

spécial
médiart



QUEBEC UNDERGROUND 1962-1972 - TOME: 3

• les éditions médiart •

III. Germain Perron.

Né à Montréal en 1942, Germain Perron a d'abord eu à soutenir la réputation d'être une sorte de génie précoce. A 19 ans, soit en 1961, il remporte les prix du meilleur décorateur et du talent le plus prometteur au Festival régional et national d'Art dramatique du Canada. En même temps, il remporte le prix du salon de la Jeune Peinture, et à 23 ans, soit en 1965, il a son exposition personnelle dans une des meilleures galeries expérimentales de Paris, la galerie Fachetti, avec laquelle il est à contrat. L'avenir, pour lui, s'annonce vraiment très bien.

Pourtant il rompt et rentre au pays. A partir de ce moment, l'image que l'on percevra de Germain sera celle d'un scénographe, d'un décorateur de théâtre des plus consciencieux et également des plus en demande. Un décor de Germain, c'est être assuré d'une création tout à fait originale et jamais vue, et sûrement toujours adéquate à l'esprit de la pièce. Germain a redonné un sens au mot scénographie. Avec lui, on ne peut s'empêcher d'imaginer que la vie quotidienne est un grand théâtre et un vaste décor que l'on peut organiser pour le plaisir des actions futures.

Ghelderolde, Billetdoux, Tardieu, Dubillard sont les premiers auteurs qu'il ait eu à servir et ceux auxquels, en pensée, il revient le plus souvent. Le nom de Germain est également rattaché à une création fort particulière, celle du "Jugement" de Dieu" d'Antonin Artaud, dont il assumait la production avec Françoise Berd au théâtre de l'Eglogue en 1963.

A trente ans, Germain a sûrement réalisé à date une trentaine de décor de théâtre. Malheureusement, il en est du décor de théâtre comme du rictus d'un comédien, c'est-à-dire qu'il en est fait mention en deux lignes dans chaque chronique théâtrale - pour dire que c'est toujours bien formidable - et l'on passe à autre chose. Ce qui fait que nous avons très peu de renseignements à offrir au lecteur. Nous avons donc essayé de regrouper les divers portraits que l'on a fait de Germain décorateur de façon à ce qu'on puisse au moins se faire une idée de sa personnalité.

En 1967, sous la direction de Jacques Languirand, Germain devait assumer la conception plastique et le décor de "Citérama" et la conception graphique des personnages et des décors de "La Cité des Solitudes", deux environnements-spectacles, faisant partie du pavillon "L'homme dans la Cité", à l'Expo 1967. Ces créations "révolutionnaires" dans le domaine du spectacle auraient dû être installées en permanence. Le "Citérama", par exemple, comportait 24 mises en

scène disposées sur deux plateaux concentriques qui tournaient à des vitesses différentes et six écrans, offrant des combinaisons d'images qui variaient à l'infini. Malheureusement, il n'en reste plus qu'un film. Mais il faut comprendre qu'il y a eu là un dépassement des formes traditionnelles d'expression qui ouvre pour l'avenir des perspectives étonnantes d'aventures. Et c'est en cela que Germain Perron peut être considéré comme un grand novateur.

Jacques Languirand, qui assumait la réalisation de ce grand spectacle total, a eu la gentillesse de nous remettre deux textes, dans lesquels il raconte l'histoire de ces productions.



GERMAIN

2 L'effarante précocité de la jeunesse

(article de Michel Beaulieu, paru dans le journal *Le Quartier latin*, Montréal, le 4 octobre 1962)

Une fois de plus, nous assistons au déploiement de l'effarante précocité de ce jeune artiste de vingt ans: Germain: Les toiles qu'il offre à notre sensibilité sont l'aboutissement de son année à Paris.

De tout autre style que celles de ses dix-huit ans, ces toiles sont plus couvertes de cette matière encrée, mais d'une matière terreuse, lourde, épaisse, beaucoup plus écrasante. Il n'y a plus d'espace comme alors pour certaine lumière. Nous avons affaire à un monde fermé qui s'ouvre.

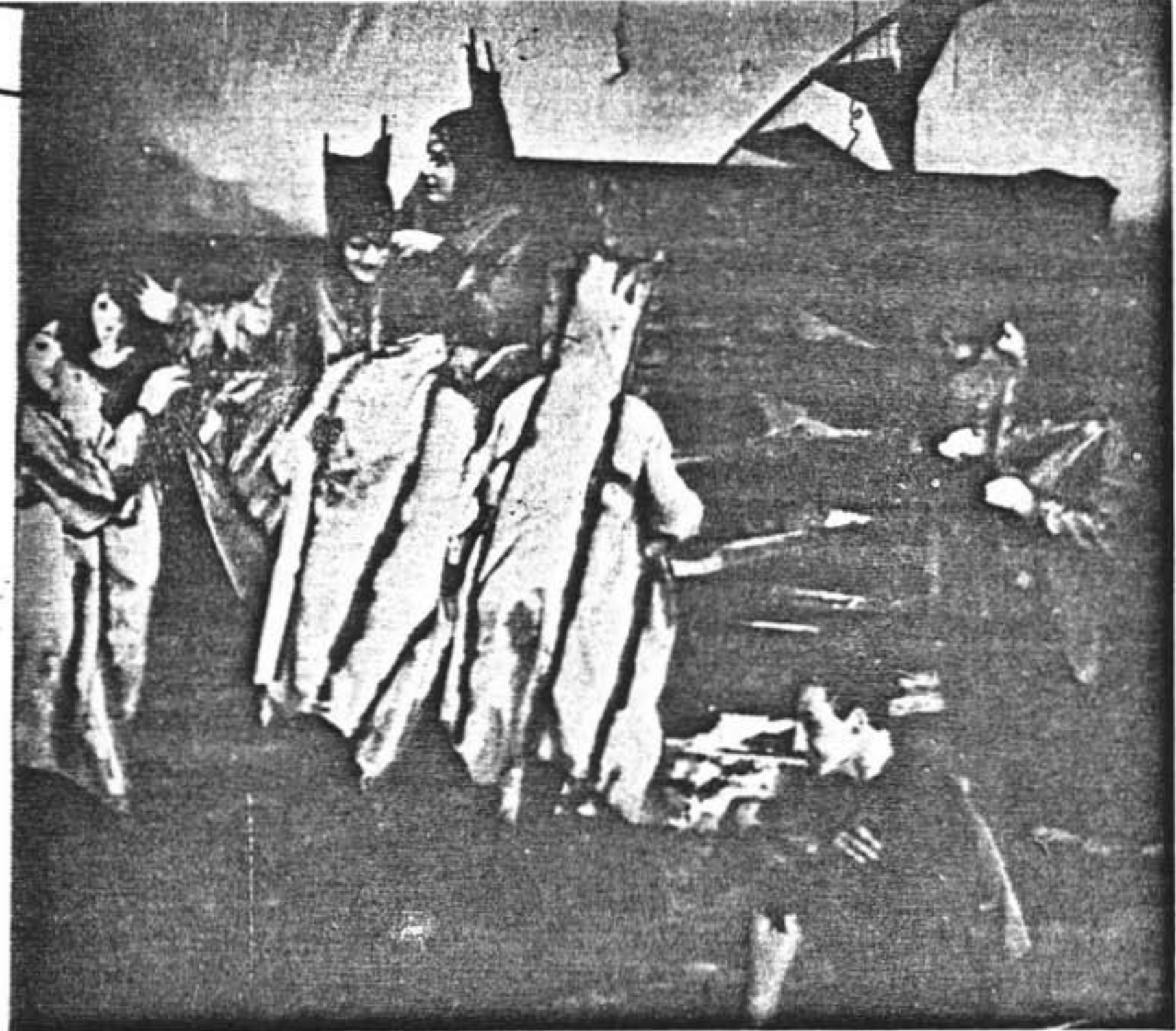
Monde fermé tel que celui de l'année dernière, où sa texture bizarrement, rappelait celle de McEwan. Mais où celle-ci est lumineuse, douce, avec cette ineffable barre noire, celle-là était torturée, close, absente de feu et de lumière.

On ne sera pas sans se rappeler, devant les nouvelles toiles, les décors affreux de dénuement qu'il fit pour "Mademoiselle Jaire"; ces décors, si affreux fussent-ils, étaient si réels, si vivants, qu'ils réussissaient d'emblée à nous situer dans le climat de la pièce. Ces décors sont pendants à sa peinture. Et sa peinture réussit de même à nous situer dans un climat.

Rimbaldien, dans cette quête inassouvie d'un univers total de la peinture, dans ce délire vivant qui coule à grandes écluses. Mais si souvent fermées, que c'est une explosion à tout coup.

Germain génie? Subjectif, soit! Disons: je considère Germain comme un génie de la peinture. Je dis aussi: âge pour âge. Génie à cause de sa précocité. Génie parce que j'ai vu des artistes de quarante ans qui n'étaient pas encore parvenus à sa maturité. Génie aussi peut-être parce qu'il a cette terrifiante connaissance et possession de ses moyens qui sont immenses.

