

La scénographie — Un métier de poète Entretien avec Danièle Lévesque

Solange Lévesque and Lynda Burgoyne

Number 62, 1992

Scénographie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27777ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. & Burgoyne, L. (1992). La scénographie — Un métier de poète : entretien avec Danièle Lévesque. *Jeu*, (62), 41–50.

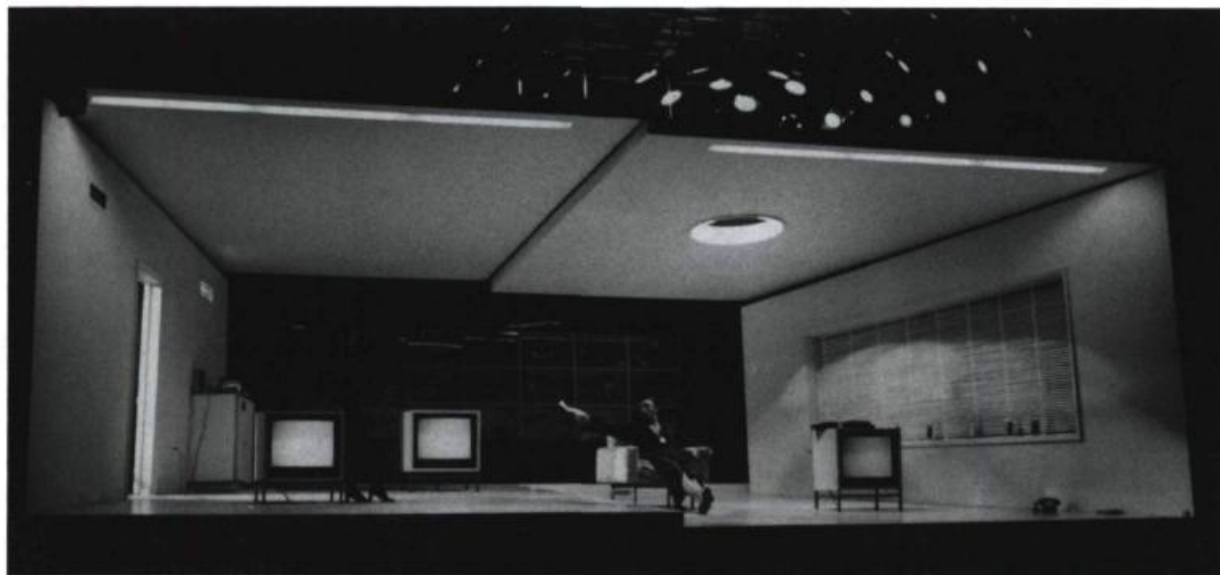
La scénographie : un métier de poète

Entretien avec Danièle Lévesque

Après une formation en arts appliqués au cégep du Vieux Montréal (1978), Danièle Lévesque a complété un diplôme en scénographie à l'École nationale de théâtre du Canada en 1983. Elle a mérité le prix de la meilleure scénographie, décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre pour les décors de : *la Médée d'Euripide* de Marie Cardinal (Théâtre du Nouveau Monde, 1986), *À quelle heure on meurt?* de Martin Faucher, d'après Réjean Ducharme (les Productions Branle-bas, 1988) et *HA ha!...* de Réjean Ducharme (Théâtre du Nouveau Monde, 1990). Elle a par ailleurs signé de nombreux autres décors de théâtre, notamment ceux de : *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay (Théâtre du Nouveau Monde, 1987), *l'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel (Théâtre Expérimental des Femmes et Festival de théâtre des Amériques, 1989), *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle (Théâtre de Quat'Sous, 1990), *les Femmes savantes* de Molière (Nouvelle Compagnie Théâtrale, 1990), *Hosanna* de Michel Tremblay (Théâtre de Quat'Sous, 1991), *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (Compagnie Jean-Duceppe, 1991), *Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme (Théâtre du Nouveau Monde, 1991), *Bérénice* de Jean Racine (Espace Go, 1992), *Così Fan Tutte* de Mozart (Opéra de Montréal, 1992) et *le Roi Lear* de Shakespeare (Théâtre du Nouveau Monde, 1992).

La scénographie de *HA ha!...* de Réjean Ducharme (T.N.M., 1990) :

«Aujourd'hui, la priorité n'est pas nécessairement de faire vrai avec du faux, mais plutôt d'essayer de créer des images qui troublent, qui envoûtent et qui provoquent la réflexion [...]» Photo : Pierre Desjardins.



