Document généré le 3 juin 2025 00:17

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Un décorateur-costumier
Vianney Gauthier

Patrick Schupp

Numéro 100, avril 1980

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51109ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Schupp, P. (1980). Un décorateur-costumier : vianney Gauthier. *Séquences*, (100), 70–81.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

VIANNEY GAUTHIER

(entretien avec Patrick Schupp)

— *Vianney Gauthier, comment vous définissez-vous? Comment êtes-vous devenu décorateur de cinéma?*

— Une définition de ma tâche? Tout dépend du point de vue où on se place. Cela va du directeur artistique au simple ensemblier. Le décor est lié au scénario. Donc, pour trouver les composantes de son décor, le directeur artistique devra connaître les antiquaires, les marchands, et pouvoir trouver le plus rapidement possible tout ce dont il peut avoir besoin.

— *Même s'il s'agit de choses totalement inattendues?*

— Bien sûr! Tenez, je me souviens que nous tournions *Two Solitudes* à Ville-Mont-Royal, et nous avions avec nous de jeunes diplômés fraîchement issus de l'Université de Montréal. A un moment donné, nous avions besoin d'alumettes de bois (c'était un film d'époque) et nos pauvres diplômés ont «figé» là! Vous savez, ce n'est pas toujours facile!

L'accessoiriste de plateau, pour continuer les rôles que j'ai faits, doit toujours être là pour surveiller les raccords. Si, par exemple, on prend un verre dans le décor, il doit toujours être remis à la même place quand on recommence le plan, l'accessoiriste doit se souvenir jusqu'où on a bu, car les séquences ne sont pas forcément tournées dans l'ordre. Et ce sera la même chose pour tout ce qui se consomme: chandelles, boisson, cigarettes, nourriture etc...

Les cigarettes sont pires que tout: comment voulez-vous tenir compte de la cendre de cigarette, de la quantité déposée, et de la longueur du bout de cigarette consommé?

Quelques films auxquels a participé Vianney Gauthier: *Taureau, IXE-13, «Les Oreilles» mène l'enquête, La Gammick, Cher Théo, J.-A. Martin photographe, Two Solitudes, Cordélia, Suzanne, L'Affaire Coffin.*

— *Donc, vous avez fait tous ces métiers?*

— Oui. Mieux encore. Pour *La Gammick*, de Jacques Godbout, j'étais entièrement responsable de la production. Je n'avais qu'un assistant sans grande expérience, et j'ai été obligé de faire des tas de choses moi-même. C'est plus dur quand le budget est restreint, et qu'on ne peut pas se permettre un personnel nombreux.

— *Et comment se déroule un tournage facile?*

— Quand on se retrouve entre connaissances et gens du métier, un peu toujours les mêmes, sur le plateau. Il se crée une certaine complicité, et quand il y a des problèmes, tout le monde essaie de donner un coup de main.

— *Vous avez travaillé pour l'O.N.F. cinq ans. Pourriez-vous un peu parler de ce que vous y avez fait?*

— C'est là aussi que j'ai connu Jean Beaudin. J'ai fait *J.A. Martin photographe* avec lui, décors, costumes et accessoires. Et c'était vraiment tout un contrat. J'avais une costumière, Huguette Gagné, heureusement, mais je devais quand même tout superviser et prendre les décisions. Pour la robe de mariée, par exemple, je devais à la fois plaire au réalisateur, à la comédienne, et veiller à ce que la robe soit d'époque comme dans le style: une noce de campagne n'est pas une noce de ville!

Avoir une vue d'ensemble.

J.A. Martin photographe, *de Jean Beaudin*

— *Pourriez-vous parler un peu des rapports qui, selon vous, devraient exister entre le décorateur, le costumier et le maquilleur pour arriver à recréer un personnage donné?*

Cordélia, *de Jean Beaudin*

— Cela dépend du réalisateur. Chacun a sa méthode de travail. L'un prendra chaque chose à part et travaillera au décor, ensuite au maquillage, ensuite, ou avant, aux costumes.

Ma méthode à moi, c'est d'essayer d'avoir une vue d'ensemble. D'ailleurs, savez-vous que, d'après les manuels techniques, le directeur artistique — encore que je n'aime guère ce titre — a droit de regard sur tout le tournage, jusqu'au cadrage de la caméra? Mais ici, au Canada, il n'y a personne qui possède ce genre d'expérience. Aux U.S.A., il y en a peut-être quatre, et encore! Et je parle du cinéma hautement professionnel.

