

spécial  
médiart



# QUEBEC UNDERGROUND 1962-1972 - TOME: 3

• les éditions médiart •

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.

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-Âge.

#### 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