Compte tenu de l'évolution récente de la scénographie comme pratique artistique, comment définissez-vous sa nature, sa fonction et sa place au théâtre?

Danièle Lévesque — La situation a beaucoup changé, en effet. Tous les métiers de la scène ont tour à tour subi une sorte de révolution, chaque intervenant affirmant son importance. Même si l'acteur reste au centre de l'œuvre pour en interpréter la parole, les concepteurs, toujours dans l'ombre — on ne semblait pas savoir qu'ils existaient —, ont développé un langage visuel. Ils osent s'exprimer davantage, ou plutôt, ils le font d'une façon plus personnelle, plus intime; comme s'ils occupaient la parole par le biais de l'image. Alors qu'auparavant le descriptif et l'illustratif prenaient une grande place, on travaille maintenant davantage le caractère expressif et intuitif de l'image. Avant, on se mettait au service d'une œuvre, maintenant on fait corps avec elle. Des artistes comme Wuetrich, Moretti, Prévost, de même que Mousseau, qui pour l'époque était assez avant-gardiste, nous ont ouvert la voie. Plus loin de nous, sur un autre continent, de grands maîtres à penser de la scénographie : Appia, Craig et Svoboda, ont bouleversé les conventions scénographiques et se sont imposés comme de véritables créateurs d'images. Leur influence s'est aussi fortement fait sentir dans le domaine technique, particulièrement dans l'intégration de la lumière dans l'espace. Ils ont été les grands précurseurs de l'expression libre de la scénographie. Aujourd'hui, la priorité n'est pas nécessairement de faire vrai avec du faux, mais plutôt d'essayer de créer des images qui troublent, qui envoûtent et qui provoquent la réflexion; entrer totalement dans un univers, le questionner, l'interpréter avec notre regard pour en faire naître l'émotion.

Vous diriez donc que la scénographie est un travail beaucoup plus audacieux que ne l'était le décor de théâtre il y a quelques années?

D. L. — Enfin, elle prend plus de place, elle prend *sa* place. Plus qu'un simple support physique pour un texte et des acteurs, plus qu'un espace accessoire, la scénographie tend à devenir un espace vivant et libre qui porte des personnages dans leur univers. La scénographie veut dire plus et montrer plus. Les scénographes ont acquis une certaine liberté d'expression. Peut-être s'expriment-ils avec plus de violence parce qu'ils y sont confrontés quotidiennement. J'essaie, quant à moi, de transformer la violence, de la magnifier, pour la doter d'un pouvoir de fascination et de trouble. Il ne faut pas avoir peur des images qu'on a dans la tête, même si elles sont parfois effrayantes. C'est peut-être à cela, en fait, que tient l'audace : oser s'exprimer. J'ai en tête une phrase de Ducharme qui m'a beaucoup hantée pendant la production d'*Ines Pérée et Inat Tendu* : «La vie ne se passe pas sur la terre, mais dans ma tête.» Je crois que le métier de concepteur est plus un métier de penseur que de décorateur. Yannis Kokkos a bien su mettre en mots ce que la scénographie doit exprimer par l'image : «Nous matérialisons les utopies. Notre fonction est d'être les architectes de l'imaginaire, de réaliser ce que personne ne peut réaliser en urbanisme : des architectures éphémères. Elles traduisent par nos rêves la parole des poètes.»

Qu'est-ce qui vous stimule le plus quand on vous propose de réaliser une scénographie?

D. L. — Cela dépend. Le metteur en scène et le texte — l'un ne va pas sans l'autre; l'équipe, le lieu aussi.

Quelles sont les étapes de votre travail en général?