— *Parlons un peu des réalisateurs avec lesquels vous avez travaillé?*

— Pour moi, le réalisateur est le seul maître à bord après Dieu, comme je m'amuse à le dire souvent. A ce point de vue, je peux dire que j'ai eu de la chance! On m'a toujours laissé passablement libre. Les gens avaient confiance en moi. Dans le cas de Jean Beaudin, par exemple, nous avions des réunions de production où tous les aspects étaient discutés. Après, on se débrouillait. Il n'y avait pratiquement plus de rencontres pendant le tournage. Jean ne se déplace pas pour aller voir les lieux de tournage. Il sait de quoi ont l'air les gros décors, il a vu les maquettes. De mon côté, si j'ai le temps — et les moyens — je fais mes plans, je choisis les couleurs de base qui serviront également aux costumes et aux maquillages; en fait, comme je disais, lorsque les gens se connaissent déjà sur le plateau, cela devient presque de la télépathie.

J'ai aussi d'excellents souvenirs de *Cordélia*, toujours avec Beaudin. Evidemment, par rapport à *J.A. Martin photographe*, film intimiste, *Cordélia* fait figure de superproduction, avec gros décors, mouvements de foule, etc. Mais heureusement, nous avions un bon budget. Un million cinq cent mille! En plus, on a trouvé moyen d'économiser, parfois substantiellement. Prenez la prison: elle est construite en «dur», en briques. Eh bien, si j'avais accepté la première brique qu'on m'a offerte, cela aurait coûté près de soixante mille dollars! A force

de chercher, de regarder partout, nous avons trouvé un manufacturier qui a accepté de nous faire des briques avec des coins «à l'ancienne». Et finalement, ça m'a coûté vingt mille dollars. Ça n'était pas marqué dans le budget final, mais à la production, tout le monde était bien content. Tout ceci pour dire que, si on a suffisamment de temps de préparation, ce sera toujours plus facile.

Donner la chance de créer.

— *Vous avez aussi travaillé avec Jean-Claude Labrecque, Robin Spry, Jean-Guy Noël, Jean Leclerc, Lionel Chetwynd, Alvin Rakoff...*

— Avec Rakoff, je suis allé tourner en Afrique du Sud un film appelé *King's Solomon's Treasure*, un film pour enfants, mais j'ai bien peur qu'il ne voie jamais le jour!

— *Pourquoi donc?*

— Parce que notre budget était trop court de mille dollars! Nous avions tourné toutes les séquences extérieures, et le scénario prévoyait toute une variété de monstres intégrés aux effets optiques. C'était le mille dollars en question qui devait régler cette note-là. Comme on ne l'a jamais trouvé, le film est resté dans ses boîtes, inachevé.

— *Votre premier réalisateur était Jacques Godbout, si je ne me trompe?*

— C'est ça, et mon premier film *IXE-13*. Après une brève période à Radio-Canada, je me suis retrouvé à l'O.N.F. pour travailler sur ce film qui nageait au milieu de problèmes sans nombres, notamment pour le coût des décors. Nous avions eu une réunion de la production, et le devis de construction était impensable. Alors j'ai suggéré au producteur, Pierre Gauvreau, de chercher un moyen d'en sortir. J'ai refait le devis avec un montant plus raisonnable. Il a été accepté, et j'ai été mis au pied du mur: nous n'avions comme base que des maquettes de Claude Lafortune, le décorateur. Au même moment, Radio-Canada lui ayant offert certains contrats, on a eu beaucoup de mal à le voir. Il passait une fois par semaine pour jeter un coup d'oeil. Alors, j'ai dit à Jacques Godbout: «Tout ce que je peux te garantir, c'est de reproduire ces maquettes en trois dimensions.» Et ça a été la folie furieuse pendant trois mois, sept jours par semaine, quinze heures par jour, et des équipes se relayant jour et nuit.

— *Avez-vous été satisfait du résultat, au moins?*

— Ma foi, oui! Je pense qu'on n'aurait pas pu faire mieux. On en reparlait, Jacques et moi, deux ou trois ans après, et je lui ai demandé comment il avait pu prendre le risque de m'engager. Il ne me connaissait pas, et je n'avais pas beaucoup d'expérience. Il m'a répondu qu'à un moment donné, il fallait savoir faire confiance et ouvrir la porte, donner la chance de créer et de se prouver. Finalement, c'est ce que j'ai fait, et ça demeure l'une des plus grandes satisfactions de ma vie.

