

Jean-Claude Rinfret, un décorateur scénographe au coeur des années 60

Hélène Beauchamp

Number 119 (2), 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24459ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

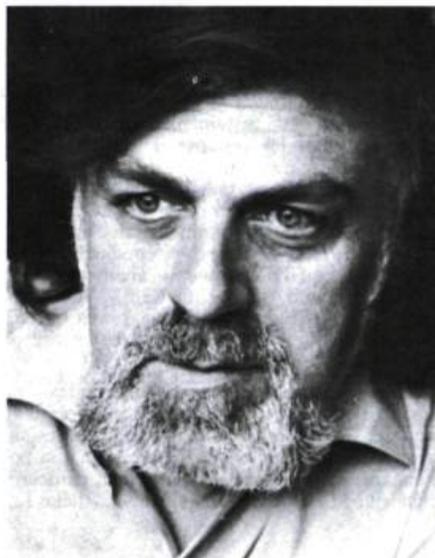
[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, H. (2006). Jean-Claude Rinfret, un décorateur scénographe au coeur des années 60. *Jeu*, (119), 169–179.

Jean-Claude Rinfret, un décorateur scénographe au cœur des années 60

Jean-Claude Rinfret a été, avec Robert Prévost, un des premiers à soutenir ici, et pendant vingt ans, une carrière de décorateur scénographe professionnel. Il œuvre à Radio-Canada de 1954 à 1974 comme décorateur, puis comme directeur des Services de scénographie. Il y signe les aspects visuels de centaines d'émissions dans les domaines les plus divers : jeunesse, variétés, mais surtout opéras, ballets et concerts pour *l'Heure du concert*, et textes du répertoire ou de création pour le *Téléthéâtre*. À compter de 1956, il s'associe au Théâtre-Club, dont il devient en quelque sorte le scénographe attitré. On voit ses décors au théâtre d'été de Sainte-Adèle, au Théâtre du Centre d'Art de Percé, à la Marjolaine d'Eastman. Il crée tous les textes de Jacques Languirand, depuis *les Insolites* au Gesù (1956) jusqu'aux *Violons de l'automne* à la Comédie-Canadienne (1960), et signe les décors de pièces de Gélinas, Dubé, Loranger. En 1968, il est de la création du *Cid Maghané* et de *Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme au Théâtre d'été de Sainte-Agathe. Il amorce son association avec le Montreal Opera Guild à l'occasion de la production de *Roméo et Juliette* au Her Majesty's en 1961, collabore avec Lionel Daunais et le Théâtre Lyrique de Montréal, inaugure la Grande Salle de la Place des Arts avec *Tosca* en 1964 et signe nombre d'opéras à Montréal, mais aussi à Québec, Toronto, Vancouver et au Colorado jusqu'en 1972.



Jean-Claude Rinfret.

Il connaîtra une très riche carrière à une époque marquée par la fondation des grandes institutions québécoises, par la création d'une dramaturgie d'ici et par l'affirmation des artistes du théâtre, de la musique et de l'opéra. Il travaillera avec de grands metteurs en scène comme Jan Doat, Jacques Létourneau, Georges Groulx au théâtre, et Irving Guttman à l'opéra. À la télévision, il formera équipe avec les réalisateurs Florent Forget, Jean Faucher, François Bernier, Pierre Mercure. Conscient des exigences techniques pour la construction et la mise en place des décors, il

dessinera toujours ses plans et, inspiré en cela par Jacques Pelletier, il signera aussi ses éclairages tant au théâtre qu'à l'opéra. Il travaillera en collaboration avec les costumiers François Barbeau, Solange Legendre, Claudette Picard, Richard Laurin et Sue Mess. Les critiques des quotidiens montréalais, tant anglophones que francophones, souligneront la qualité et le caractère novateur de son travail artistique.

Le 23 février 1963, à quelques jours de la première du *Marchand de Venise* produit par le Théâtre-Club à la Comédie-Canadienne, Jean Béraud consacre un long article à Jean-Claude Rinfret dont ce sera le centième décor. « Rares sont, au Canada français, les décorateurs qui ont eu une telle activité, écrit-il. Maintenant, après celui de Prévost, on peut dire que c'est le nom de Rinfret qui est le plus souvent cité au générique des spectacles les plus prestigieux de la métropole. » (*La Presse*, Cahier Arts, Cinéma, Littérature). Le 4 avril 1964, un texte (non signé) publié dans *The Gazette* qualifie Rinfret de « One of Canada's top stage designers ».

Rinfret représente le Canada à la première Quadriennale de Prague (1967) et agit à titre de Commissaire général du Canada pour celle de 1971. Il enseigne à l'École des Beaux-Arts de Montréal (ÉBAM) et de Québec, ainsi qu'à l'École nationale de théâtre du Canada. Grand admirateur de Svoboda, il l'invite ici à plusieurs reprises et, informé des renouveaux de la scénographie dans les pays européens, se prend à souhaiter « qu'une nouvelle vague surgisse bientôt. Nous croulons dans nos vieilles habitudes... il est URGENT qu'on s'en rende compte. C'est une des raisons pour lesquelles, depuis environ deux ans, je refuse systématiquement de travailler au théâtre avec certains metteurs en scène...¹ ». En 1974, il accède à la direction des programmes de la télévision française de Radio-Canada et, accaparé par les responsabilités de ce poste, met un terme à sa carrière de scénographe. Il meurt le 8 mars 2003.