De ce monde fermé, il ne garde maintenant dans ces grandes toiles appelées "Mauvaise écriture à corriger" que le fond dont nous parlions plus haut; fond épais, mais plus clair, sans toutefois être lumineux, où s'inscrivent les signes de sa violence.

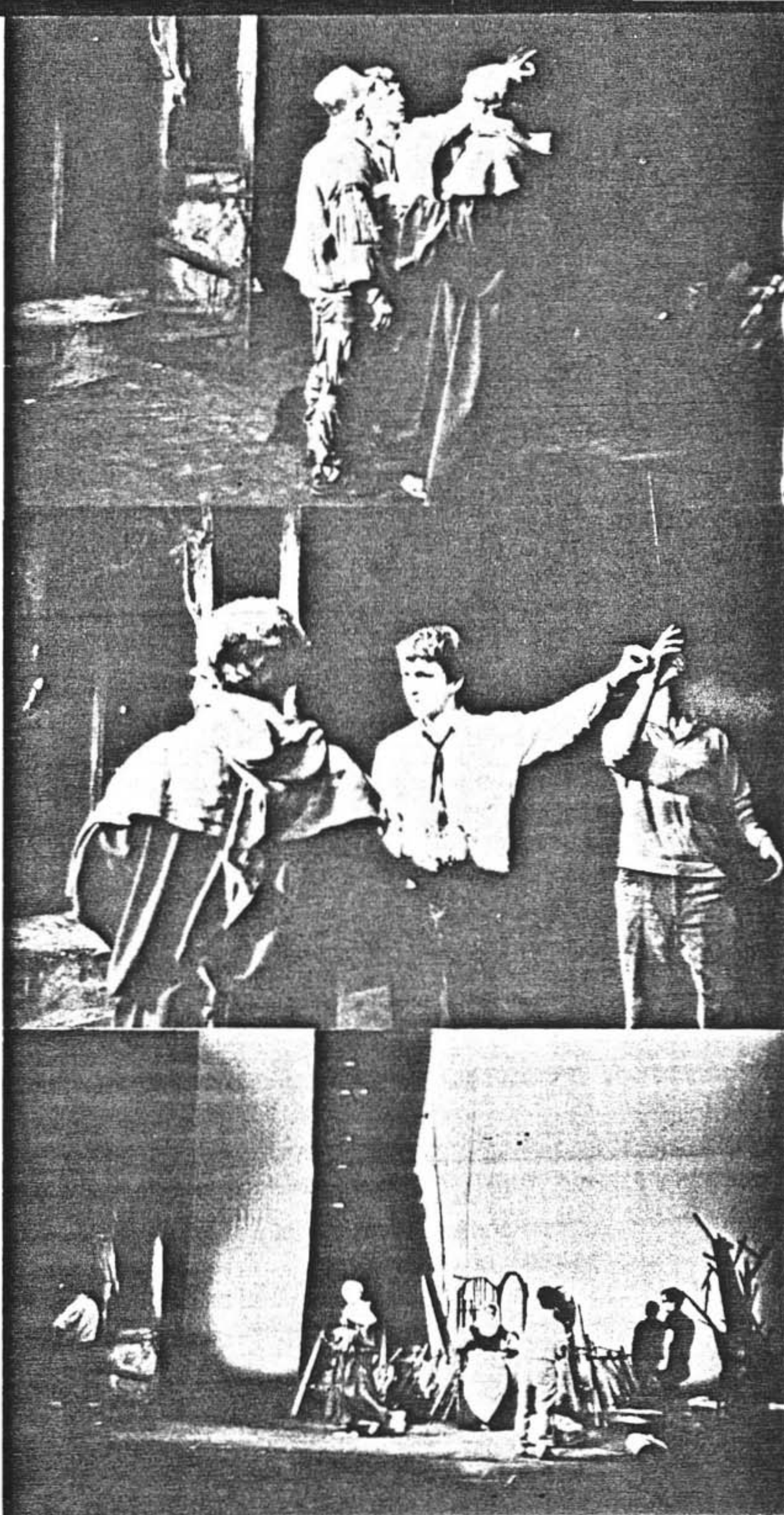


Les petites toiles, au contraire, sont à fond uni, blanc, s'appellent "Pensum". Et toujours ses signes.

Il faudrait se demander à ce stage où peut mener sa quête dans ce graphisme qui reste malgré tout sujet à des limites. Mais autant ne pas s'en faire, l'Artiste Germain ne sera pas pris de court, et nous devons attendre l'aboutissement à nouveau provisoire de ses recherches.

Balbutiement nouveau, au retour du vase clos, que ces signes inscrits, dirait-on, dans la pierre, Germain semble plutôt en période de transition.

Michel BEAULIEU



3. Le "Jugement de Dieu, d'Antonin Artaud.

(article de Jean O'Neil, paru dans le journal La Presse, Montréal, le 3 mars 1963)

THEATRE

A L'EGREGORE, UN DOCUMENT PLUS QU'UNE OEUVRE

par Jean O'NEIL

"Le Jugement de Dieu"
d'Antonin Artaud.

Un spectacle "son, lumière et verbe" présenté au théâtre de l'Egregore.

Production: Germain et F. Bord.

Tous les soirs à 8h. 30.

J'aimerais dire que je connais peu "Le jugement de Dieu" d'Artaud mais ce serait un euphémisme. Avant d'assister au spectacle présenté hier à l'Egregore, je ne connaissais pas du tout cette oeuvre et j'allais conseiller à tous et chacun de la lire avant de l'entendre, quand je m'aperçois qu'elle est inédite! C'est un handicap quasi insurmontable.

"Le jugement de Dieu est à l'origine un texte radiophonique qu'Artaud écrivit et enregistra en 1946 pour la Radio-Française (R.T.F.) et qui n'a jamais été présenté par cette dernière. Ce texte inédit, aussi bien en France qu'ici, au Québec, peut être considéré comme "le testament spirituel" d'Artaud."

L'Egregore a transformé cette oeuvre en un spectacle "son, lumière et verbe", dans le genre de la "Saison en enfer" présentée au début de l'année.

Les difficultés y sont, plus nombreuses. L'enregistrement date de 1946 et la qualité sonore en est quelconque. L'Egregore nous en prévient d'ailleurs et nous avertit d'avoir à surmonter l'obstacle pour accéder à l'intelligence de l'oeuvre.

J'avoue pour ma part n'avoir même pas accédé à la compréhension intégrale du texte, arrêté en chemin par le "grichage" du disque ou de la bande sonore, par l'aridité du texte et par la voix d'Artaud qui ressemble plus souvent au "chialement" d'un matou en rut, qu'à une voix humaine.

J'en ai compris la plus grande part, bien sûr, mais il me manque des maillons importants, pour déduire quoi que ce soit de l'oeuvre. Des auditeurs plus attentifs et à l'ouïe plus délicate auront peut-être plus de chance.

Si le côté "verbe" reste limité, le côté "son et lumière" donne lieu à des recherches intéressantes. En lumière surtout. Germain la fait jouer tantôt sur des écrans de corde, tantôt sur des mannequins flasques, tantôt sur des structures polydactyles, et les effets qu'il en tire sont hideux comme la voix d'Artaud. Ils nous laissent à la porte d'un monde qui ne semble pas d'exploration très agréable mais qui fascine quand même.

Faut-il tenir grief à l'Egregore d'avoir présenté cette oeuvre? Il me semble au contraire qu'ils ont exploité à la limite du possible un document fort intéressant, mais un document qui n'est que partiel, comme trop de documents ont le malheur d'être.

4. A portrait of Germain, Promising Set Designer.

(article de Lawrence Sabbath, paru dans le journal The Montreal Star, le 4 mai 1963.

The Montreal Star 4th may 1963,
A PORTRAIT OF GERMAIN PROMISING
SET DESIGNER by Lawrence Sabbath

Although well over half a hundred French plays are produced here the year-round it is surprising what a small number of persons there are and how few are used, to design the decor and lighting.

The emergence of a new face is therefore a welcome event and when there is added to it a talent both natural and promising, then French theatre is assured of another solid step on its continued way to a bright future. Twenty year-old Germain is still a long stride away from such internationally known set designers as Robert Prevost for whom it is not unusual to receive, from several leading playhouses at the same time program credit for "decor, lighting and costumes."

However, if present achievements are any indication, Germain should shortly find himself sought by companies other than L'Egregore for whom he has been so busily engaged. At the moment he is responsible for the settings and lighting for their current opus, "Les Violettes."

A month earlier he had devised the imaginative lighting and props for a dramatic reading and before that he had performed a similar function for the play, "Naives Hironnelles." Just a few weeks ago he won the Sally Starke prize at the Dominion Drama Festival regionals for best set designer.

This is a repeat victory of last year's DDF award for the set of "L'ABC de Notre Vie" and which helped the troupe to win the Martha Allan trophy for best visual presentation both at the regionals and the finals. In 1961, his first venture, he also won the same prize for "Mlle Jaire."