— *Votre expérience avec André Melançon?*

— J'ai fait de la régie avec lui. Il est très sympatique et hypersensible! Le film qu'on a fait ensemble s'appelle *Des Armes et des hommes*. Notre temps de tournage,

IXE-13, *de Jacques Godbout*

comme notre budget, était très restreint. On s'est rendu compte qu'on avait absolument besoin de quatre heures de tournage supplémentaire par jour, ou de trois jours pleins. André était très inquiet, et avait peur qu'on lui coupe son film s'il demandait ça. Alors je suis allé voir Jean-Marc Guérin, le producteur, et lui ai expliqué l'affaire. Il a parfaitement compris et nous a accordé les trois jours. André était très soulagé et le résultat fut excellent.

Voir venir les impondérables.

— Et les autres réalisateurs? Jean Leclerc?

— Je me souviens d'une anecdote particulièrement amusante dans le contexte. Nous tournions avec Jean Leclerc, *Elisa 4*. A un moment donné, nous avions un décor représentant une espèce de bar-café dans le sous-sol d'un bâtiment, avec des conduites d'eau, de chauffage et de ventilation un peu partout. Ces conduites étaient tellement basses qu'on s'y cognait constamment la tête. Alors on a voulu jouer un petit tour à Jean. Je suis allé le voir et lui ai dit: «Jean, il est impossible de tourner dans ce décor, il ne répond pas aux normes de sécurité de la ville. Il faut un minimum de sept pieds entre les tuyaux et le sol. On va donc devoir couper les pattes de toutes les tables et les chaises». Il est resté absolument stupéfait, sans voix pendant au moins cinq minutes avant de réagir et de se rendre compte qu'on le faisait marcher!

— *Comment était le tournage de* Two Solitudes, *avec Lionel Chetwynd?*

— Un des plus difficiles que j'aie eu à faire. Nous n'avons eu que dix jours de préparation en tout et pour tout, pour soixante tournages en extérieur. Parfois, j'ai été obligé de louer des meubles sans savoir où nous allions tourner. Nos camions étaient pleins de matériel et nous attendions les ordres. On nous disait: «Rendez-vous à telle adresse». Si le réalisateur était d'accord, on déchargeait les camions et on «habillait» le décor. Sinon, on attendait. Et cela a été comme ça tout le temps! Rendez-vous compte que nous avions à peine vingt-quatre heures d'avance sur l'équipe de tournage? Cela m'est même arrivé de faire ouvrir des antiquaires le dimanche, mon camion de cinq tonnes à la porte, pour pouvoir composer mon décor du lundi matin, huit heures. Et quand on sait qu'une journée de tournage coûte entre vingt-cinq et cinquante mille dollars, il ne faut pas rater son coup.

— *Ce genre de chose vous est-il arrivé souvent?*

— Dieu merci, non! Normalement, on a toujours une période de préparation décente. Bien sûr, au cours d'un tournage, il peut y avoir des pépins ou des impondérables. Mais on a quand même le temps de voir venir.

— The Little Girl Who Lives *a connu un certain succès. Quelle a été votre participation à ce film?*

— J'ai fait tous les accessoires. C'était Robert Prévost qui s'occupait des décors. Comme vous le savez, l'histoire se passe aux U.S.A., mais on a tourné au Québec. Alors le matin, avant le tournage, il fallait aller changer tous les panneaux de signalisation des rues. Pour les gens du village, pas de problème, ils connaissaient les lieux et se contentaient de dire: «Tiens, on a changé le nom des rues!». Mais les étrangers ne comprenaient plus rien et se croyaient transportés aux U.S.A. sans avoir passé la frontière!

Les gens qui nous avaient loué leur maison ont aussi eu quelques problèmes à cause de nous. L'action, donc, se passait en automne. Or, un jour, tempête de neige. Alors, tous les matins suivants, il a fallu faire venir les pompiers pour arroser la neige et la faire fondre. Nous avons donc détrempé ce terrain magnifique comme ça, tous les jours, pendant deux semaines. Puis il a gelé pendant l'hiver. Mais au dégel, le terrain, complètement miné par les infiltrations, a été passablement ruiné, et c'est pitié, car il était vraiment magnifique.

— *Vous avez aussi tourné avec des femmes réalisateurs. Etait-ce différent?*

— J'ai fait deux films avec des femmes. *Souris, tu m'inquiètes* avec Aimée Danis et *Le Temps de l'avant* avec Anne-Claire Poirier. Sur le film d'Aimée, nous n'étions que trois ou quatre hommes dans l'équipe de production. Aimée sait très bien ce qu'elle veut, et fait preuve de beaucoup de psychologie en dirigeant son monde.