Une formation auprès des grands maîtres

Jean-Claude Rinfret naît à Shawinigan en 1929. Il y fait ses études primaires et secondaires, puis, attiré par le décor de ballet et de théâtre, il s'inscrit à l'ÉBAM en 1948. Après une année préparatoire, il choisit les arts décoratifs et l'art publicitaire, suit des cours en dessin, en peinture, en modelage et sculpture, en appréciation des couleurs et en arts graphiques. L'enseignement du peintre et designer Henry Eveleigh le marquera. Comme la formation en architecture est alors dispensée à l'ÉBAM, programme où l'on a tendance à valoriser le processus créateur, Rinfret s'y inscrit pendant deux ans aux cours de dessin technique.

Étudiant, il saisit toutes les occasions pour se rapprocher du théâtre. Chez les Compagnons de saint Laurent, il peint les décors de Robert Prévost; dans sa ville natale, il fonde les Compagnons de Shawinigan dont la devise est « L'art pour l'art ». Pour le bal annuel des Beaux-Arts en 1952, il exécute une grande murale pour le Salon Rose de l'hôtel Windsor. Surtout, il se joint à l'Ordre de Bon Temps, un mouvement de loisirs laïques et mixtes dirigé par des jeunes et résolument tourné vers les arts, où il fréquente le groupe réuni autour de Gaston Miron. Il crée, avec Gilles Carle et

1. Entretien accordé à Hélène Beauchamp le 7 février 1972, paru dans *le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, 1976, p. 931.

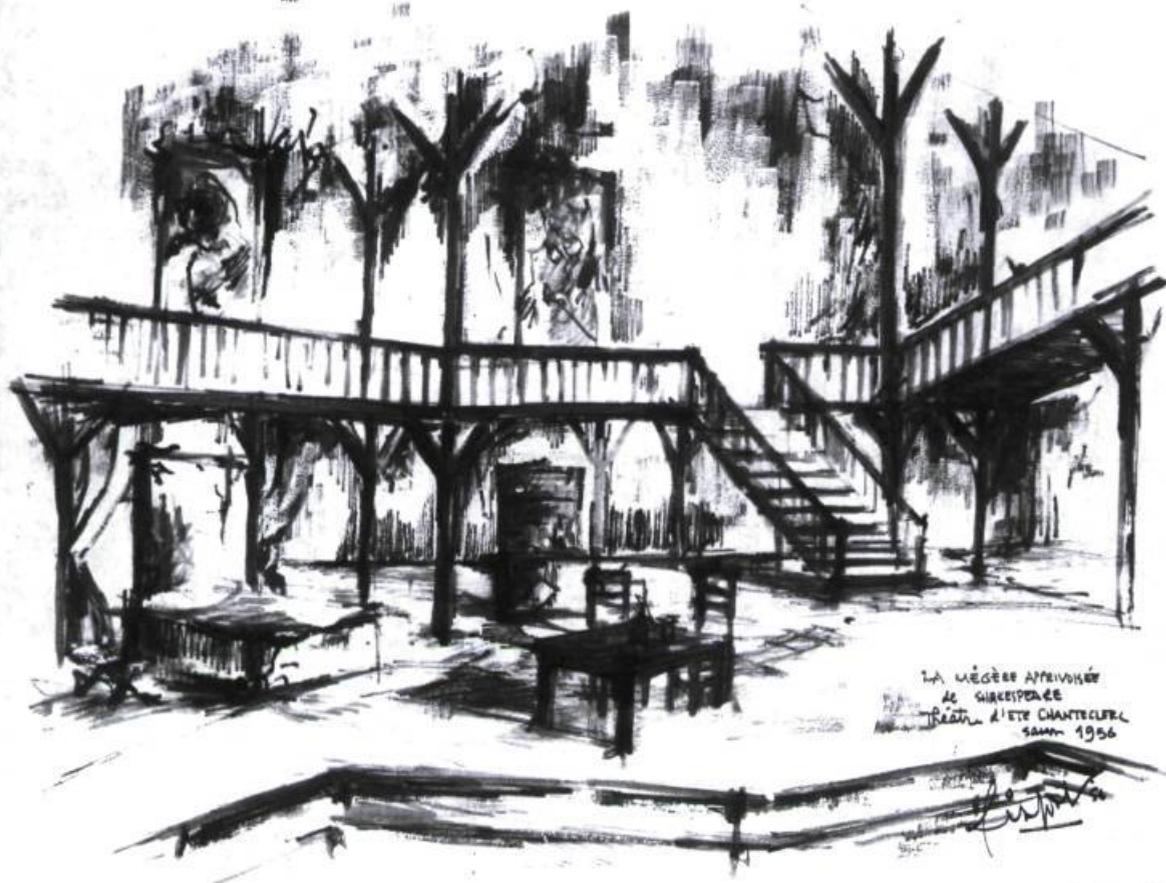


Esquisse de Jean-Claude Rinfret pour *les Beaux Dimanches*, mis en scène par Louis-Georges Carrier (Comédie-Canadienne, 1965).