Although he lost out in the finals which were held here, the adjudicator, Michel Saint-Denis was moved to emphasize the difficulty of his choice — "I hesitate in view of the great promise of youth shown in "Mlle Jaire" but then I give the trophy to "Rashomon" as a more complete achievement." He did

go on to announce that Germain had received the \$3,000. Prix de la Province de Québec as the most promising French-speaking Festival participant among actors, directors and designers.

Without formal training of any kind in this very specialised field, aided only by his background as a painter and the encouragement of Janou St. Denis, the producer of "Jaire," 18-year-old Germain had made an impressive entrance into the theatre profession.

He used the government award to spend a year in Paris. For the 1962 production of "L'ABC" he supplied the producer Jean Perraud with sketches and details by correspondence!

Awards would seem to come easy to Germain Perron. Why has he dropped the last name? — "Why not. It's easier; I prefer it." In 1961, as one of the artists chosen for the Salon de la Jeune Peinture, an annual exhibit, he won first prize. It came at a time when the stage was the farthest thing from his mind.

5. Partir d'un décor de 40 dollars

(article de Fernand Doré, paru dans le magazine MacLean, Montréal, octobre 1967)

Le théâtre par Fernand Doré

Sept heures du soir. Toute la journée durant, la chaleur a été accablante. Germain Perron sort de l'ancien édifice de la Bourse, rue Saint-François-Xavier, que l'on transforme en un Centre culturel doté de deux théâtres. La journée a été employée à abattre des cloisons, à plâtrer et replâtrer; et ça se voit à sa mine de Pierrot prolétarien.

"Tu comprends, le budget est mince et le temps presse. Nous devons ouvrir au mois d'octobre. Alors on fait tous les métiers."

"Oublie tout... on recommence."

A vingt-cinq ans, Germain (presque tous les gens de théâtre ne le connaissent que sous ce nom) a fait deux séjours prolongés à Paris, conçu les décors de Mademoiselle Jaire de Ghelderode, Les Violettes de Georges Schéhadié, Naïve Hirondelles de Rolland Dubillard, un spectacle Antonin Artaud. Michel Saint-Denis lui ayant attribué le prix de "l'homme de théâtre le plus prometteur" (décerné pour la première fois à un décorateur), Germain mit les voiles vers la France.

A Paris, il a créé, sous la direction du metteur-en-scène Bourseiller, les décors de deux pièces de François Billeldoux. A quelques jours de la générale Bourseiller lui dit: "Oublie tout ce que tu as fait, laisse tes maquettes, et on remet ça". "Ce n'était pas, avoue Germain, mes meilleurs décors. En vérité je n'avais pas vraiment regardé le théâtre. Je me suis mis à arpenter la scène, à essayer de la sentir, de la posséder. En soulevant un rideau, j'ai trouvé un mur extraordinaire. Ce fut le point de départ d'un décor qui a coûté 40 dollars."

L'indiscipline, puis l'angoisse

Son dernier séjour à Paris l'a fouetté, dit-il. "Le travail y est intense et les gens s'y consacrent corps et âme." Lors du spectacle Artaud, que l'Egrégore présentait en 1963, il a fait la mise en scène, conçu les décors, réalisé les marionnettes et les éclairages. Du petit gars de seize ans qui se faisait mettre à la porte des Beaux-Arts jusqu'au Germain d'aujourd'hui, l'angoisse s'est frayé un chemin. "Mon expérience est de plus en plus difficile. J'arrive à l'incohérence. Les choses se bousculent. Je comprends le drame d'Artaud."

Non aux trucs du happening

Certainement, il est content d'être revenu. "Je suis un Nord-Américain. La sculpture monumentale de Chrysass, The Gate of Times Square, qui n'est pas qu'une utilisation frondeuse de la matière mais aussi un art de la lumière, m'attire davantage que l'art intellectuel en marge de la vie, de l'Europe. Je veux que mon art soit mêlé à la vie."

C'est un pari douloureux qu'il n'est pas facile de tenir, au théâtre. "Je crois au théâtre dont l'action vient de la scène et de la salle; mais non pas selon les trucs faciles et commerciaux du happening." Quand il brosse à larges traits le décor et la mise-en-scène qu'il inventerait pour l'Empereur Jones, ou Le Singe velu, d'Eugène O'Neil, on perçoit en filigrane ce que disait Antonin Artaud: "Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritable maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers."

LA FIN TRAGIQUE DE
SUPARCHIPELARGU
de marcel sabourin

20pt.
E
67020



avec
CHARLEBOIS
et **mouffe**

6. Le décorateur le plus demandé.

(article de George Raby,
paru dans le Photo-Journal,
Montréal, le 2 juillet 1969).

Le décorateur le plus demandé

GERMAIN EXPLIQUE LA MAGIE DE SES DECORS

C'était une fable... Un homme changeait tout ce qu'il touchait en or. Et pourtant, la chose existe encore aujourd'hui! Miracle ou magie, ou plus simplement habile métamorphose du quotidien de la part de certaine personne qui arrive à donner une dimension nouvelle aux objets qu'elle touche et manipule.

Germain appartient d'emblée à ce petit groupe de gens qu'on pourrait appeler les poètes de la matière. Entre ses mains la matière, qu'elle qu'elle soit, celle regardée comme la plus ordinaire se changera en or, c'est-à-dire qu'elle deviendra belle et acquerra un sens profond.

A l'Egrégoire, durant les périodes creuses (pour les vrais théâtres y a-t-il seulement des heures d'abondance?) il partait avec ses acolytes au fil des ruelles à la recherche de bois, de pneus, de matériaux hétéroclites abandonnés à l'arrière des manufactures... Avec ce bagage inquiétant Germain créait ses décors. Par association d'objets, il suggérait des lieux, des intérieurs, des villes même. Et le spectateur était ou bien fasciné ou bien scandalisé par son imagination qui allait tellement à l'encontre des habitudes établies...

Jusqu'à-là le spectateur de théâtre avait été comblé par le manque d'imagination du décor classique ou bourgeois qui multipliait à l'infini les trois murs percés seulement de quelques fenêtres et de quelques portes. C'était l'époque des décors bâtis sur modèle de boîte à savon qui emprisonnaient les comédiens dans une aire de jeu clos et étouffant.

Tout faire avec un rien.

"Un séchoir à linge, nous dit-il de sa voix chaude, avec baguettes et ses cordes montées sur un fond de scène peint en bleu, c'est "too much! ..." (expression qu'il emploiera souvent). Ça peut représenter une prison, une machine de science-fiction ou tout ce qu'on voudra, selon le sens de la pièce."

On sait que Laurent Terzieff perdit son décor entre Marseille et Montréal, lors de sa tournée de l'Echange de Paul Claudel... Languirand qui le connaissait proposa Germain pour créer à nouveau le décor de Claudel qui doit suggérer un lieu chaud, presque semi-tropical, qui avait été réalisé avec des tiges de bambou à la création. Or le bambou est très coûteux et Germain ne disposait que d'un budget de \$36.

Que fit-il? ...

"J'ai tout simplement acheté trois rouleaux de clôture de lattes rouges de 150 pieds chacun à \$9 l'unité et un peu de peinture... En laissant tomber ces murs de lattes des cintres, en les superposant et en les trouvant ici et là pour donner différentes profondeurs... le tour était joué. Le spectateur habitué de voir ces clôtures dans les champs ou les bords de route, surtout l'hiver pour bloquer la neige, les revit sur scène tenant place du bambou pour protéger des rayons du soleil..."

Germain adore donner aux objets usuels une signification nouvelle, à l'opposé, souvent, de la première... Pour la création de *Api de Gurik*, il avait trouvé deux coupes de plexi comme il y en a au-dessus des téléphones à Terre des Hommes, et il en a fait des meubles. Les personnages étaient habillés de vinyle et l'éclairage préparé par Yves Gélina animait le mur du fond en y projetant leurs ombres multiples... Cela, encore une fois, à l'encontre de la tradition qui veut qu'au théâtre les ombres soient totalement éliminées.

Si on demandait à Germain de monter un décor pour un Molière, il n'hésiterait pas à employer de la fibre de verre, du plastique ou des pièces d'avion, de fusée, toutes choses de notre monde d'aujourd'hui. "Pour autant, bien sûr, que ce ne soit pas un geste purement gratuit. Je suis contre. Il ne faut pas flanquer une sculpture sur scène parce qu'elle est belle. C'est sans raison. Ce qu'on utilise sert le metteur en scène et le comédien, sinon c'est absolument inutile."

Avec Buissonneau, il a préparé des spectacles en collaboration. Comme il dit:

"On met nos idées, notre imagination en commun et parmi toutes les trouvailles on fait un choix... On se complète... Alors je pars à la recherche d'accessoires, souvent dans les grandes quincailleries, surtout pour la Roulotte, et j'achète des vadrouilles pour en faire des perruques, des bassinettes pour en tailler des costumes bizarres... Enfin, tout devient objet de jeu."

Puissance de l'image

A 28 ans, Germain a déjà plus d'une fois parcouru les pays étrangers. D'abord la France pour y étudier le décor...

