Pierre Lebeau (un inspecteur). Photo : José Lambert.



M. G. — Oui, d'autant plus que l'on sait que l'imaginaire est aussi fort que le visuel. C'est-à-dire que la partie qu'on regarde est très influencée, colorée, par ce que l'on sait déjà. Par exemple, si vous me parlez de quelque chose, la façon dont je vais l'interpréter dépendra de l'expérience que j'en ai. Ainsi, si je regarde un décor qui n'est pas réaliste, et qu'on me dit qu'il représente le métro, c'est ce que j'y verrai, car je sais ce qu'est un métro. Je puise dans ma propre expérience du métro. Dans le cas de *Roberto Zucco*, comme je prends rarement le métro de Montréal, mon métro est celui de Paris, et les sièges du décor sont exactement comme les sièges du métro parisien, simplement attachés au mur.

Quels sont les liens forts entre cette œuvre et votre travail de sculpteur?

M. G. — Ma façon d'envisager la construction d'une œuvre : par fragments, additions, comparaisons, interrelations des composantes et par la présence de l'envers des réalités, que j'obtiens en mettant ensemble des éléments qui ne le sont pas souvent. Par exemple, j'ai créé tout un lieu à partir d'une table qui n'est pas vraiment une table : c'est une table mais aussi des chaises et une nappe sur quatre pattes. Elle est une tente, une cachette, un lieu dans un lieu. De la même manière, la patronne et son fauteuil deviennent les symboles d'un lieu. Je m'imaginai que, à cause de sa lourdeur et de sa fatigue d'exercer son métier, le personnage n'avait pas à se lever, ni même à se coucher dans son lit. Tout devait être à portée de sa main. Elle vivait dans son fauteuil, il faisait partie d'elle. On devait avoir l'impression qu'elle et lui étaient à la fois le bureau et la réception de l'hôtel. Tout devait être compris dans ces quelques éléments.

Renouvellerez-vous l'expérience de scénographe?

M. G. — J'ai commencé par dire que *Zucco* serait ma première et dernière expérience au théâtre. Je ne veux pas faire une double carrière. Ce n'est pas que je décide que ça ne m'intéresse pas, mais j'ai l'impression que, pour être heureux et me compléter moi-même, il faut que je me consacre à mon œuvre. Le théâtre demande d'être à l'extérieur de soi, d'être disponible pour beaucoup d'autres personnes, plutôt que pour soi. Je préfère continuer de bâtir mon œuvre et croire qu'à l'occasion, lorsqu'un texte, une expérience ou un défi me tenteront énormément, j'y reviendrai peut-être... ♦