Mathilde Ganzini, les petits tableaux qui accompagnent les poèmes de Miron et d'Olivier Marchand publiés dans *Deux Sangs* (1953), et se retrouve ainsi, avec Louis Portugais, du groupe des six fondateurs de l'Hexagone, maison d'édition et lieu de rassemblement des poètes et des artistes².

Cette même année, il est admis à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, alors dirigée par Léon Moussinac, critique et théoricien des plus influents du cinéma. Historien du théâtre, ce dernier a publié *la Décoration théâtrale* (1922) et *Traité de la mise en scène* (1948). Rinfret retiendra de cette formation que le théâtre est un art à part entière – Craig et Appia ne sont pas loin – qui doit cependant un grand respect aux textes et aux auteurs. Unité et collaboration sont alors les mots-clés des analyses où l'on s'arrête prioritairement à l'harmonie entre décors, mise en scène et texte. Le décor n'est plus un cadre, mais un élément de la représentation, un instrument du jeu. La grande question de l'heure est celle des éclairages et de la rencontre de la lumière avec les couleurs.

2. Informations tirées du livre de Christine Tellier, *Jeunesse et poésie. De l'Ordre du Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, 2003, 332 p.



Esquisse de Jean-Claude Rinfret pour *la Mégère apprivoisée*, mise en scène par Paul Hébert au Festival du Nord de Sainte-Adèle (Théâtre d'été Chanteclerc, 1956).

Rinfret est intégré à la classe de Félix Labisse, un des artistes majeurs de la jeune peinture française qui a fréquenté Jean-Louis Barrault, Antonin Artaud et le milieu surréaliste. C'est pour Rinfret une année fort stimulante, une année de grande discipline. Il suit des cours de tapisserie, de techniques d'impression, de peinture de décors ; il étudie avec Marcel Gromaire en vitrail et tapisserie, et s'intéresse surtout aux cours de création. Une fois par semaine, les professeurs lancent les élèves sur des conceptions de décors et de costumes à partir de pièces du répertoire, et leurs maquettes sont soumises à l'appréciation de metteurs en scène comme Jean-Louis Barrault et Jean Vilar. Pour les ballets, c'est Serge Lifar qui leur rend visite. Les analyses portent sur l'espace et sur les structures d'ensemble.

À son retour à Montréal (1954), Rinfret épouse Madeleine Michaud, une amie d'enfance qui poursuivra sa carrière d'enseignante. Ils auront deux filles. Il entre à Radio-Canada, y retrouve Robert Prévost, se joint à des équipes créatrices de grand talent et s'ouvre à tous les courants esthétiques qui marqueront ces années d'innovation.

Des décors à lieux multiples

Pour Rinfret, Radio-Canada fut un lieu de formation continue, un lieu ouvert sur la scène artistique montréalaise.

Je devais faire, pour la télévision, l'application de mes apprentissages précédents pour le théâtre. Or, on n'avait pas appris à travailler pour les studios de télé. Nos décors étaient toujours réalisés en couleur, mais comme l'image était en gris, il fallait connaître la valeur de nos couleurs. Les caméras étaient moins perfectionnées, et certaines couleurs étaient interdites. On nous disait, par exemple, que les orangés et les rouges, couleurs très chaudes, collaient à l'écran. Mais ça ne nous empêchait pas de les utiliser³ !

L'impact de Radio-Canada sur l'évolution de la scénographie au Québec est immense. « Je pense, dit-il, que s'il n'y avait pas eu Radio-Canada, la scéno ne se serait pas développée autant au théâtre. Radio-Canada était seul, TVA n'existait pas encore, et on était motivés par ce qu'on apprenait, et ce qu'on apprenait, c'était la télévision même. » Jean Hamelin lui demande, en 1961, lequel l'emporte, du décor de théâtre ou de télévision. « Le théâtre, bien sûr, parce qu'il permet la couleur et un oubli total des consignes techniques de la télévision. Mais, par contre aussi, cela signifie un budget plus réduit. » Que représente la part du décor dans la production d'un spectacle ? « Environ le tiers, plus ou moins. [...] On peut aussi le réduire à presque rien, mais il faut alors qu'il y ait compensation : de très bons comédiens, une excellente mise en scène, ou des costumes superbes et très élaborés⁴. » Rinfret a une conscience vive des obligations techniques et financières qu'entraîne le décor, mais surtout de l'apport au spectacle de tous les artisans de l'équipe de création. Il tirera toujours un grand plaisir de ses collaborations avec les metteurs en scène et les autres concepteurs des spectacles auxquels il participe.

De 1954 à 1967, il signera plus de 75 productions pour *l'Heure du concert* et le *Téléthéâtre* de Radio-Canada dont : *Œdipe Rex* de Stravinsky (1956), *Roméo et Juliette* de Gounod (1957), *la Grande-Duchesse de Gérolstein* d'Offenbach (1958), *Un mois à la campagne* de Tourgueniev (prix du meilleur décor, 1959), *Chemin privé* de Guy Dufresne (1960), *Volpone*, d'après Ben Johnson (1961), *Hanzel et Gretel* d'Humperdinck (1962), *Orphée et Eurydice* de Gluck (1963).

