

Artplan

Volume 25, Number 101, Winter 1980–1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54578ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1980). Artplan. *Vie des Arts*, 25(101), 79–83.

UNE FÊTE POUR L'ŒIL ET UN FOYER POUR LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS: LA COMÉDIE NATIONALE

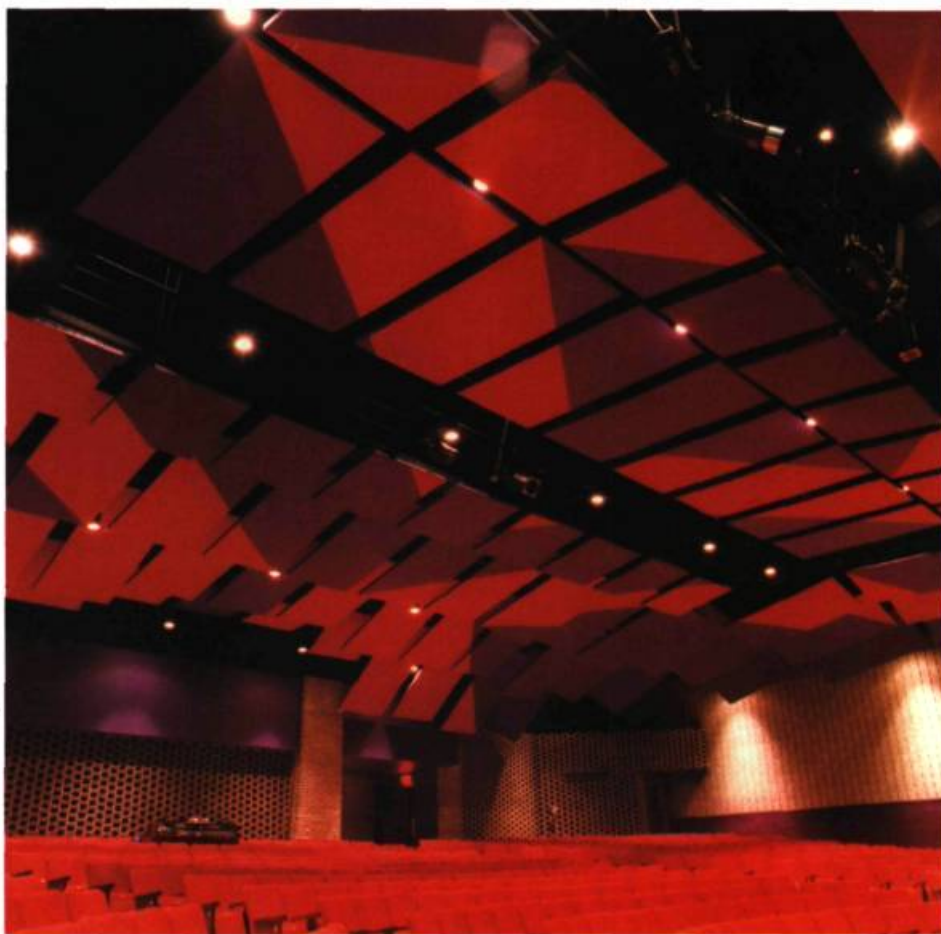
Construire une salle de théâtre de 22.000 pieds carrés en respectant le gabarit d'un quartier domiciliaire et commercial dont certaines maisons ne comptent qu'un seul étage; intégrer de façon harmonieuse l'architecture d'un bureau de poste néo-classique datant de 1910 à un bâtiment aux lignes résolument modernes; faire illusion enfin sur les proportions intérieures d'une salle construite toute en largeur, tels sont les défis qu'ont relevés avec brio ceux à qui ont été confiés la construction et l'aménagement de la Comédie Nationale.

Pour Louis Carli, architecte chargé de ce projet, le problème majeur consistait à ajouter au bâtiment existant une vaste construction qui, tout en abritant la salle et la scène de la Comédie Nationale, ne nuirait aucunement à l'apparence de l'ancien édifice. Il y est parvenu en proposant une utilisation maximale de l'espace de la succursale postale et en dissimulant le bâtiment nouveau derrière l'ancien.