D. L. — Dans un premier temps, j'aborde l'œuvre avec le metteur en scène. Donc, lecture du texte, discussions, réunions de «brainstorming» et de conception. Assez rapidement se greffent les autres concepteurs. Le rapport avec le metteur en scène est déterminant. Je travaille beaucoup avec Lorraine Pintal depuis deux ans. Nous avons donc développé une façon de travailler et nous sommes

Le plancher d'asphalte du décor conçu par Danièle Lévesque pour *la Médée d'Euripide* de Marie Cardinal (T.N.M., 1986) : «Quand j'ai commencé, j'étais plus sculpturale. Je travaillais avec un espace vide, soit un plancher, soit des lignes verticales; tout était très libre.» Photo : Robert Etcheverry.



rapidement devenues de grandes complices artistiques. Chacune de nos rencontres, formelle ou non, est propice à stimuler nos imaginaires. En abordant un projet longtemps à l'avance, nous pouvons laisser mûrir les idées et les voir se transformer. Avec *Hosanna*, on a travaillé un peu comme ça. On s'est rencontrées assez tôt, on s'est lancé des pistes, on s'est beaucoup nourries d'images l'une l'autre. Entre autres, l'œuvre photographique de Diane Arbus, hantée par le thème de l'identité et les univers troubles, nous a beaucoup inspirées. On s'est mises à rêver, j'ai fait de petits croquis, un montage photographique, puis j'ai commencé la maquette. Nous voulions un lieu réduit, mais haut, Hosanna prisonnière de sa boîte à parfum, une fenêtre qui s'ouvre sur une immense garde-robe blanche, un miroir qui nous renvoie l'image de la «dignité du cheap». Deux semaines plus tard, la maquette était conçue. Mais chaque projet est différent, et le processus de création l'est tout autant. Parfois, il nous arrive de chercher longtemps une clé que l'on ne trouve pas.

Enfin, c'est la présentation de la maquette. Le concept doit être approuvé par le metteur en scène, et évalué en fonction du budget de la production. À partir de là commencent les coupures et les grincements de dents. Le travail avec le directeur technique est très important, particulièrement à ce moment où il faut trouver des solutions justes et efficaces afin de ne pas amputer le concept.

Racontez-nous comment cela s'est passé pour Ines Pérée et Inat Tendu, au T.N.M. à l'automne.

D. L. — D'abord, l'idée de l'eau est arrivée très rapidement. On ne savait ni comment ni où l'utiliser, mais il s'agissait, pour nous, d'un élément essentiel. La présence de l'eau dans l'œuvre de Ducharme nous semblait extrêmement importante. Je me souviens d'une image que Lorraine a eue. Je la trouvais très belle, et ça m'a beaucoup inspirée : elle parlait de valises, des personnages dans des valises, sur l'eau. J'ai donc commencé à faire des recherches sur les paquebots de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. J'ai découvert des lieux absolument fascinants, d'énormes hôtels de luxe flottants. Parallèlement, je relisais *l'Avalée des avalés*, un roman de Ducharme qui a été pour moi une source d'inspiration intarissable. Je notais dans mon cahier une multitude de phrases qui étaient



des images en soi : «La grosse machine du temps», «au-delà de la matière c'est le néant», «Dans un au-delà de brume blanche, un gratte-ciel se dresse, gigantesque et spectral». Enfin, nous cherchions un lieu «avalant», une «ville nocturne tombée au fond de la mer». Toutes ces phrases étaient pour moi un puzzle à construire, à définir en une seule image en mouvement. Notre lieu s'est peu à peu transformé en une salle de bal désaffectée, flottant sur l'eau, puis, la nappe d'eau a tout englouti pour faire place à ce plancher mobile, comme une bouche «avalante» suspendue, en alerte, sur cette infinité des possibles. Au-dessus a surgi la présence bureaucratique aseptisante, l'immense plafond blanc d'où jaillissait la lumière. D'ailleurs, le travail sensible de Michel Beaulieu m'a été d'un grand soutien; la lumière procurait à l'image toute sa force.

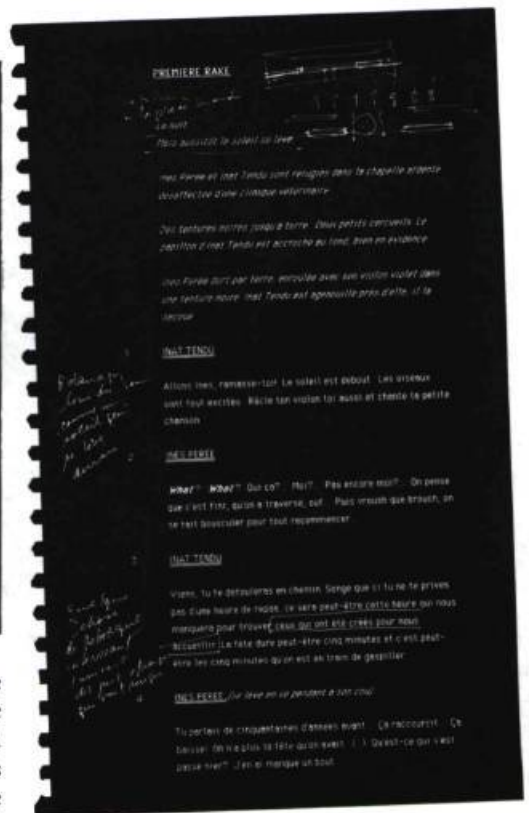
Est-ce que le texte de Ducharme vous inspirait beaucoup?