"Mais je ne voyage pas uniquement pour étudier... J'aime me déplacer... Je peux aussi bien aller six mois en Espagne seulement pour refaire ma santé, quelque part sur une plage ensoleillée. Je trouve ça plus profitable que de visiter les musées ou les monuments. Je recharge mon potentiel... C'est aussi important que de rencontrer Picasso... Tout ça c'est bon pour les intellectuels. Les gens sont follement pressés de tout voir, de rencontrer des vedettes, on dirait qu'ils se promènent avec une carte à "puncher" comme des fonctionnaires... pour satisfaire Dieu sait qui à leur retour."

Il est vrai que la culture est si vaste aujourd'hui que les hommes se rendent malades à vouloir la digérer toute! Alors, face à cet amoncellement de savoir il s'agit plutôt de vivre, d'exister heureux et de ne pas trop s'en faire si on ne peut pas tout connaître. Les ordinateurs sont là pour ça, comme les encyclopédies l'étaient jusqu'à présent. Et puis, "notre civilisation c'est l'image!"

L'image, pour Germain, c'est le pain quotidien. Il achète des tonnes de magazines: des Play-boy, des catalogues, des comics...

"Les bandes illustrées Marvel me coupent le souffle: Capt. Marvel, les Fantastic Four, Dr. Strange, etc. sont pour moi mes mines d'or d'inspiration. Là-dedans je trouve des machines délirantes. Ça me prendrait six mois pour les inventer. Puisqu'elles sont toutes faites, je m'en sers. Et quelle mise en page, quelles couleurs, quelle imagination dans ces bandes illustrées! C'est génial... mes murs sont couverts de leurs images! ... ça qui ne m'empêche pas d'aimer Dürer ou les autres maîtres du dessin et de la peinture: Klee, etc."

Parfois, il reproduit un de ces dessins sur une toile de fond, immense dessin comme il y en avait un au spectacle de Georges Dor. C'était l'image d'une ville-prison un peu pop! ...

Même s'il dessine toujours Germain est un homme de théâtre qui vit et se sent heureux sur scène. Au théâtre, il y a le mouvement.

On bouge autour des objets, les objets changent de lieu, acquièrent une nouvelle présence; c'est une création qui n'est pas finie, qui se poursuit tout au long des deux

heures du spectacle. Multiples explications, multiples usages! ...

"Le décor que j'ai inventé pour *Lysistrata* qui sera présenté au début de la saison au TNM, est à multiples possibilités. Enfin, ce n'est pas un décor, c'est un dispositif scénique. Encore plus, j'ai créé un théâtre dans un théâtre. Sept lieux sur différents palliers. Avec ce dispositif, on peut jouer *Lysistrata* ou n'importe quelle pièce, dans un champ ou au Forum..."

Ceux qui ont assisté à "Hôtel Hilton, Pékin" se souviendront d'avoir vu aussi un dispositif au centre de la scène qui descendait jusque dans la salle, le tout recouvert d'un immense tapis de fourrure, au fond une passerelle où circulait en auto et à bicyclette — pourquoi pas? et autour du dispositif une trentaine de plâtres, presque des humains qui observaient comme des voyeurs angoissés le jeu des comédiens...

"On m'a fait la remarque suivante: ça ressemble à des plâtres de Segal. Mais ce sont des plâtres de Segal, enfin la même technique était utilisée. Pourquoi me serais-je cassé la tête pour trouver ce qui a été découvert? Je m'en sers à ma façon, selon les besoins du contexte. C'est ce qui compte pour moi."

Le théâtre pour Germain, c'est quoi? Un lieu de rencontre magique entre auteur, comédiens, décorateur, etc. et le spectateur communication, participation? ... Un mot vient nous donner la clé.

"Le théâtre c'est une fête, un pawa, un gros party... Si les gens veulent monter sur la scène, qu'ils montent... mais la participation peut se faire autant de la salle. C'est l'enthousiasme qui est important, le dynamisme du spectacle même qui crée la chaleur communicative. On aurait beau asseoir des gens sur scène et les faire parler; si c'est ennuyant... à quoi bon? Alors qu'avec CHARLEBOIS, l'enthousiasme est là jusqu'au délire. Les mots communication, participation, c'est bon pour gargariser les intellectuels. Avec CHARLEBOIS, le théâtre n'a jamais été aussi vivant. La fête est vraiment commencée."

Georges RABY

7. "Moi, ma maman m'aime".

(extraits d'un article de René Homier-Roy, paru dans le journal La Presse, Montréal, le 1er août 1969)

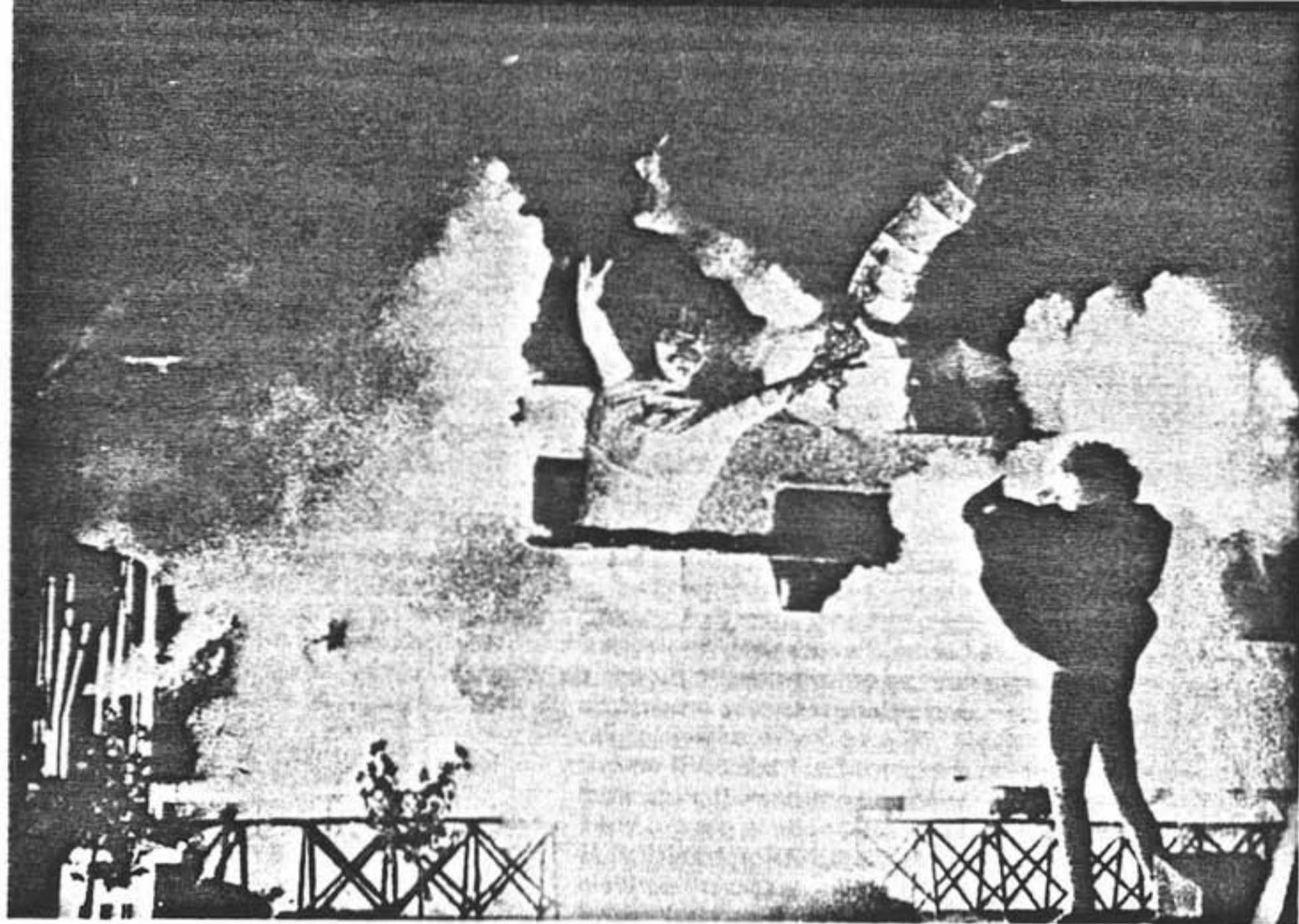
MOI, J'AIME "MOI, MA MAMAN M'AIME"

"Moi, ma maman m'aime", revue écrite et interprétée par Yvon Deschamps, Pauline Julien, Louise Forestier et Gilbert Chénier de Jacques Perron, mise en scène de Jean-Pierre Romfard, décors de Germain. Au théâtre du Canada de Terre des Hommes, à 3:00 et à 7:30, du jeudi au dimanche jusqu'au 10 août.

"Moi, ma maman m'aime", le titre l'indique assez clairement, c'est une sorte de satire, assez virulente contre, non pas la maternité, mais plutôt les mères abusives, les femmes envahissantes. Toute la première partie du spectacle est consacrée à ce thème unique, alors que la seconde partie est faite de chansons et de monologues qui sont davantage axés sur des problèmes plus vastes (Yvon Deschamps parle du bonheur, Louise Forestier de la douceur de vivre, Gilbert Chénier de "l'Homme gros" qui finit par absorber le monde). Mais toute l'action se déroule dans un décor unique sans intermission ni coupures véritables.