À l'extérieur, rue Sainte-Catherine, la façade de l'immeuble classique domine, inaltérée. Vu de profil, rue Plessis, le corps du bâtiment nouveau est en retrait par rapport à la ligne du terrain près de laquelle vient s'appuyer la face latérale du bâtiment original. La marquise qui couvre la rampe d'accès longeant la partie centrale du bâtiment fixe un point de repère visuel presque à mi-hauteur du mur et ramène la dimension de l'édifice à une hauteur que peut embrasser le regard du piéton, base de l'échelle que l'architecte a voulu respecter. La ligne horizontale du toit, situé plus bas que celui de l'ancienne succursale postale, souligne la longueur du bâtiment, équilibrant ainsi les volumes inégaux des deux édifices. Le choix d'un matériau de revêtement dur et poreux, rappelant la texture de la pierre utilisée en façade, produit un effet de fondu et d'unité.

À l'intérieur, l'intégration architecturale et plastique des deux corps de bâtiment est plus totale encore. En effet, tout a dû être repeint à cause d'un mauvais entretien. Un hall d'entrée, servant également de salle d'exposition et occupant presque toute la surface du rez-de-chaussée de l'ancien immeuble (l'étage abrite les bureaux de l'administration), est relié à la salle par un large couloir dont le plafond a été abaissé à la hauteur de ceux qui surplombent les deux entrées d'angle du théâtre. Ces espaces ont été peints de gris clairs, et on y a aménagé un éclairage diffus en le dissimulant derrière un plafond fait de lattes de métal blanc. La discrétion et la sobriété qui s'en dégagent ne laissent en rien soupçonner l'effet dramatique que produit la découverte de la salle.

Cet effet théâtral, c'est Michèle Tremblay-Gillon qui l'a créé. On lui avait d'abord demandé de décorer le plafond, fait de panneaux acoustiques dont l'angle et l'orientation ont été étudiés de façon à tirer le rendement maximum de l'énergie sonore. Elle devait également réaliser un rideau de scène. Elle a préféré défendre un projet d'intégration de la peinture à l'architecture de l'ensemble de la salle.



1. Louis CARLI, architecte, et Michèle TREMBLAY-GILLON, plafond et décoration. La nouvelle Comédie Nationale. (Phot. Gino Tomac)

2. Vue de l'ancien Bureau de Poste intégré à la nouvelle construction.



Le défi était de taille puisque cette salle, qui s'étend sur 84 pieds de largeur et n'alligne que quatorze rangées de fauteuils (environ 600 places), est, somme toute, à peu près trois fois plus large que profonde. Elle fait face à une scène à l'italienne, dont l'ouverture est de 40 pieds sur 50, et peut être convertie, selon les besoins, en scène élisabéthaine. L'impression d'étroitesse qui aurait pu résulter de telles proportions a été évitée.

Par un jeu de couleurs sombres et fortes (des rouges et des violets) qui créent un effet dynamique à cause de la rupture chromatique qu'elles produisent, et grâce à l'effet d'une distribution étudiée de ces couleurs sur les murs et au plafond (elles pénètrent progressivement dans la salle pour s'y déployer), Michèle Tremblay-Gillon a réussi à transformer cette salle oblongue, conçue, pour ce qui est des accessoires techniques, à la façon d'un studio, en un

espace dynamique et presque circulaire où tout converge vers un point focal situé derrière l'ouverture de la scène. La ligne courbe que le plafond dessine en direction de la scène, de même que la disposition des rangées de fauteuils rouges en forme d'hémicycle, complètent l'illusion que verra bientôt ponctuer un étonnant rideau.

Le résultat de la conjugaison de ces talents vaut à la Comédie Nationale de posséder la plus belle salle de théâtre de sa catégorie à Montréal. Le goût et la détermination de ses promoteurs, MM. Yves Blais et Perceval Bloomfield, auront également valu aux Montréalais la conservation d'un immeuble ancien dont la disparition aurait appauvri leur patrimoine. Parions que le théâtre québécois, à l'illustration duquel se consacrera la Comédie Nationale, en profitera tout autant.