D. L. — Oui, vraiment. Ses mots sont remplis d'images fantastiques. Ce fut d'ailleurs pour moi une grande rencontre au théâtre, déterminante dans l'évolution de ma démarche. *À quelle heure on meurt?*, *HA ha!*... et *Ines Pérée* et *Inat Tendu* sont liés pour moi. Il y a une sorte d'accomplissement, d'aboutissement dans cette «trilogie». On y retrouve des dénominateurs communs qui se transforment, telle une suite logique d'images qui évoluent d'un spectacle à l'autre, comme si l'obsession grandissait et devenait de plus en plus dangereuse. Les trois textes sont enfermés dans un cadre sans limite, toujours ouvert sur quelque chose de différent et de semblable à la fois; sur un monde de silence, de profondeur. Chaque image a son histoire; cela m'a particulièrement frappé dans ce travail.

Comment est venue l'idée de faire jouer Pauline-Émilienne un peu comme un robot?

D. L. — Lorraine voulait représenter, dans ce personnage, la majorité silencieuse.

Et les mannequins derrière?





«C'est ainsi que l'idée de reproduction a germé... la reproduction des Pauline-Émilienne à l'infini, dressées, prêtes à s'activer.»
 À gauche : l'une des photos ayant inspiré la scénographe et la metteure en scène. Photo : Lynne Cohen. Reproduite d'après l'ouvrage *Occupied Territory* : Lynne Cohen, New York, Aperture Foundation, 1987.
 Au centre : un des petits croquis réalisés par Danièle Lévesque au cours de sa démarche. Ci-dessus : le décor tel que finalement conçu par Danièle Lévesque pour *Ines Pérée et Inat Tendu* (T.N.M., 1991). Photo : Pierre Desjardins.

D. L. — L'idée de la pièce de viande me trottait dans la tête. Puis, au cours de notre recherche, nous avons trouvé un livre dans lequel il y avait des photos qui représentaient des entrepôts avec des cibles à forme humaine, là où les policiers s'exercent au tir. Ces personnages anonymes, plaqués, sur lesquels on s'amuse à tirer, nous attiraient. C'est ainsi que l'idée de reproduction a germé... la reproduction des Pauline-Émilienne à l'infini, dressées, prêtes à s'activer. Et en contraste, la pièce de viande (réelle), pendue, l'écorchée vive à travers la masse robotisante; la seule ligne verticale du spectacle.

En tant que scénographe, vous êtes soumise à toutes sortes de contraintes. Vous ne choisissez ni le texte, ni le budget, ni le théâtre. Ce n'est pas vous qui choisissez de travailler avec tel ou tel metteur en scène; on fait appel à vos services. Comment vous débrouillez-vous avec toutes ces contraintes, et quelle part de création croyez-vous avoir?

D. L. — Je ne considère pas que ce sont là des contraintes, ou plutôt, je crois qu'elles sont là pour participer à la création. Je crois que la part de création qui nous revient dépend de plusieurs facteurs. C'est aussi une question de stimulation. Quand j'aborde un texte avec un metteur en scène, ce qui me préoccupe le plus, c'est tout le questionnement, à la suite de la lecture, de la vision qu'on se fait du spectacle, de l'idée qu'on veut exploiter, de ce qu'on veut dire et faire voir. C'est excitant de proposer sa propre vision, de pousser à l'extrême son désir de faire vivre ce qui n'existe pas encore, ou ce qu'on ne peut voir au premier regard. Il est important pour moi de travailler avec des gens qui me ressemblent, qui me complètent.

Il faut que vous sentiez que le metteur en scène est stimulé en même temps que vous par le visuel?

D. L. — Il est essentiel de se nourrir mutuellement. Je crois que la force, l'efficacité et l'impact d'un spectacle résident dans la complicité de tous les intervenants, qui se doivent d'œuvrer dans le même sens, de s'appuyer.