La première chose qu'on voit, justement, c'est ce décor qui occupe la scène bien avant les interprètes et étonne un public bien plus fabricant de pop art qu'observateur de culture populaire. Ce décor, c'est un gigantesque hot-dog de matière plastique, un énorme hamburger et quelques frites assez grosses (individuellement) pour servir de divan à trois ou quatre personnes (dont l'imposant Gilbert Chénier). C'est devant, sur et autour de ces objets que se déroule toute la revue, alors que le hamburger devient balcon, que les frites forment les murs d'une cellule, que le hot-dog sert de scène. Et avant que n'entrent les interprètes, on saurait rien qu'à voir le décor et sans rien connaître du titre ou du contenu du spectacle qui va suivre, qu'il sera là-dedans question des gens de chez nous et des gestes qui, drôles ou tragiques, forment leur quotidien. A ce titre, les objets-décors de Germain atteignent leur but, qui est de créer une ambiance physique qui colle à la réalité des personnages et de l'action.

René Homier-Roy



8. Le Citérama, Pavillon "L'Homme dans la Cité", Expo 67.
(texte inédit de Jacques Languirand.)

CITERAMA

une production de Jacques Languirand

Pavillon "L'homme dans la cité Expo '67"

L'ECRIVAIN ET LA TECHNOLOGIE

Ma démarche en tant que principal concepteur de "Citérama" a d'abord été celle d'un écrivain. Je crois que le langage écrit n'est plus la seule forme d'expression de l'écrivain. Si l'écrivain veut se définir dans le monde de technologie, il doit apprendre le langage de la technologie: cinéma, radio, télévision, audio-visuel et multi-média. Mais qu'il renonce à utiliser ces médias comme véhicules, comme moyens de diffusion, de la pensée linéaire et de son mode d'expression habituel: le langage écrit. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de penser en langage écrit et de traduire sa pensée au plan des médias que la technologie met à sa disposition, mais de penser directement en fonction de ces médias. Ma démarche a aussi été celle d'un homme de théâtre et, plus précisément, d'un metteur en scène. Je crois que la vieille notion de théâtre achève de s'enliser dans les ornières du folklore. Il faut maintenant comprendre le théâtre et, plus généralement, le spectacle comme un média de communication. Le monde devient le spectacle du monde: toute communication est d'essence théâtrale et le théâtre est partout. "Citérama", c'est du théâtre.

Au moment de franchir le seuil de la technologie, l'écrivain, comme l'homme de théâtre, est pris de vertige. Sa définition lui échappe. Il lui faut apprendre à se redéfinir: il devra renoncer au panache de la création comme manifestation individualiste, pour participer à des créations collectives. Dans certains cas, il pourra être le maître d'oeuvre, si l'objet de la création collective nécessite la participation plus active d'un écrivain ou d'un homme de théâtre, alors que d'autres oeuvres exigeront que le principal concepteur soit compositeur, chorégraphe, voire même ingénieur. Mais, dans tous les cas, l'oeuvre sera collective. "Citérama" est une oeuvre collective.

PAVILLON L'HOMME DANS LA CITE

DIRECTION:

Gérard Bertrand

ASSISTANTE:

Louise Mercier

CONSEILLER AU SCENARIO:

Jacques Godbout

"CITERAMA"

SCENARIO ET CONCEPTION:

Paul Buissonneau
Robin Bush
Gilles Carle
Jacques Godbout
Jacques Languirand

REALISATION:

Jacques Languirand

CONCEPTION PLASTIQUE ET DECOR:

Germain Perron

MUSIQUE:

Norman Symonds

IMAGE:

André Rostworowsky

ECLAIRAGE:

Yves Gélinas

PRODUCTION:

Léon Klein

DELEGUE A LA PRODUCTION:

Yves Gélinas

AVEC LA COLLABORATION DE:

Yves André,
Jean Boyer,
Pierre Brulé,
Pierre Gaboriau,
Lucien Gagnon,
Pascal Gélinas,
Pierre Gélinas,
Claude Gidman,
André Jacques,
André Lareau,
Paul Lacroix,
Terry Show,
Sansei Yusoki.

COMMENT EST NE "CITERAMA"

Quant au fond

On nous a demandé de raconter dans un spectacle "les effets de la révolution technologique sur la condition humaine dans la deuxième partie du XXe siècle," et d'illustrer la confrontation de la civilisation agricole et de la civilisation technologique.

Quant à la forme

On nous a demandé de trouver une formule qui intéresse aussi bien l'intellectuel que l'homme de la rue: qui s'adresse à l'émotivité plutôt qu'à la raison. On nous a aussi demandé de renoncer à la solution de facilité qui consisterait à tourner un film; et de trouver une formule qui permettrait de contourner le problème que pose le langage parlé.

Quant à l'aspect pratique

On nous a demandé de tenir compte du débit des visiteurs, de leur fatigue physique; et de travailler à l'intérieur d'un budget restreint.

DISPOSITIF SCENIQUE

"Citérama" a été conçu pour offrir un spectacle-synthèse de la Cité, inspiré par la révolution technologique; le dispositif scénique demeure un élément important de la conception même.

Ce dispositif consistait en un vaste plateau circulaire d'un diamètre de 48', divisé en segments de 30°. Le plateau avait deux scènes annulaires d'un rayon de 8', qui tournaient l'une dans l'autre sur un même axe. La partie centrale, d'un diamètre de 16' restait vide. Chaque partie de segment comportait une mise en scène, soit 12 sur l'anneau extérieur et 12 sur l'anneau intérieur. Toutefois, l'anneau intérieur tournant plus vite que l'anneau extérieur, le nombre de combinaisons entre les mises en scène était infini. A quoi s'ajoutait à l'arrière plan, pour six des douzes mises en scène de l'anneau intérieur, la projection d'un film-fixe qui ajoutait une troisième dimension à ce spectacle total, augmentant encore le nombre de combinaisons.

Les spectateurs prenaient place autour de ce vaste plateau tournant. Chaque spectateur assistait à un spectacle différent: les combinaisons qui s'offraient à lui n'étaient pas celles que pouvait observer une autre personne à moins de 5 pieds, même si le jeu mathématique de combinaisons était forcément le même pour tous.

Il est évident que ce dispositif nous a été inspiré par le théâtre en rond. Je voulais rassembler les spectateurs autour du conteur et susciter leur participation. Sans compter que l'espace dont nous disposions se prêtait bien à cette conception. Mais, dans un théâtre en rond, les spectateurs sont conscients d'entourer le spectacle: ils peuvent même s'entrevoir de part et d'autre, ce qui accentue le phénomène de la communion, propre au théâtre. Ce n'était pas le cas à "Citarama". Le visiteur se trouvait devant un plateau: les mises en scène semblaient venir de loin pour ensuite disparaître comme en coulisses. Il aurait fallu, au contraire, l'entourer pour provoquer vraiment sa participation.

Notre conception présentait un autre inconvénient: celui de tout concevoir en tenant compte du rayon de cette vaste circonférence, comme on tranche un gâteau. Autrement dit, nous devions concevoir les mises en scène en fonction de la perspective, ce qui avait pour effet de souligner, pour le spectateur, la notion de point de vue au détriment de celle d'environnement. Si le visiteur avait pris place au centre, le spectacle l'aurait entouré: les mises en scène auraient convergé vers lui, et nous aurions disposé, pour chaque mise en scène, d'un espace débouchant vers l'infini au lieu de ces corridors de plus en plus étroits d'où il se dégageait une impression de claustrophobie que le film-fixe qu'on découvrait parfois à l'arrière-plan parvenait à peine à atténuer.

L'idée de confronter les mises en scène des deux anneaux (et le film-fixe ou troisième plan) constitue une application de la technique du montage cinématographique qui est elle-même une application du principe du collage. Eisenstein dit que le montage au cinéma consiste à faire naître un concept en mettant bout à bout deux images qui ne le contiennent pas déjà. Par exemple, l'image d'un plateau de fruits et celle du regard d'un enfant, lorsqu'elles sont mises bout à bout font naître dans l'esprit du spectateur le concept de la faim. Il s'agissait pour nous de procéder de même. Il me semblait que la confrontation d'une mise en scène comme celle de "Médecine et Technologie" avec celle de "La Guerre" devait éveiller un concept chez le spectateur. Le concept ainsi éveillé, n'est pas toujours prévisible: en ce sens qu'il n'est pas toujours facile de prévoir exactement quel concept sera éveillé: les antécédents du spectateur, sa formation, sa culture, jouent ici un rôle déterminant. Dans certains cas, il donnera à ces confrontations un sens tellement personnel que cette gymnastique mentale pourrait sans doute servir d'indication à un psychanalyste. Cette technique de création rejoint celle de la mosaïque qui en-

traîne la participation du spectateur, comme celle du lecteur, précisément parce qu'elle exige de lui en effort: il confronte les éléments et dégage de lui-même le sens de cette confrontation. Il participe au processus même de la création.