Arrêtons-nous au décor dessiné par Rinfret pour *Roméo et Juliette*, qui est en quelque sorte représentatif de ceux qu'il a créés à la fin des années 50 pour le Studio 42. Il offre, dans un ensemble compact, tous les lieux nécessaires à l'action dramatique et, bien entendu, l'espace pour les caméras. Ces lieux entourent une « place centrale » et sont reliés entre eux par les sentiers d'un jardin (comme pour *la Grande-Duchesse de Gérolstein*) ou par des ruelles et escaliers (comme pour *Volpone*). Pour *Chemin privé*, les bâtiments de ferme sont reconstitués autour d'une cour centrale.

Comme ces propositions sont construites et architecturées, les portes et les fenêtres donnent sur des intérieurs décorés ; les salons, bureaux, cuisines s'ouvrent les uns sur les autres ou sur les extérieurs (parc, fontaine, balcon). Rinfret travaille sur les perspectives, et les différents plans (lointains et en élévation) sont souvent praticables. Quand les perspectives sont peintes (*Volpone*), elles servent à situer l'action dans son contexte (Venise, par exemple). Et la « décoration » abonde : mobilier, fleurs, cadres

3. Entretien non publié réalisé par Jean-Marc Larrue et Hélène Beauchamp le 16 septembre 1991.

4. Entretien accordé à Jean Hamelin, *Le Devoir*, 11 janvier 1961.

et miroirs, rideaux et puis fontaine, balustrades, bancs de parc, accessoires que rehausse la richesse des costumes. C'est la vraisemblance de la représentation qui prime.

« Un décorateur est-il obligatoirement en faveur d'un décor construit ? » lui demande Jean Hamelin⁵ (1961). Pas nécessairement, répond Rinfret qui admet que le décor puisse être éliminé presque entièrement comme l'a fait Vilar à Avignon et au Palais de Chaillot, et comme on le fait à Stratford (Ontario). Et Rinfret se réfère à Gaston Baty « qui a été l'un de ceux qui ont poussé le plus loin les expériences scéniques en ce sens, notamment par le développement du décor vertical, c'est-à-dire variant les niveaux et les plans où évoluaient les comédiens ». Il reconnaît sa préférence pour la structure dynamique de la scène élisabéthaine, approche qu'il pratiquera aussi souvent qu'on lui en laissera l'occasion, lui qui a toujours été attiré par « l'épuration des formes ». Mais les metteurs en scène avec qui il travaille lui demandent le plus souvent des décors réalistes.

Des perspectives à l'italienne

Le décor télévisuel des années 50 et 60 avec ses lieux multiples dans lesquels les acteurs circulent, Rinfret l'introduit sur scène. Par exemple, pour *Meurtre en fa dièse* (la Marjolaine, 1962), il montre, de jardin à cour, au moins trois lieux distincts. Pour *l'Heure éblouissante* (Théâtre-Club, 1962), il découpe l'espace scénique de façon à y inclure (pour le premier acte) un petit salon à l'avant-scène jardin ; un boudoir à l'arrière-scène jardin ; une porte d'entrée et son vestibule à l'arrière centre ; une autre pièce au fond côté cour et les premières marches de l'escalier qui monte à l'étage à l'avant-scène côté cour. Les angles des murs évitent la symétrie (cette « harmonie du pauvre », rappelle-t-il en 1991⁶) et favorisent un rythme dynamique. Le mobilier et la décoration indiquent de quelle pièce de la maison il s'agit et, chaque fois, les toiles de fond assurent les perspectives sur l'extérieur, au-delà des murs.

Ses décors les plus réalistes, Rinfret les dessinera pour les textes québécois qu'il crée à la Comédie-Canadienne et au Théâtre du Rideau Vert. « J'ai fait beaucoup de décors à tendance réaliste, dit-il. Dans les années 50-60, on montrait tout. J'en ai fait quand on me l'a demandé. Mais ce n'était pas ma tendance naturelle. Moi j'allais plutôt contre ça. » Et il ajoute : « On n'a pas à représenter la réalité au théâtre. Plus c'est réel plus c'est faux. Tout ce qui est vrai au théâtre est artificiel et fabriqué⁷. »

En 1964, alors qu'il enseigne à l'ÉBAM en théâtre et conception scénique, Rinfret obtient une bourse pour effectuer une tournée des théâtres et opéras d'Europe. Au retour, il accorde une entrevue à Brigitte Morissette qu'elle intitule : « À bas la tradition : le théâtre découvre de nouvelles expressions » (*La Patrie*, 29 novembre 1964). Rinfret a remarqué que les dispositifs scéniques, en Europe, sont d'un remarquable dépouillement, que « l'importance enlevée au décor est reportée sur les éclairages qui servent maintenant à situer l'action et les personnages ». La nouveauté est dans la