Avec Anne-Claire, c'était un peu plus dur, non pas à cause d'elle, mais parce que le sujet du film était assez délicat. Il s'agit d'une femme pas très riche (Luce Guilbault) qui ne peut assumer, avec son mari, guide de navire, dans les chenaux, les frais d'un enfant supplémentaire. Elle est enceinte, va voir sa soeur à Montréal, et découvre que celle-ci s'est déjà fait avorter. C'est ça le vrai sujet du film, et certaines séquences étaient dures à faire.

— *Et* La Gammick?

— Ça, c'était dur! Nous tournions surtout de nuit, et je n'arrivais pas à tout suivre. Le jour, on préparait le décor, le soir et la nuit, on tournait. A minuit, j'allais me coucher complètement crevé. J'étais d'ailleurs si fatigué que certaines choses m'échappaient! Je me souviens d'une fois où nous devions tourner dans une roulotte. J'arrive avec deux camions remplis de meubles et d'accessoires. On nous indique «notre» roulotte, et je ne vérifie pas. J'installe tout et j'attends Jacques Godbout, le réalisateur qui venait voir le décor pour la première fois. Il arrive, voit la roulotte et me dit: «Ce n'est pas la bonne». Il a fallu tout déménager en deux heures, toute la production attendant en silence, en se tournant les pouces...

— *Vous avez fait* Angela *avec Sophia Loren. Comment cela s'est-il passé?*

— Elle est très belle, mais exigeante aussi. C'est une grande vedette, et elle doit maintenir un certain standing. Si, par exemple, la cuisine était peinte en blanc, c'est qu'elle était habillée de noir... Vous voyez ce que je veux dire? On travaillait de quatre à sept heures du matin pour préparer le décor. Elle arrivait à sept heures et immédiatement, autour d'elle, le silence et le vide se faisaient. Elle est prisonnière de son personnage. Mais si on lui disait un petit bonjour en passant, on avait l'impression que cela lui faisait plaisir. En général, d'ailleurs, les soi-disant «grandes» vedettes sont des gens simples. Et quand on travaille, plus question de mythe: il n'y a que des comédiens et des techniciens.

Le plus grand plagiaire du monde.

— *Quelle est, pour vous, l'importance de la couleur? Je parle aussi des films en noir et blanc où vous avez toutes les gammes de gris.*

— Mon premier film, *IXE-13*, était un monde de folie et de couleurs. Cela m'avait beaucoup marqué, et je ne m'étais pas encore libéré, au début de mon second film, *Taureau*, avec Clément Perron. Ainsi, lorsque j'ai conçu la chambre de la mère, je suis allé chercher un rouge violent, agressif, vraiment un rouge rouge! Clément Perron l'a accepté. Mais une fois que j'ai vu le film terminé, ça m'a semblé plutôt bizarre, et hors de contexte. Je n'avais pas beaucoup l'expérience du

Plan et réalisation d'un décor pour un film de l'Hydro-Québec

tournage en extérieur, mais avec la nature, il n'y a pas de problèmes, elle fait bien les choses, et les couleurs s'harmonisent naturellement. Alors ma chambre rouge vif là-dedans, ça choquait un peu. Mais je suis conscient de mon erreur.

— *Lisez-vous beaucoup de livres d'art sur la peinture?*

— J'ai toujours résumé mon travail en disant que j'étais le plus grand plagiaire du monde. Pour un film d'époque qui ne remonte pas trop loin, je pense que j'ai ce qu'il y a de mieux: les catalogues Eaton. J'y ai toujours trouvé tout ce que je voulais, et je ne pouvais pas me tromper. C'est à partir de semblables documents que je vais concevoir mes ensembles. Je n'invente jamais.

— *Parlez-moi un peu des costumes que vous avez faits?*

— J'appelle ça péjorativement «les guenilles». Ce n'est pas ce que je préfère! Il y a toujours de petits problèmes d'horaire ou de temps. Faire des croquis, j'aime ça. Mais les réaliser ensuite, aller acheter les tissus, les broderies, les fils...ça, non! Pour moi, les décors, c'est gros, je dirais que c'est facile. Un costume habille un corps. C'est comme si, peintre à la toile d'une certaine dimension, j'allais me mettre à faire de la miniature. Heureusement, je travaille souvent avec les gens qui m'aident énormément sur ce plan-là, Louise Jobin, par exemple, sur laquelle je peux me fier entièrement.