André MARTIN



EUPHORIE DU FESTIVAL DES FILMS DU MONDE

Belle folie que d'assister à un festival du film! Des milliers de mètres de pellicule éveillent notre convoitise. Euphorie qui vire vite à la frustration lorsque surgissent les conflits d'horaires, plusieurs films étant projetés simultanément dans diverses salles. Il faut alors prendre des décisions, souvent irrévocables. Voilà le sort qui attendait les spectateurs du Festival des Films du Monde de Montréal. Bien que coïncé entre les festivals de Venise et de Toronto, il n'a pas moins réussi à rassembler, du 22 août au 1er septembre 1980, plus de cent films en provenance de vingt-neuf pays, répartis en six catégories, projetés dans quatre salles du cinéma Parisien. De quoi affoler tous et chacun qui, inévitablement, se mettaient à jouer au casse-tête chinois.

Jugez pour vous-mêmes. Retenons des vingt-trois longs métrages en compétition officielle: *Health* (Robert Altman/États-Unis), *La petite Sirène* (Roger Andrieux/France) et *Fontamara* (Carlo Lizzani/Italie).

PRIX D'EXCELLENCE EN ARCHITECTURE 1980

Afin de promouvoir et de récompenser les meilleures réalisations architecturales, l'Ordre des Architectes du Québec décerne annuellement un Prix d'excellence. En 1980, ce prix est allé aux architectes Dimitri Dimakopoulos et Jodoïn, Lamarre, Pratte et Associés, pour le projet de l'Université du Québec à Montréal. Le projet consistait à regrouper les fonctions essentielles de l'université sur un emplacement morcelé par des artères importantes du centre de la ville. Une chapelle et les vestiges d'une église et d'une sacristie devaient être conservés, et le sous-sol était occupé par les structures d'une importante station de métro. A ces contraintes exceptionnelles, s'ajoutaient les contraintes habituelles d'un projet de grande envergure.

Le jury a reconnu «l'excellence des solutions apportées par l'architecte, un souci de ne rien négliger et de maintenir un langage architectural d'une grande qualité. Il en résulte une architecture qui ne cherche pas à s'imposer monumentalement et qui réussit à s'intégrer harmonieusement au milieu urbain environnant».

Deux distinctions ont été accordées aux architectes Blouin, Blouin et Associés, pour la tour de contrôle de Mirabel, et aux architectes Mercier, Boyer-Mercier, pour l'école Joseph-Charbonneau, de Montréal.

3. Festival des Films du Monde.
Je suis né à Venise (Maurice Bèjart/France).
Séquence tournée au Théâtre de Palladio, à Venise.

La section Hors concours rivalisait de qualité avec la catégorie précédente: *Mon oncle d'Amérique* (Alain Resnais/France), *Palermo ou Wolfsburg* (Werner Schroeter/R.F.A.), *Stalker* (Andrei Tarkovski/U.R.S.S.) et *Constans* (Krzysztof Zanussi/Pologne).

La section Cinéma d'hier, d'aujourd'hui et de demain n'était pas dénuée d'intérêt avec ses quinze longs métrages dont *Sauve qui peut la vie* (Jean-Luc Godard/Suisse-France) et *Hazal* (Ali Ozgentürk/Turquie), et ses trois hommages à Alfred Hitchcock (*Rear Window*, *Vertigo* et *The Trouble with Harry*), Ermanno Olmi (*Les Fiancés et Un certain jour*), et Léon Gaumont (*Les Héritières*, Marta Meszars, France-Hongrie).

Trois autres catégories, Présence du cinéma américain (*Reflections: George Meany*, Duncan Scott), Cinémas de l'Amérique latine (*Les Chemins de la liberté*, Tizuka Yamasaki, Brésil) et Les grandes œuvres récentes de la télévision (*Conte d'automne*, Domenico Campana, Italie), se partageaient vingt-quatre films.