5. *Ibid.*

6. Entretien non publié réalisé par Jean-Marc Larrue et Hélène Beauchamp le 16 septembre 1991.

7. *Ibid.*



Décor de Jean-Claude Rinfret pour *le Marchand de Venise*, mis en scène par Jacques Létourneau (Théâtre-Club, 1963). Esquisse publiée dans *La Presse* du 23 février 1963. Photo: Bibliothèque nationale du Québec.

paliers. Et uniquement des accessoires, pas de construction... Des éclairages... les gens apparaissent dans le noir⁸... » On reconnaît bien le salon bourgeois, mais on constate que Rinfret le peintre intervient, comme pour contrer Rinfret le décorateur. Les hauteurs de la scène sont soulignées et le fond de scène ne s'ouvre plus sur des perspectives romantiques ou des paysages urbains. Ici, on a l'impression d'être en présence du scénographe : « Le décor doit s'intégrer au spectacle, jouer son rôle ; il peut même devenir un personnage de la pièce⁹. »

Une préférence pour la scène élisabéthaine

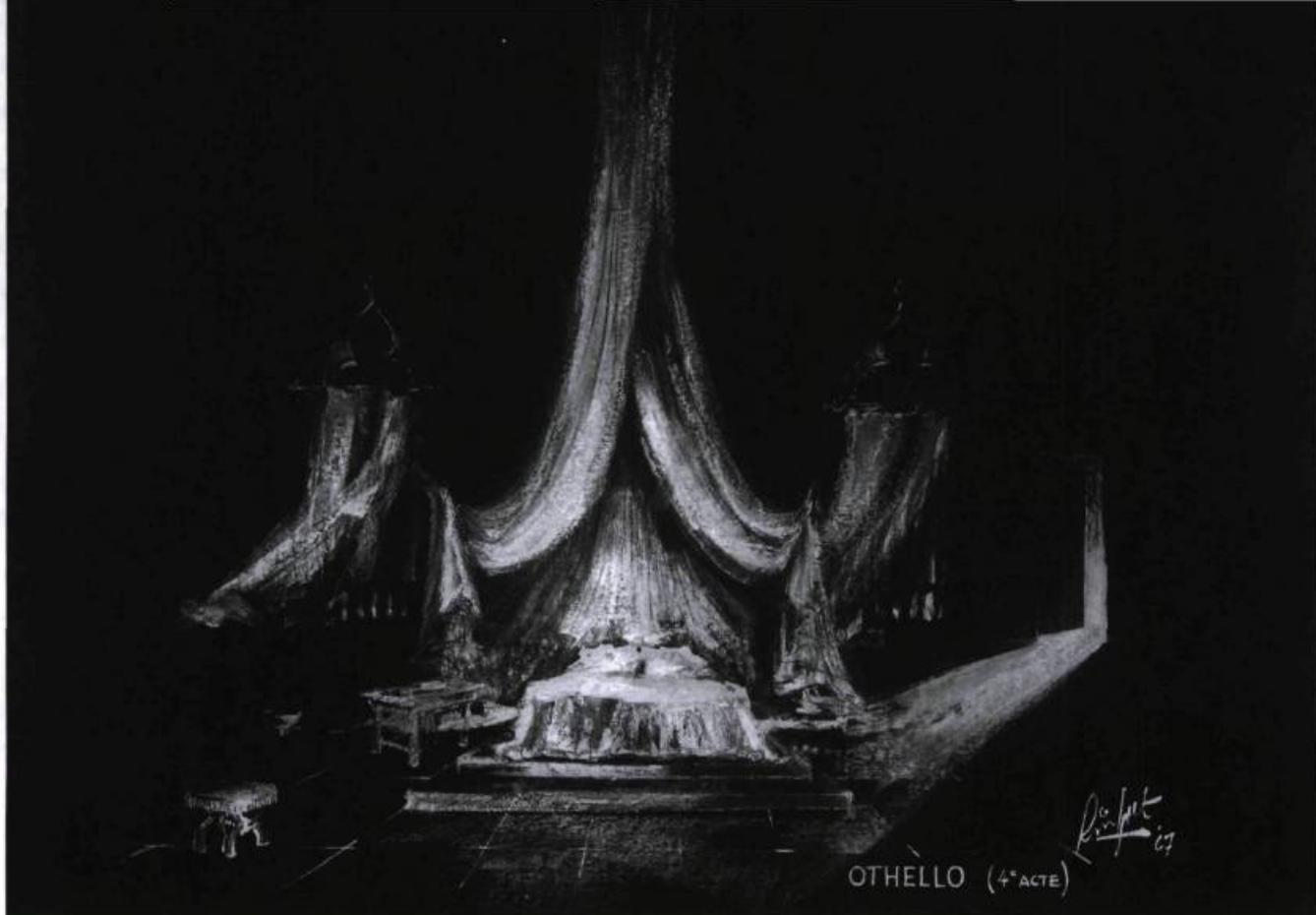
Mais comment donner à la scène la force d'une unité visuelle et architecturale ? Cette recherche l'entraîne du côté de Shakespeare. À l'été 1956, pour le Festival du Nord de Sainte-Adèle, Paul Hébert monte et produit *la Mégère apprivoisée*. Avec la complicité de Roland Gingras, dont les ateliers construiront presque l'entièreté de ses décors, Rinfret installe des gradins dans la salle de curling, dont il conçoit la décoration d'ensemble. Ils y érigent une scène large et profonde dont le proscenium permet une