L'ANNEAU EXTERIEUR

L'anneau extérieur comportait douze thèmes, ou mises en scène. Chaque mise en scène se définissait sur trois plans!

— au centre, un élément principal plus ou moins complexe,

— sur le mur de gauche, une mise en situation du thème,

— sur la partie avant du mur de droite, une interprétation graphique du même thème dans le style des "comics", réalisée sur un panneau de plexiglass de 8' par 2'.

Le mur de droite consistait, pour toutes les mises en scènes, en un jeu de blocs qui composaient comme la maquette d'une topographie urbaine. Les blocs disposés régulièrement se détachaient en relief sur un fond lumineux: on aurait dit les artères d'une ville, la nuit. Pour chaque mise en scène, on changeait la couleur des blocs, ou on les recouvrait d'un matériau qui convenait au thème (par exemple, des miroirs) mais sans modifier la structure même du mur. C'est d'abord ce mur que découvrait le visiteur, les anneaux tournant dans le sens des aiguilles d'une montre. Mais je ne souhaitais pas que le visiteur pût aller au devant des mises en scène. Le spectacle avait été conçu pour être regardé de face, de façon à découvrir les mises en scènes du premier anneau dans leurs rapports avec celles du second anneau de même qu'avec le film-fixe à l'arrière-plan. Le mur de droite étant toujours le même, à quelques détails près, le visiteur était moins tenté d'anticiper: chaque mise en scène se révélait tout d'un coup. D'autre part, la multiplication d'un même élément, comme autant de copies à peu près identiques, nous permettait d'illustrer la production à chaîne en même temps que la ville-termitière, aseptisée et froide.

THEMES DE L'ANNEAU EXTERIEUR

LA VIOLENCE

— au centre, une sculpture massive réalisée avec des pièces de motol comme si l'engin infernal surgissait du sol. Au fond, la glace d'une vitrine défoncée.

— sur le mur de gauche, un grand miroir

brisé en étoile, dans lequel la sculpture est réfléchi. Au milieu, le chiffre "13" — comme ceux qu'on voit sur les voitures de course.

— sur la partie avant du mur de droite, une bouche entrouverte et tordue dans une expression de douleur ou de haine, et le mot "CRASH" écrit en travers, en lettres épaisses et rouges.

MEDECINE ET TECHNOLOGIE

— au centre, une réplique de la Vénus de Milo à laquelle nous avons ajouté des bras artificiels (ce qui permettait d'illustrer en même temps l'un des grands thèmes de "Citarama": L'Homme Agricole VS L'Homme Technologique).

— sur le mur de gauche, le moulage en plâtre d'un cerveau humain.

— sur le panneau de plexi-glass, un homme enfermé dans une cloche de verre! l'homme-épreuve, peut-être le "CYBORG".

AUTOMATION ET CYBERNETIQUE

— au centre, une réplique du "Penseur" de Rodin, peint en rouge et masqué: il évoque les héros des "comics". Il est d'ailleurs occupé à lire un magazine de "comics".

— sur le mur de gauche, un montage d'éléments électroniques disposés de façon à représenter un ordinateur. (Je regrette encore de n'avoir pas pu utiliser l'équipement électronique et mécanique nécessaire à l'opération même de "Citarama". La notion d'environnement tend à éliminer les coulisses. Nous ne sommes plus devant la boîte magique, comme devant une scène à l'italienne, mais à l'intérieur même de la boîte. Je crois même que, pour plusieurs présentations d'Expo '67, on aurait dû agir de même et susciter la participation du visiteur au niveau du processus, autrement dit du média, et pas seulement au niveau du spectacle.

— sur le panneau, des circuits, un ruban perforé, quelques éléments d'un robot anthropomorphe.

LES COMMUNICATIONS

— une armature métallique. Différents points de l'espace sont reliés par des fils. C'est à la fois une illustration des réseaux de communication, et de notre interdépendance.

— sur le mur, des taches d'encre sur une grande feuille de métal. L'espace. L'éclairage consistait en la traduction des fréquences sonores en impulsions lumineuses de différentes couleurs.

— sur le panneau, les télécommunications. Un vaisseau spatial dans l'espace.

L'HOMME AGRICOLE vs L'HOMME TECHNOLOGIQUE

— sur un échiquier, deux pièces du jeu s'affrontent. L'homme agricole, représenté par une armure faite de pièces de fer rouillées, et dont le casque à visière est surmonté d'une plume: c'est le chevalier. L'homme technologique, pas un montage de tubes de plastique translucide, traversés à la hauteur des yeux par une bande horizontale qui tient lieu de visière: c'est le cosmonaute.

— cette fois, le mur ne met en situation qu'un seul des deux termes dont l'opposition fait l'objet de cette mise en scène: derrière le chevalier, un vaste panneau de plexi-glass qui rappelle une verrière de cathédrale.

— en revanche, le panneau du mur de droite ne se rapporte qu'à l'homme technologique. Il évoque la science-fiction.

L'ÉROTISME DANS LA VIE QUOTIDIENNE

— un grand escalier en plexi-glass, les marches de forme ovale. Après la cinquième marche, elles allaient en s'élargissant: comme si la partie supérieure de l'escalier était la réflexion dans un miroir de la partie inférieure. Illustration de la nature narcissique d'une certaine forme d'érotisme. En même temps, cet escalier avait la particularité de ne mener nulle part. Sur les marches et les contre-marches, nous avons reproduit les traits d'un visage de femme dominé par d'énormes lèvres rouges. Mais le graphisme ne tenait pas compte du décalage d'une marche à l'autre: il s'allongeait comme une ombre. Au premier coup d'oeil, les éléments graphiques des marches et des contre-marches ne paraissaient pas composer un ensemble. C'est à mesure que se déplaçait le plateau que les éléments s'ajustaient les uns au autres reconstituant le graphisme. Le visiteur n'avait que deux ou trois secondes pour saisir l'image, d'ailleurs très provoquante, de cette fille. Mais peu de visiteurs ont pu se rincer l'oeil: à cause de sa complexité, cette mise en scène était peut-être la moins accessible.

A un moment, nous avons envisagé de réaliser un montage de boîtes de conserve de différentes grosseurs sur lesquelles nous aurions collé des "pin-ups" en guise d'étiquettes: la femme érotique, objet de consommation; la femme-objet, etc... Mais nous utilisons des boîtes de conserve dans une autre mise en scène.

— sur le mur de gauche, le visage de Marilyn Monroe reproduit deux fois en des couleurs différentes. Evocation de l'affiche de cinéma et de la motivation en publicité: le sourire de Marilyn Monroe faisait penser à celui qui accompagne presque toujours les annonces de pâte dentifrice. Pourquoi Marilyn Monroe? Parce que, à une étape antérieure de la conception, nous voulions évoquer le double thème de la sexualité et de la mort.

— sur le panneau, un érotisme publicitaire: l'érotisme et les objets de consommation.

LES TAUDIS

— Nous sommes partis de l'idée d'entasser des poubelles dans un décor de ghetto, et de les remplir de tous les rebuts possibles d'une société de consommation. Mais il s'agissait de traduire cette conception dramatique sur le plan plastique. Nous en sommes venus à couler des blocs d'acrylic renfermant des objets hétéroclites, et à composer un montage de ces blocs dans l'espace. Les blocs d'acrylic tenaient lieu de poubelles transparentes où le visiteur découvrait des fourchettes, des lampes de radio, une vieille chaussure, des billes, une poupée, etc... autant d'objets dépaysés qui prenaient tout à coup un sens parce qu'ils se trouvaient redéfinis sur un autre plan: de vieux objets usuels, sans valeur, parvenus au terme d'un itinéraire peu reluisant, se retrouvaient à l'état d'objets d'art.

— sur le mur, des graffitis. La haine, la vengeance, l'amour, le goût de révolte, la vulgarité et même une certaine poésie: les graffitis constituent la forme la plus populaire de l'expression littéraire et graphique.

— sur le panneau, un décor d'arrière-cour avec ses poubelles, ses cordes à linge et ses amoureux.

LA CONSOMMATION

— au centre, une statue d'un jeune homme grec qui tient dans sa main une boîte de conserve. La juxtaposition de ces deux éléments illustre de nouveau le conflit de l'homme agricole vs l'homme technologique. Quelque

soit le langage employé, certaines règles demeurent.

Ici, deux éléments dont chacun est représentatif d'une civilisation, s'opposent comme deux termes dans une phrase, et font image. La statue était en partie recouverte de timbres-primas comme on en distribue dans certains magasins à chaîne. Le jeune homme grec se trouvait, du reste, près d'un montage mobile fait de tiges de plastique et de boîtes conserve, qui évoquait un comptoir d'alimentation. (Les étiquettes des boîtes représentaient divers légumes, tel que l'épi de maïs, que nous avons choisis en fonction d'un symbolisme sexuel, assez primaire je l'avoue; ces subtilités n'étaient pas destinées aux visiteurs: nous les imaginions pour notre seul plaisir et pour stimuler notre intérêt. Après plus d'un an de travail, nous avons même développé, à propos de "Citérama", un langage que nous étions les seuls à comprendre: on pourrait en trouver des traces dans presque toutes les mises en scène.)