Pour vous, il s'agit vraiment d'un travail d'équipe?

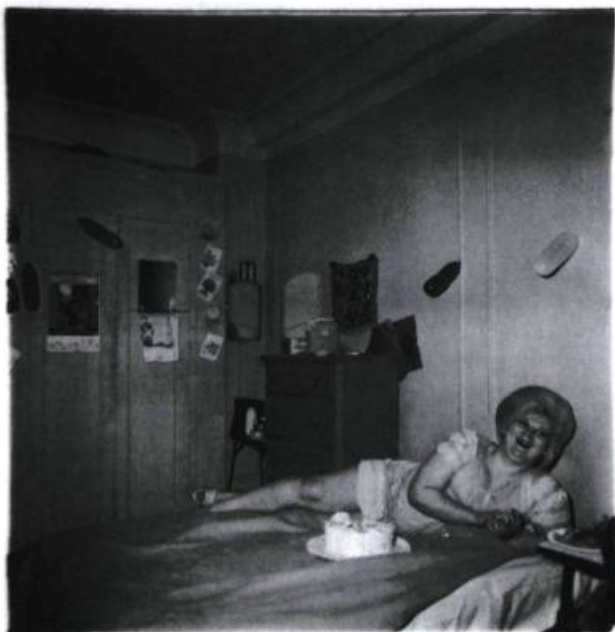
D. L. — Tout à fait. Par exemple, dans la conception d'un lieu en voie d'être habité, ce n'est pas seulement l'architecture du décor qui me préoccupe, mais toutes les composantes qui viendront s'y greffer : la mise en scène, la lumière, les acteurs, les costumes, la musique. L'ensemble crée l'image finale, une image vivante, en mouvement.

La dynamique du mouvement est donc très importante?

D. L. — Oui, c'est là que la scénographie prend toute sa force, dans le mouvement, quand l'image s'anime. C'est l'être humain qui, en entrant dans cet espace, en l'habitant, le rend humain. La scénographie doit avoir comme référence de proportion, l'humain. C'est d'ailleurs la première chose que je fais quand je conçois une maquette; je place un personnage, à l'échelle, dans l'espace vide de la boîte, pour voir, pour capter son rapport, pour établir une dynamique. Après, le rythme des lignes, des masses, des contrastes «s'architecture» autour de lui, par lui. Le mouvement, c'est aussi la lumière. Dans l'élaboration d'un concept, elle est omniprésente; je ne peux voir une image sans voir de lumière, c'est indissociable. Il faut que la matière prenne forme avec elle. «Un lieu, c'est pour des corps et de la lumière.» (Y. Kokkos)

Est-ce que le cinéma vous influence dans votre démarche?

D. L. — Je suis fascinée par le cinéma, par le travail de la caméra. Le cinéma renvoie à une constante obsession de l'image. En cela, je me sens très influencée par lui et très près de lui. Je suis plus cinématographique que théâtrale dans ma construction d'images. J'essaie de concevoir la pièce comme un film; je me demande, par exemple, comment je pourrais parvenir à accentuer l'importance d'un cadrage à un moment particulier; comment montrer, au théâtre, un personnage en contre-plongée? Je sais que c'est impossible, mais cela me préoccupe. Ou encore, comment transposer, au théâtre, la scène de la douche du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock? Dans mon travail,



ce sont des questions qui reviennent, comme un désir d'avoir une plus grande prise sur les images. Au théâtre, c'est un peu la lumière qui devient l'œil de la caméra : elle cadre, détermine les plans, le rythme, suscite le suspense. C'est peut-être la raison pour laquelle la lumière fait constamment partie de mes préoccupations architecturales. Le décor, c'est ce qui existe; la lumière, c'est la magie de ce que l'on va découvrir dans ce qui existe. J'essaie, au théâtre, d'installer une certaine dynamique par le cadrage, mais cela reste une proposition unique, une image qui, à chaque tableau, est réinventée par la lumière.

À part *Psychose*, que j'aurais rêvé de réaliser — j'admire le travail, souvent minimal, de la caméra, la façon dont Hitchcock charge l'image de sens et d'angoisse —, il y a aussi des réalisateurs comme De Palma, Polanski, Coppola et Kieslowski qui sont pour moi de grands maîtres de l'image. J'aime les films qui me font entrer dans un univers de rêves et de cauchemars.