réinterprétation des œuvres et le renouvellement des matériaux. « À la toile du décor traditionnel, on a substitué le cuir et le métal, pour ne constituer que des éléments de décor facilement transformables. » Rinfret veut épurer la mise en scène, sans dérouter les spectateurs mais pour rendre l'œuvre plus accessible. « Mais je constate que nous devrions davantage rechercher une forme d'expression nouvelle... Nous sommes très près du théâtre français... et soumis à la tradition... » Chercherait-il la voie d'une scénographie qui serait différente tout à la fois de l'europpéenne et de l'américaine (on pense au réalisme à la Jo Mielziner) ?

Pour *Hier, les enfants dansaient*, écrit et mis en scène par Gratien Gélinas (1966), Rinfret reste fidèle aux perspectives qui ouvrent, au-delà du premier plan où sont les fauteuils, la cheminée et la bibliothèque du salon bourgeois typique, sur un second plan avec un petit hall et un escalier qui monte à l'étage. Mais pour *les Beaux Dimanches*, un décor qui le satisfait beaucoup, Rinfret oriente autrement sa conception. « C'est *no where*, dit-il. On fait jouer les comédiens sur du velours. Il y a deux

8. *Ibid.*

9. Entretien accordé à Hélène Beauchamp le 7 février 1972, paru dans *le Théâtre canadien-français*, op. cit., p. 930.



grande liberté de mouvement. Comme décor, ils y élèvent une galerie qui traverse la scène et à laquelle on accède par un grand escalier.

C'est à l'occasion de ses conceptions pour le Théâtre-Club que sa préférence pour les structures à l'élisabéthaine se manifesterait pleinement. Quand il rejoint la compagnie au printemps 1958, elle atteint un sommet dans la qualité de ses productions grâce à l'apport des metteurs en scène Jacques Létourneau et Jan Doat. « Doat avait un esprit très français mais adapté au Québec... Il n'imposait pas... Ça se bâtissait au fur et à mesure de nos discussions, de nos interrogations. » Jacques Létourneau, lui, c'était « un théoricien. Si je comparais, explique Rinfret, Létourneau serait plus près de Baty ou de Jovet pour la façon de comprendre le théâtre: rigoureux. Doat, c'était plus Barrault, Fabri. Deux façons de penser différentes... Mais je ne me souviens pas de spectacles qui n'aient pas bien marché¹⁰. »

En 1962, la compagnie obtient un accueil public et critique retentissant avec *l'Heure éblouissante* d'Anna Bonacci, spectacle auquel succède *le menteur* de Corneille monté par Florent Forget et pour lequel Rinfret transforme la Comédie-Canadienne

La chambre de Desdémone.
Décor de Jean-Claude Rinfret pour *Otello* de Verdi (en italien, donc sans h, contrairement à la pièce de Shakespeare et à ce qui apparaît sur l'esquisse), mis en scène par Carlo Maestrini (Opéra de Montréal, 1967).

10. Entretien non publié réalisé par Jean-Marc Larrue et Hélène Beauchamp le 16 septembre 1991.

de façon à ce que scène et salle soient en continuité : les allées du théâtre deviennent des rues, et les balcons latéraux sont intégrés au décor. Avec *le Marchand de Venise*, mis en scène par Létourneau pour le 10^e anniversaire de sa compagnie (février 1963), Rinfret connaît son plus beau succès. « *Le Marchand de Venise* a marqué une belle époque au Théâtre-Club. C'était, je pense, un bon spectacle où tout se conjugait harmonieusement : distribution, mise en scène, costumes, éclairage, etc.¹¹ » Et les critiques abondent dans ce sens. « A "*Merchant*" of *Splendor* », déclare Sydney Johnson du *Montreal Star* (4 mars 1963). Jean Hamelin intitule sa critique « Mesure et gravité dans le Shakespeare du Théâtre-Club ».

[...] un spectacle beau, harmonieux, sagement équilibré. Rinfret a résolu le problème de la multiplicité des lieux par une architecture centrale à la fois élevée et légère, qui rappelle certaines façades de l'architecture vénitienne de la Renaissance, en particulier celles de Palladio. Deux constructions secondaires la flanquent, en retrait pour figurer la maison de Shylock et un palais vénitien. En un rien de temps, lorsqu'il faut pénétrer chez Portia, de grandes tentures presque diaphanes tombent du ciel et isolent le centre du plateau de l'ensemble architectural qui se fait alors oublier. Il y a aussi de l'harmonie entre décor et costumes [de Richard Lorain]. Bref, nous voilà devant un spectacle réussi, qui a sans cesse de la tenue et de la classe, et qui fait honneur aux dix années du Théâtre-Club. (*Le Devoir*, 9 mars 1963)