— sur le mur, un autre montage de boîtes de conserve, sans étiquettes, entouré de deux tubes néon: l'un rouge foncé et l'autre rouge pâle, qui s'allumaient et s'éteignaient alternativement.

— le mur de la topographie urbaine était ici recouvert de miroirs, afin de multiplier les boîtes à l'infini — illustration de la production à chaîne et de la civilisation de la consommation. Sur le panneau de plexi-glass, un autre aspect de la consommation: le rêve à bon marché, le roman d'amour des magazines illustrés de cinéma.

ÉVASION ET LOISIRS

(Ce double thème m'a inspiré la plus spectaculaire des mises en scène de "Citérama": je regrette seulement qu'elle n'illustrât guère le thème de l'évasion et des loisirs. Il s'agissait, en fait, de l'illustration volontairement ésotérique d'un thème que j'ai toujours voulu exposer dans "Citérama", sans parvenir à le faire ouvertement: celui de l'initiation. Si je devais m'expliquer brièvement sur ce point, je dirais que la société actuelle évolue vers une définition initiatique. L'artiste a le devoir d'être un initié et doit contribuer par ses oeuvres à l'initiation des autres. Le spectacle, en particulier, devrait être essentiellement de nature initiatique: c'est le sens profond du cérémonial. Cette préoccupation, constante chez moi, a trouvé à s'exprimer assez librement dans "Citérama": depuis la conception circulaire de l'ensemble et la segmentation modulaire, jusque dans certains détails de la réalisation: l'utilisation fréquente du triangle, une allusion à la KABBALÉ

et, surtout, le pentagramme et l'Homme-Microcosme dont le double thème de l'évasion et des loisirs a été le prétexte.)

— L'Homme-Microcosme, l'Homme du Pentagramme inscrit dans un cercle, réalisé en néon, qui écartait les jambes et les rapprochait alternativement, en même temps qu'il levait les bras et les abaissait de côté, — à la façon de certaines enseignes lumineuses qui décomposent un mouvement. Cet Homme-Microcosme était enfermé dans une cage dont les trois côtés étaient de grands miroirs dichroïques. Ces miroirs qu'on utilise surtout pour la télévision en couleur, sont en même temps translucides. Si la lumière qui les traverse est, par exemple, colorée en rouge, celle qu'il réfléchit se trouve colorée en vert — toujours la primaire et la complémentaire. D'autre part, ces couleurs changent de valeur selon l'angle sous lequel la lumière frappe le miroir. L'Homme-Microcosme se réfléchissait dans ces trois miroirs; et les deux murs, cette fois, étaient recouverts de miroirs qui le multipliaient à l'infini.

— sur le panneau de plexi-glass, une interprétation plus conformiste de l'évasion: quelques éléments graphiques qui évoquaient les affiches de cinéma, avec quelque chose de l'atmosphère "Western" qui demeure l'évasion-type de l'homme technologique en mal de nature.

L'AUTORITE

— une boîte de plexi-glass avec une armature de métal. Dans une case, un homme (ou est-ce un robot?) qui porte un numéro. Dans les autres cases, des feux de circulation: vert, jaune et rouge; une énorme empreinte digitale et plusieurs cercles rouges concentriques — c'est l'homme-cible, l'homme numéroté, étiqueté et programmé.

— sur le mur, une main énorme dont l'index pointe vers le visiteur. (Cette main rappelle celle de l'oncle Sam sur la célèbre affiche: "I need you!")

— sur le panneau, un homme poursuivi: il court à travers les dédales d'une ville-labyrinthe. Au premier plan, un homme l'observe. Sur un toit, c'est un télescope qui l'observe.

PSYCHO

— sur un plancher penché, une chaise blanche. L'ombre de la chaise est peinte sur le sol; mais on découvre aussi l'ombre d'une personne sur l'ombre de la chaise, alors que personne n'est assis sur la chaise elle-même...

— sur le mur, reproduit en noir, une immense tache d'encre comme celles utilisées dans la technique psychanalytique de RORSCHACH.

— sur le panneau, trois images qui retraçaient l'évolution de la vie: un dinosaure, le fronton d'une église romane, une soucoupe volante. C'était aussi une illustration des étapes d'une démarche psychanalytique.

SCIENCES ET RELIGION

— sur une base en aluminium, un grand cercle dans lequel on découvrait de nouveau l'Homme-Microcosme. Les joints de la structure étaient constitués par des boules bleues disposées de façon à évoquer la fission de l'atome.

— sur le mur, le Christ de la Kabbale: Dieu de Lumière et Dieu des Ténèbres, dans des triangles dont l'un est renversé. (Pour les intimes, ce Christ était aussi un auto-portrait particulièrement ressemblant de Germain Perron, artiste responsable des décors et de la conception plastique de "Citarama".)

— sur le panneau, une atmosphère d'alchimie: une cornue dans un décor de cathédrale du Moyen-Age.

L'ANNEAU INTERIEUR

L'anneau intérieur se définissait sur deux plans:

a) la moitié des mises en scène occupaient tout l'espace du segment: le centre, les murs de côté et le fond;

b) l'autre moitié consistait en des sculptures qui permettaient de voir se dérouler le film-fixe à l'arrière-plan;

THEMES DE L'ANNEAU INTERIEUR

1- Les six mises en scène qui occupaient tout l'espace, ont été conçues en fonction de trois grands thèmes:

1) la vie primitive,

a) sur le fond, un masque primitif en relief devant lequel se détachait une tête de sauvage sur une boîte de plexi-glass. Sur le mur, des sauvages en armes. Des bambous traversaient la scène de part et d'autre, reliant les éléments entre eux.

b) un montage de boîtes de plexi-glass qui évoquait la ville de verre. Sur ces boîtes, l'image de Tarzan fragmentée, que le mouvement des anneaux se trouvait à reconstituer.

C'était en quelque sorte le thème de nos origines: l'Homme pré-agricole, en même temps qu'une illustration du mythe de la nature dans un univers technologique. Tarzan, réincarnation d'Hercule, est sans doute la conséquence de notre sentiment d'aliénation devant la nature.

Pour ces thèmes, les couleurs étaient: brun, beige, vert.

2) la guerre,

a) la guerre froide, celle des barbelés, des zones neutres et des réfugiés. Les révolutions. La mise en scène ne comportait que quelques pièces de fer, des fils barbelés, un mur jaune avec une tache rouge. (Nous avons pensé au mur devant lequel, sous le soleil brûlant de l'Espagne, Federico Garcia Lorca avait été assassiné.)

b) la guerre chaude,

une machine à boules, avec un système de pointage, quelques armes, des avions, un lance-flamme, le visage d'une Asiatique et le mot "TILT" inscrit à l'intérieur d'un champignon atomique. L'éclairage était programmé à la façon des véritables machines à boules.

Pour ce thème, les couleurs étaient: jaune et rouge.

3) Les deux derniers thèmes n'étaient pas vraiment jumelés.

a) la solitude;

sur un des murs, une boîte rectangulaire en plexi-glass sur laquelle on aperçoit un homme de dos, son visage contre celui d'une femme qui a les yeux fermés et la bouche entrouverte. C'est l'extase amoureuse.

Au fond, la silhouette d'un homme qui s'éloigne. Il est seul.

b) la jeunesse;

découpés dans le plexi-glass, un visage de jeune fille avec un cœur sur la joue; des jambes dans une attitude de danse à gogo. Cette mise en scène toute simple apportait une note de fraîcheur.

II- Les six autres mises en scène de l'anneau intérieur permettaient de découvrir le film-fixe qui se déroulait à l'arrière.

Il s'agissait d'évoquer par des sculptures les tripes de la ville, l'aspect organique et viscé-

ral. Les sculptures ont été réalisées à partir de tuyaux d'égoût, de grilles d'escaliers, de sauvetage, etc...

DE LA STRUCTURE DRAMATIQUE ET DE LA MUSIQUE

"Citéràma" a d'abord été conçu comme un mosaïque. J'aurais même souhaité aller plus loin et réaliser le véritable spectacle total: Le "KIT" théâtral.

Mais, pour plusieurs raisons d'ordre pratique, afin de contrôler, par exemple, le débit des visiteurs pour qui "Citéràma" constituait la première étape de "L'Homme dans la Cité", nous avons décidé que le spectacle devait avoir un début, un milieu et une fin.

La mosaïque s'inscrivait donc à l'intérieur d'une structure dramatique. Cette structure a été établie en tenant compte des révolutions des anneaux: pendant que l'anneau extérieur effectuait deux révolutions complètes, l'anneau intérieur en effectuait cinq. Le rapport entre les anneaux était donc de deux à cinq. Ces révolutions mettaient exactement cinq minutes à s'effectuer. C'est ce qui déterminait la longueur du spectacle. De sorte que le visiteur ne voyait jamais les mêmes combinaisons. Il voyait cependant deux fois les mises en scène de l'anneau extérieur et cinq fois celles de l'anneau intérieur.