— *Quelques mots sur les co-productions. Qu'en pensez-vous?*

— L'un des plus gros problèmes qu'on rencontre dans ce domaine, c'est la disproportion entre les budgets alloués et la mauvaise qualité du produit fini. Les producteurs semblent toujours surpris. Mais nous, les techniciens, on voit bien comment le film est fait, je devrais dire bâclé. Pour moi, une co-production de six millions ne vaudra jamais un petit film québécois de trois cent mille dollars. On se demande parfois si les producteurs lisent les scénarios. Du moment que c'est un sujet-choc, ça passe, peu importe la qualité ou la médiocrité du scénario. Alors s'ils font venir de bons réalisateurs, ceux-ci leur diront, avec juste raison, qu'ils n'aiment pas le scénario et qu'il faut le retravailler. Sinon, ils prennent un réalisateur ordinaire en lui disant: «Fais ça! voilà ta paye». Et comme on est en concurrence directe avec les U.S.A., ne vous étonnez pas des résultats!

Former des investisseurs.

— *Vous posez tout le problème du cinéma-industrie par rapport au cinéma-art!*

— Un exemple. On m'avait proposé de faire un film d'espionnage se passant en Russie, avec le tournage des extérieurs là-bas, sur la Place Rouge, à Moscou, notamment. Au dernier moment, plus question de voyage, et les producteurs ont sérieusement envisagé la possibilité de reconstruire la Place Rouge ici, à Montréal. Ça vous donne une petite idée de la façon dont ces gens-là fonctionnent. Nous sommes constamment confrontés avec ce genre de problèmes complètement aberrants. Les investisseurs voient le nom de la grosse vedette engagée pour faire vendre le film, et donneront donc tout l'argent nécessaire sans se préoccuper du scénario, des exigences techniques, pas plus que de la

distribution du film. Et ça aussi, c'est un problème majeur. Au Québec, il y a d'excellents réalisateurs, comédiens et techniciens. Certains films faits ici ont été acclamés partout, sauf ici, justement. Dans un cinéma local, il va passer une semaine ou deux, pas plus. Savez-vous que *Mon Oncle Antoine* a gagné vingt-deux prix avant qu'on réalise ici, au Québec, le chef-d'oeuvre que c'était? Par contre, tous ces films ridicules, mal faits, mal dirigés bénéficent d'une distribution à tout casser parce que vous avez des noms et des dollars investis.

Aujourd'hui, nous avons tous les techniciens compétents nécessaires pour faire de bons films. Donc, on pourrait aborder de grosses productions avec des réalisateurs de qualité. J'ai des copains qui ont travaillé sur *Quintet*, avec Robert Altman, et celui-ci s'est déclaré extrêmement satisfait des techniciens québécois. Et eux ont beaucoup appris avec lui parce qu'il travaille d'une façon très personnelle. Et sur l'écran, la qualité est là, bien évidente, et nos techniciens y sont pour quelque chose. Si on peut atteindre ce genre de résultats avec des personnes compétentes, des budgets adéquats, on peut tout faire. Cela a pris quinze ans pour former des techniciens valables. Maintenant, ce qu'on doit former, ce sont, ne riez pas, des investisseurs! Pour un budget de six millions, cela leur prendra quinze ans ou plus pour rentrer dans leurs frais. Si les sommes déboursées sont moindres, mais mieux employées, le placement sera plus rentable et à plus bref délai. Par contre, ces mêmes investisseurs, qui n'ont pas peur d'engloutir plusieurs millions dans une co-production-bidon, auront une peur bleue d'investir quoi que ce soit dans un film québécois parce que ça ne «se vend pas». Qu'ils mettent donc vingt mille dollars dans une co-production et dix mille dans un film québécois, au lieu de trente mille initialement prévu, pour la co-production. Je peux sembler un peu pessimiste. Mais soyons francs. Nous avons fait un immense chemin et je pense que le plus dur est passé. Il ne nous reste plus qu'à attendre que le gouvernement, les lois sur le cinéma, les investisseurs, les bons réalisateurs, les comédiens de qualité et les distributeurs trouvent chacun la place qui lui revient, s'y tienne, et collabore avec professionnalisme et motivation. Ça viendra sûrement un jour.

***Charles Bernier, ensemblier, et Vianney Gauthier pendant le tournage de* Cordélia**