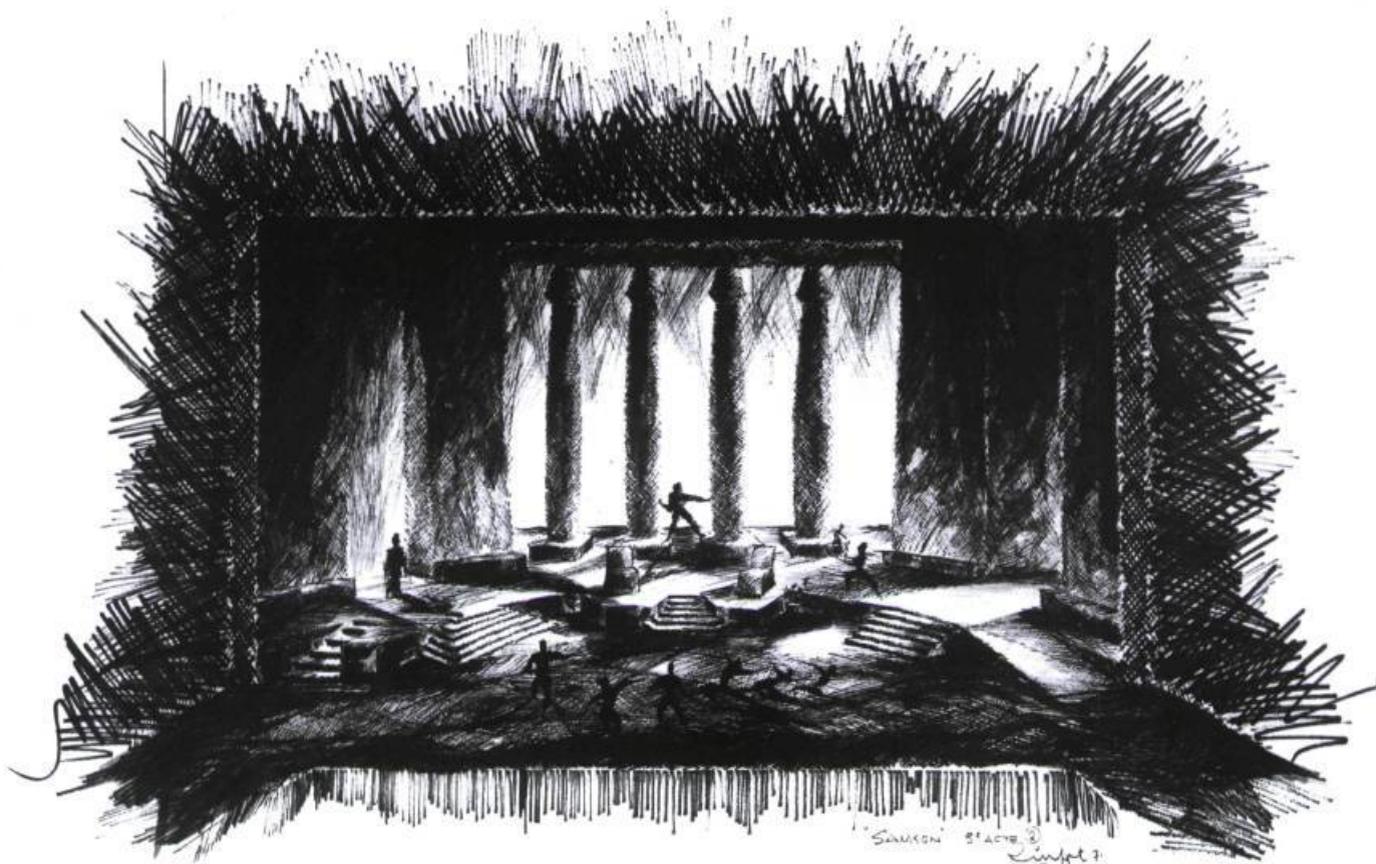
De grands défis scénographiques

De son retour d'Europe en 1964 jusqu'en 1972, Rinfret est très sollicité à l'opéra et au théâtre, où il retrouve toujours avec bonheur ses collègues metteurs en scène et concepteurs de costumes. Il dessine pour *Tosca* (février 1964), le premier opéra produit par l'Orchestre symphonique de Montréal, quatre décors imposants, conçus et construits ici (et non aux États-Unis ou à Toronto), que les critiques tant francophones qu'anglophones analysent en connaisseurs. Pour *Madame Butterfly*, en janvier 1965, Gilles Potvin estime que « [l]'aspect visuel [...] est remarquable. Jean-Claude Rinfret a réussi deux décors très beaux, particulièrement celui du premier acte, d'un équilibre parfait » (*Le Devoir*, 15 janvier 1965). En février 1965, son décor pour *la Traviata* obtient un succès triomphal. En avril 1966, Rinfret est de la production de *la Bohème*, toujours en collaboration avec le grand metteur en scène Irving Guttman. « *Jean-Claude Rinfret achieves a bit of a triumph in the second act with his double setting, making the Café Momus an indoor restaurant and thus keeping the celebrating crowds outside. Mr Rinfret might be able to copyright the idea. It certainly works* », écrit T. Archer (*The Gazette*, 13 avril 1966). Ses décors impressionnent.