J'ai tenu compte de ce facteur pour la conception de la structure dramatique, dont Yves Gélinas s'est inspiré pour l'éclairage, de même que Norman Symonds pour la musique. Lorsque le spectateur voyait une mise en scène de l'anneau extérieur pour la seconde fois, l'atmosphère n'était plus la même: l'éclairage se définissait autrement, de même que la musique. La structure dramatique dépendait surtout de la musique qui jouait un rôle essentiel: elle était en quelque sorte, le dénominateur commun de toutes les mises en scène. La musique oriente l'émotivité. C'est elle, bien souvent, qui déterminait le sens des mises en scène et de leurs confrontations.

(voir schéma de la structure dramatique).

Structure dramatique

ANNEAUX

Révolution 1 AB 1 révolution ouverture

2 révolution A

3 révolution B

Révolution 2

4 révolution C

A

5 révolution

1

1

finale

Total: 5 mins.
(10 sec.)

Il fallait interpréter cette structure sur le plan musical. Une définition précise était nécessaire afin d'établir des contrastes dans le temps et l'espace. Les mots dont nous sommes convenus, le compositeur et moi, évoquent le climat des différentes parties de la structure:

Ouverture: primitif, naissance de l'Homme.

A) Jour. Vie quotidienne dans la Cité. Le conscient. Travail, publicité, argent, automatisation. Extraverti. Couleurs primaires.

B) Nuit. L'inconscient. Les zones obscures. Magie, mystère, Occultisme. La lune. Introverti. Blanc, noir et gris.

C) Insolite. Excentricité, délire. Kaleidoscope "pop" et "camp".

A) Jour. même climat que plus haut, mais à un niveau supérieur. La Cité de verre, la technologie, l'homme technologique.

Finale.

La bande sonore comportait quatre pistes. Chaque piste se définissait sur le plan du style et dans l'espace.

Piste No 1 Primitif. Au centre.

Piste No 2 Classique. Second anneau.

Piste No 3 Jazz. Premier anneau.

Piste No 4 Effets spéciaux. Derrière le public.

Le Film-Fixe

Le film-fixe, ou film-strip, est une technique assez peu employée. Je devrais plutôt dire: généralement mal employée. Il s'agit pourtant d'un moyen d'expression visuel d'une souplesse exceptionnelle. On lui substitue le plus souvent la projection de diapositives par carrousel, technique qui ne nécessite pas de montage, mais qui comporte plusieurs

inconvenients — ne serait-ce que le noir qui apparaît, une fraction de seconde, entre chaque diapositives.

Le film-fixe comporte l'avantage de changer d'image à une vitesse incomparablement supérieure à celle du carrousel: il permet de découper un mouvement en quelques images, tout en respectant la continuité. Sur ce point, le film-fixe est même supérieur au cinéma. Le langage cinématographique est rapide au montage. Mais dans les mouvements, il demeure lent. En particulier, dans les panoramiques et les mouvements latéraux. Sinon, l'oeil ne percevra qu'un balayage informe. Alors que le film-fixe, par définition, procède essentiellement du montage même pour les mouvements. Il permet, par exemple, de franchir une grande distance en quelques images seulement tout en respectant une certaine continuité: elle procède par contraction du temps ou de l'espace. Il s'agit alors d'une interprétation de la continuité.

La participation du spectateur est d'autant plus grande qu'il prend conscience du mouvement dans la mesure où, précisément, il doit lui-même le reconstituer à l'aide des quelques éléments qu'on lui fournit. Plusieurs cinéastes utilisent activement, du reste, cette technique dans le montage cinématographique: ils procèdent par bonds, comme s'il s'agissait d'un film-fixe, pour indiquer l'accélération dans l'espace et le temps ou dans la dimension espace-temps.

Pour "Citéràma", la technique du film-fixe s'imposait. D'autant plus que je redoutais que la rotation systématique des deux plateaux n'engendrât une certaine monotonie. Il fallait donc briser cette monotonie en projetant des images en contre-point de la musique.

Deux conceptions s'opposaient. Une conception froide où les images auraient servi d'arrière-plan, de décor en mouvement: des images graphiques, des effets optiques ou de couleurs. Par opposition à l'autre conception, plutôt chaude, qui supposait la projection d'images-témoignages, d'images qui définiraient l'homme dans la cité. André Rostworowski à qui j'ai confié la réalisation du film-fixe; souhaitait ajouter une dimension humaine: il opta pour la conception chaude qui devait ajouter au caractère baroque de l'ensemble.

Il choisit ses photos d'après le scénario, de façon à compléter les mises en scène des plateaux. Pour le montage, il s'inspira de la bande sonore dont le film-fixe était, en quelque sorte, une illustration contrapunctique.

Chaque appareil projetait deux images côte à côte. Mais, pour les spectateurs, elles se trouvaient séparées par les cloisons. Le montage se définissait sur deux plans: en fonction de la continuité dans le temps (une image après l'autre), et de la continuité dans l'espace-temps (une image à côté de l'autre) qui tenait compte de la rotation des anneaux: après avoir vu l'image de gauche, le spectateur voyait celle de droite.

De tous les médias utilisés pour "Citèrama", c'est le film-fixe qui a le plus déçu, à cause des problèmes posés par le système de projection: peu de spectateurs ont pu voir ce spectacle total, tel que nous l'avions conçu. Mais personne ne semble s'en être rendu compte. Nous avons finalement constaté qu'à peu près n'importe quelle image allait avec la musique et que la juxtaposition de deux images, même si elle ne s'effectuait pas comme prévu, avait tout de même un sens. Les autres éléments de ce spectacle total étaient suffisamment vigoureux pour absorber les images et les redéfinir en fonction de l'ensemble.

L'ECLAIRAGE

Nous avons prévu un éclairage complexe qui comportait de nombreux changements. C'était, au départ, un élément extrêmement important qui le devint de moins en moins. Au fur et à mesure de la conception des mises en scène, nous constatons qu'elles disposaient presque toutes d'un éclairage qui se définissait au niveau même de la mise en scène, par opposition à la définition ordinaire de l'éclairage qui interprète la mise en scène. Les panneaux de plexi-glass éclairés de l'intérieur, les jeux de lumière programmés et les tubes néons se suffisaient. Pour le reste, nous avons réalisé un éclairage sans bavure, le plus précis possible. Les changements étaient peu nombreux:

- Prologue
- Jour
- Nuit
- Insolite
- Jour

qui suivaient de près la structure linéaire de la musique.

Une astuce d'éclairage mérite peut-être d'être signalée. J'avais décidé que nous aurions deux grilles d'éclairage: l'une qui dépendait des anneaux et tournait avec eux; l'autre, à

un niveau supérieur, suspendue à la structure et fixe. Ce qui devait nous permettre de souligner le mouvement des anneaux. La perception du mouvement est toute relative: après un moment, surtout si l'éclairage se déplace avec les éléments scéniques, le mouvement devient moins perceptible. Au contraire, si les éléments se déplacent sous un éclairage fixe, on prend alors davantage conscience du mouvement. Mais la difficulté était de concevoir un éclairage fixe qui s'adapterait à toutes les mises en scène. Après quelques tentatives infructueuses, nous avons fini par trouver une solution. Nous avons installé dans la grille supérieure un éclairage fixe à peu près égal partout, mais espacé. Sous cet éclairage, au niveau de la grille inférieure, nous avons construit une boîte qui se déplaçait avec les mises en scène. Et, dans le fond de cette boîte, nous avons découpé des trous de formes et de dimensions diverses correspondant à l'effet que nous voulions obtenir pour chaque mise en scène. Dans certains cas, si nous ne voulions pas d'éclairage, nous n'avions qu'à ne pas découper le fond de la boîte. Autrement dit, au niveau de la grille inférieure, nous contrôlions l'éclairage de la grille supérieure.

JACQUES LANGUIRAND

Montréal, le 10 avril 1988

En 1967, sous la direction de Jacques Languirand, Germain devait assumer la conception plastique et le décor de "Citérama" et la conception graphique des personnages et des décors de "La Cité des Solitudes" deux environnements-spectacles, faisant partie du pavillon "L'homme dans la cité", à l'Expo 1967. Ces créations "révolutionnaires" dans le domaine du spectacle auraient dû être installées en permanence. Le "Citérama", par exemple, comportait 24 mises en scène disposées sur deux plateaux concentriques qui tournaient à des vitesses différentes et six écrans offrant des combinaisons d'images qui variaient à l'infini. Malheureusement, il n'en reste plus qu'un film. Mais il faut comprendre qu'il y a eu là un dépassement des formes traditionnelles d'expression qui ouvre pour l'avenir des perspectives étonnantes d'aventures. Et c'est en cela que Germain Perron peut être considéré comme un grand novateur.

Extrait; Québec Underground
1962-1972-Tome :3
Les Editions Médiart
page 54

En page 64 la description des 24 mises en scène que Languirand nous fait a été écrite ultérieurement. Ce fut beaucoup plus complexe et laborieux à la conception et à la réalisation.