Bon nombre de films étaient susceptibles d'intéresser les amateurs d'art: dans le domaine de la danse, *Je suis né à Venise* (Maurice Bèjart/France) et *Tapdancin'* (Christian Blackwood/États-Unis); celui de la musique, *The Apple* (Menahem Golan/États-Unis), *The Song of Leonard Cohen* (Harry Rasky/Canada) et *Téléphone public* (Jean-Marie Périer/France); enfin, en arts plastiques, *Picasso, l'homme et son œuvre* (Edward Quinn/France) et *Mark Prent: Overmood* (Brian McNeil/Canada).

Le Grand Prix des Amériques a été décerné ex-aequo à *The Stunt Man*

(Richard Rush/États-Unis) et à *Fontamara* (Carlo Lizzani/Italie). Le prix de la meilleure interprétation masculine est allé à Robert Duvall pour *The Great Santini* (Lewis John Carlino/États-Unis) et la meilleure interprétation féminine à Ana Toront pour *El Nido* (Jaime De Arminan/Espagne). Des prix spéciaux du jury ont été attribués à *A Distant Cry from Spring* (Yoji Yamada/Japon) et à *La Chasse sauvage du roi Stakh* (Valéri Roubintchik/U.R.S.S.). *Les Parents du dimanche* (Janos Rozsa/Hongrie) a mérité le Grand Prix Oecuménique, tandis que *Ça ne peut pas être l'hiver, on n'a même pas eu d'été* (Louise Carré/Canada), le Prix de la presse internationale, couronnant le meilleur film canadien hors compétition. Enfin, catégorie Courts métrages, *La Découverte* (Arthur Joffe/France) et *Score* (Arthur Everard/Nouvelle-Zélande) ont mérité le Grand Prix de Montréal et le Prix du meilleur court métrage respectivement. Les prix furent décernés lors de la cérémonie de clôture du Festival à la Place des Arts.

Le jury était composé de sept membres: Suzanne Cloutier, comédienne canadienne, Bruno Bareto, cinéaste italien, président du jury, Curtis Harrington, cinéaste américain, Florian Hopf, critique de cinéma ouest-allemand, Attilio D'Onofrio, Président d'Italnoleggio, organisme de distribution du gouvernement italien, René Thévenet, Président de l'Association française de Producteurs de Films, et Naoki Togawa, historien et critique de cinéma japonais.

Bref, un Festival dynamique et stimulant qui a permis à la population montréalaise de se familiariser avec une bonne partie de la production mondiale actuelle.

René ROZON

Le jury de 1980 était composé de Julien Hébert, designer, président du jury, Jean Trudel, directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal, d'Eva Vecsei, Jean Ouellet et Paul Gauthier, architectes.

Ces prix et distinctions furent remis aux architectes lors du dîner officiel de clôture du Congrès International Conservation/Réhabilitation/Recyclage, le 30 mai à Québec.

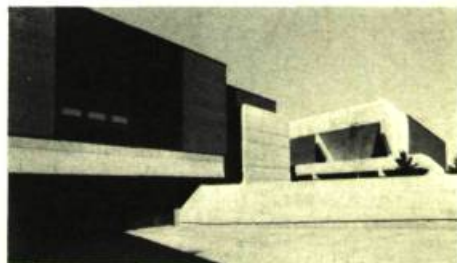
1. Voir à ce sujet, l'article de René Viau, *L'Uquam, une université au cœur de la ville*, dans notre numéro 99, (Été 1980), p. 18-21.

4. Dimitri DIMAKOPOULOS et JODOÏN, LAMARRE, PRATTE et Associés.
Université du Québec à Montréal.
Prix d'excellence en architecture, 1980.



5. MERCIER, BOYER-MERCIER.
École Secondaire Joseph-Charbonneau, CECM.
Distinction en architecture, 1980.

6. BLOUIN, BLOUIN et Associés.
Tour de contrôle de l'aéroport Mirabel.
Distinction en architecture, 1980.



UN BEAU SACCAGE D'AMOUR — A propos du film *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz, un cinéaste à suivre.