Au fur et à mesure que vous progressez dans votre carrière, je crois qu'on peut déceler quelques constantes. Je pense par exemple à l'accumulation d'objets. Dans Bonjour, là, bonjour, on trouvait des frigos; dans HA ha!..., des aquariums; dans Ines Pérée et Inat Tendu, une série de mannequins en fond de scène. Que signifient ces accumulations? Est-ce que vous y attachez un sens précis?

«Avec *Hosanna*, on a travaillé un peu comme ça. [...] on s'est beaucoup nourries d'images l'une l'autre. Entre autres, l'œuvre photographique de Diane Arbus, hantée par le thème de l'identité et les univers troubles, nous a beaucoup inspirées.» Photos de Diane Arbus tirées d'un ouvrage intitulé *Diane Arbus : An Aperture Monograph*, New York, Aperture Foundation, 1972.

D. L. — Je peux passer des journées obsédée par la même image. Peut-être est-ce pour cela que je finis par mettre sur scène la multiplication d'un même objet à l'infini. Comme si cet objet était trop présent pour être unique. La signification devient alors démesurée, parce que amplifiée, tout comme l'angoisse qui nous habite prend souvent des proportions démesurées, cauchemardesques. Comme s'il y avait un désir de faire vivre, de faire parler des objets inanimés; mais «les objets parlent si on prend la peine de les écouter», disait Violette Leduc, je crois, dans *l'Affamée*. Toute vérité se cache derrière une apparence, et derrière toute réalité se cache une démesure. Saisir un détail obsédant, le magnifier, pour mieux le confronter à l'inquiétante réalité. Je suis plus émotive qu'intellectuelle, et cela transparait dans mon approche. Je favorise l'instinct plutôt que la recherche analytique. Je ne rationalise mes choix qu'après coup. Il y en a qui ont besoin de comprendre tout de suite; moi,



je fais confiance à mon instinct. Parfois les gens me demandent pourquoi, pourquoi, pourquoi? Je réponds : pourquoi j'ai rêvé à ça? Pourquoi j'ai rêvé cette nuit que je courais dans la rue, un couteau et un chapeau dans les mains? Je ne sais pas. C'est seulement après que je finis par comprendre, par faire des liens.

Vous travaillez beaucoup avec des plans superposés depuis quelques années. Comment arrivez-vous à établir ces différents plans? Est-ce que cela vous est inspiré par le texte et le sous-texte?

D. L. — Quand j'ai commencé, j'étais plus sculpturale. Je travaillais avec un espace vide, soit un plancher, soit des lignes verticales; tout était très libre. Sans savoir pourquoi, un jour, j'ai commencé à enfermer le tout, à «focaliser».

Est-ce avec À quelle heure on meurt? que cela a commencé?

D. L. — Oui. Et je poursuis cette démarche depuis. À l'Espace Go, la salle est tellement petite qu'il fallait vraiment découper l'espace. Il fallait que j'enferme l'espace scénique pour que le spectateur puisse entrer dans le monde des personnages. À ce moment-là, j'ai découvert que ce que j'avais en tête depuis longtemps correspondait à un désir de cadrer l'image, comme on la cadre au cinéma. J'aime cette façon de travailler avec différents plans. Puis, j'ai commencé à jouer avec mon cadre, à l'agrandir, à le rapetisser, à l'élargir, pour tenter de produire un cadre qui ne soit pas limité à celui de la scène. Mettre un cadre dans un autre — une petite boîte dans la grande boîte —, changer le focus, est en quelque sorte une façon de diriger l'œil du spectateur.

Vous placez souvent les acteurs dans des situations difficiles, soit en déséquilibre, soit dans des perspectives faussées. Ils doivent jouer sur des plans très inclinés, dans le sable, même dans l'eau. Est-ce une volonté d'agir sur le jeu de l'acteur, ou cherchez-vous à aider l'acteur en lui imposant cette contrainte?

D. L. — C'est en effet une volonté d'agir sur le jeu de l'acteur, mais peut-être encore plus d'agir sur la lecture de la pièce, de créer une image plus fantastique, qui suggère aussi une symbolique, de susciter une dynamique qui influence le mouvement de l'acteur, de la mise en scène, de la lumière. Cela pose des difficultés pour l'acteur, mais il ne s'agit pas de contraintes négatives. Les comédiens prétendent au contraire que c'est enrichissant et stimulant pour eux. Par exemple, s'ils sont dans l'eau, leurs mouvements sont considérablement ralentis; ils doivent donc adopter un autre style de jeu, et cela ne leur déplait pas.