C'est *Otello*, présenté en juillet 1967 avec le chef d'orchestre Zubin Mehta et le metteur en scène Carlo Maestrini, qui lui donne l'occasion de se dépasser tout en atteignant cette simplicité qu'il cherchait :

Tous les artisans du spectacle ont communiqué entre eux d'une façon extraordinaire ; ils ont tous travaillé ensemble à servir une œuvre. Le concept architectural était en volume, très ouvert ; celui du premier acte était à dénivellations assez marquées ; le deuxième acte n'était absolument pas conventionnel, se passant à l'extérieur, dans

11. *Ibid.*



un jardin remplaçant l'intérieur traditionnel; au quatrième acte, la chambre de Desdémone devenait son tombeau: au centre, une élévation centrale, un grand dais d'environ 40 pieds de hauteur, sur un fond de velours noir, avec deux ouvertures qui permettaient une entrée dramatique d'Otello¹².

Les critiques sont dithyrambiques. « Sur le plan visuel, qu'il me suffise de dire que Jean-Claude Rinfret s'est littéralement surpassé dans ses quatre décors qu'il a conçus. L'espace manque pour entrer dans les détails. Contentons-nous de dire qu'ils sont d'une somptuosité qui défie presque toute description. Les costumes de Suzanne Mess sont également de grand luxe », écrit Gilles Potvin (*Le Devoir*, 17 juillet 1967). Et les productions se succèdent jusqu'en 1972 avec, chaque fois, des critiques fort élogieuses. Connu aussi bien au Canada qu'à l'étranger, Rinfret s'est acquis une réputation telle qu'on en est venu à dire qu'un décor signé Rinfret constituait un gage de succès pour un spectacle et pour le producteur.

Décor de Jean-Claude Rinfret pour l'acte III de l'opéra *Samson et Dalila*, mis en scène par Carlo Maestrini (Opéra du Québec, 1971).

12. Entretien accordé à Hélène Beauchamp le 7 février 1972, paru dans *le Théâtre canadien-français*, op. cit., p. 931.

En 1972, à la veille de son retrait de la scène artistique, Rinfret revient sur le processus de travail qu'il a développé :

Quand je travaille à un texte, je mets de côté les indications de l'auteur, je ne veux rien savoir de ce qu'on a pensé avant. Je veux d'abord avoir mes réactions personnelles. [...] Il fut un temps où je m'attachais davantage aux reconstitutions historiques, aux époques à représenter. Maintenant, je ne trouve pas que cela soit nécessaire. Je préfère indiquer certaines formes d'architecture, très simplifiées, créer un univers visuel dans l'ESPACE.

Il fait aussi le point sur toute une époque d'éveil aux arts et d'évolution de la décoration théâtrale vers la scénographie :

On a eu tendance, durant des années, à « faire du décor ». Maintenant, on conçoit des espaces visuels où une action se passe, où des comédiens jouent, où la fonction et la forme sont intimement liées. J'en suis venu à éliminer tout ce qui est superflu pour laisser le comédien en scène. Ce qui est important en définitive au théâtre, c'est l'aspect humain, c'est la respiration de la pièce, c'est la ligne mélodique, le rythme.

Il nomme enfin la source d'inspiration qui l'a guidé dans ses créations, nous fournissant ainsi gracieusement une clé pour l'analyse de ses scénographies :

Ce n'est pas une phrase, une indication qui me retiennent mais plutôt un rythme à trouver ou, en d'autres mots, l'unité visuelle à créer. Je vois l'action se dérouler, avec ses accents parfois en crescendo ou en diminuendo, et je dois créer cette unité requise pour les besoins de la pièce¹³.

Toujours attentif au travail des équipes techniques, il reconnaît les défis de ses décors : un grand plateau tournant de 32 pieds de diamètre pour *Manon* ; 660 ampoules-flash chaque soir pour l'ouverture de *la Traviata* ; des colonnes d'une hauteur de 32 pieds pour *Samson et Dalila*, des colonnes qui doivent tenir et... tomber ; un rail de chemin de fer dans les cintres pour tenir et faire glisser le lustre de *la Traviata* qui pèse une tonne¹⁴.

Homme de culture, artiste au vaste registre, Rinfret prenait plaisir à son travail, un plaisir d'esthète et d'humaniste. Peintre par goût, designer de formation, décorateur par choix de carrière, architecte par affinité, Rinfret a contribué magistralement, de 1954 à 1974, à façonner le métier et l'art du scénographe, et à faire en sorte qu'ils soient reconnus. ¶

Je remercie Denise Sicard du Service de la documentation et des archives de Radio-Canada, Marie-Thérèse Lefebvre de la Faculté de musique de l'UdeM et tout particulièrement madame Madeleine Rinfret qui a généreusement répondu à mes questions et m'a donné accès aux maquettes 2D du décorateur scénographe.

13. *Ibid.*, p. 930.

14. Claude Sabourin a réalisé *l'Espace théâtral – l'Espace habillé* (UQÀM, 1990), vidéo où Rinfret