La scénographie d'*Hosanna* de Michel Tremblay (Théâtre de Quar'Sous, 1991). «Nous voulions un lieu réduit, mais haut, Hosanna prisonnière de sa boîte à parfum, une fenêtre qui s'ouvre sur une immense garde-robe blanche, un miroir qui nous renvoie l'image de la «dignité du cheap.» Photo : Pierre Desjardins.

Comment préparez-vous votre recherche lorsque vous concevez un projet?

D. L. — Cela dépend de ce que je cherche, mais je fais beaucoup de recherche de photos maintenant. Je suis très attirée par la photo.

Vous travaillez donc à partir d'éléments visuels?

D. L. — Principalement. Je fouille et, souvent, je fais des photomontages. J'aime surtout la photo réaliste. Je suis fascinée par le travail de Diane Arbus, entre autres. Je trouve intéressante la photo qui capte le réel, quelque chose de vrai, une vraie douleur. Cela me rappelle un souvenir que j'ai gardé des jardins de Versailles. Une petite dame était assise sur un banc avec un chien rose dans un sac de plastique. Elle parlait à son chien. Ce n'est pas la beauté des jardins que j'ai retenue, mais l'image contrastée de cette toute petite femme dans de si vastes jardins. Il n'y a aucune transposition, c'est là, ici et maintenant, un moment unique de la vie de quelqu'un. Et c'est sans doute aussi pourquoi je préfère travailler à partir de symboles réalistes. J'aime le vrai : de vrais pots de *pickles*, de vrais aquariums, de vrais poissons, de vraies fleurs. J'aime les vrais matériaux parce qu'ils parlent, parce qu'ils ont une présence réelle, parce que le théâtre, c'est déjà la représentation de l'illusion. Rester près de la réalité en représentant la fiction, c'est à la fois absurde et troublant parce que, de toute façon, la réalité dépasse toujours la fiction. Et puis, j'observe beaucoup. Je n'ai pas d'auto, alors je me promène dans le métro et je marche dans les rues. J'y trouve de quoi stimuler mon imagination. Les gens, les choses les plus près de moi m'inspirent parfois plus que les livres. On a tendance à ne pas s'arrêter, à ne pas regarder ce qu'il y a autour de soi parce qu'on travaille sur un texte de Shakespeare. J'essaie donc de fuir le plus possible la recherche historique même si, bien sûr, je m'inspire parfois de l'époque pour une ligne ou pour un détail. Je l'utilise, mais jamais d'une façon omniprésente. Les gens savent qu'on est au théâtre. On n'est pas là pour faire revivre une page d'histoire aux spectateurs! On est là pour leur livrer une œuvre, dans toute sa force. On est là pour les toucher, les troubler, pour leur donner un univers à voir et à entendre.

Vol au-dessus d'un nid de coucou (Compagnie Jean-Duceppe, 1991). «Plus qu'un simple support physique pour un texte et des acteurs, plus qu'un espace accessoire, la scénographie tend à devenir un espace vivant et libre qui porte des personnages dans leur univers.»
Photo : Pierre Desjardins.



De plus en plus de metteurs en scène deviennent des créateurs visuels. Je pense à Gilles Maheu et à Robert Lepage. Est-ce que vous rêvez d'aller au-delà de la scénographie, de participer à des créations où vous auriez un plus grand rôle?

D. L. — Bien sûr, il le faut. J'aime beaucoup mon métier, mais je veux me dépasser, aller plus loin. J'essaie d'ailleurs d'aller au-delà du décor quand je travaille. Je crois que ma principale force se trouve dans le travail sur l'image, mais je voudrais avoir davantage de prise sur les images, comme un réalisateur, pouvoir découper une histoire, choisir les images, les cadrer, les mettre en lumière, les multiplier. Je rêve de travailler sur l'adaptation théâtrale d'un film. J'aimerais que le regard que je pose sur les gens, sur les choses, soit perçu d'une manière plus totale, plus signifiante.

Propos recueillis par **Solange Lévesque**
Mise en forme de l'entretien : **Lynda Burgoyne**