Huit ans après la sortie du premier long métrage de Mankiewicz, *Le Temps d'une chasse* (1972), *Les bons débarras* (1980) confirme d'une façon éclatante ses qualités de metteur en scène et de directeur de comédiens.

La direction d'acteurs et la mise en scène procèdent chez lui de mécanismes particuliers qu'il me semble pertinent d'évoquer ici. D'entrée de jeu, Mankiewicz accorde une importance déterminante au choix des comédiens, à la distribution des rôles, en étant particulièrement sensible à l'équilibre entre les divers personnages qui devra en résulter. Il lui a fallu trois mois pour constituer le triangle idéal du *Temps d'une chasse*, et presque autant pour constituer le triangle familial des *Bons débarras*. C'est tout dire. Et il apporte le même soin maniaque dans le choix des comédiens de second plan... Ensuite, texte en main (constitué seulement de dialogues), il répète avec les comédiens pendant plusieurs semaines, en leur demandant d'intervenir sur ce texte même, en fonction de ce qu'ils ressentent. Puis, au moment du tournage, il retravaille avec eux, devant les techniciens, par approximations successives, les laissant libres d'imaginer, de projeter les mouvements qu'ils imaginent. S'il dispose alors d'une suite dialoguée assez précise, appelée à se modifier constamment d'ailleurs, Mankiewicz ne dispose toujours pas à cette étape d'un découpage technique précis (il est le seul à posséder, dans sa tête, le découpage possible dans ses grandes lignes). En fonction de l'apport de ses collaborateurs, il précise donc sur place, avec les techniciens, la dimension proprement technique du tournage... Si on ajoute à cette méthode de travail la prise de vues en décors naturels et la prise de son synchrone (ce qui fut le cas pour *Les bons débarras* comme pour *Le Temps d'une chasse*), force est d'admettre que ce mode de tournage bénéficie partiellement de certaines des méthodes mises au point par les tenants du cinéma direct (opérant d'abord strictement dans le domaine du documentaire, puis débordant de plus en plus dans le domaine de la fiction). D'ailleurs, cela qu'on pourrait qualifier d'improvisation contrôlée, le meilleur cinéma de fiction y échappe rarement aujourd'hui: John Cassavetes ne tourne pas comme Robert Wise; Francis Mankiewicz, non plus. Heureux mariage, heureuse mutation qui permettent d'espérer l'implantation définitive d'un cinéma de fiction québécois original et décrispé. (Sous ce rapport, il faut convenir que quelques films de fiction québécois ont déjà ouvert la voie admirablement avant le film de Mankiewicz.)

Ainsi donc, au plan strictement cinématographique, on retrouve fondamentalement les mêmes caractéristiques dans *Les bons débarras* que dans *Le Temps d'une chasse*. A la différence que le travail à la caméra y est peut-être encore plus sage, plus en retrait. Cette sobriété est manifestement voulue, recherchée, dans le but évident de créer un contraste entre la forme et le contenu, afin de mettre en valeur la richesse intérieure des personnages et, partant, de



7. Marie Tifo et Charlotte Laurier, dans le film *Les bons Débarras* de Francis Mankiewicz.

permettre au spectateur d'accéder à l'essentiel.

Sans vouloir aucunement diminuer le travail de Mankiewicz au plan de la mise en scène, on convient aisément que ce qui distingue surtout *Les bons débarras*, c'est qu'il se trouve enrichi d'une éclatante dimension poétique, laquelle est due pour beaucoup à l'apport inestimable du scénariste-dialoguiste Réjean Ducharme et à l'exploitation qu'il a su tirer de caractères exceptionnels. Le mérite de Mankiewicz est d'avoir su trouver un juste écho à cette «interprétation de la vie». Quoi qu'il en soit, si le caractère réaliste du *Temps d'une chasse* a pu laisser croire, à tort, que Mankiewicz portait un regard méprisant, ou du moins pas très flatteur, sur ses personnages (des Québécois de la classe moyenne), la dimension poétique des *Bons débarras* vient en tout cas, à point nommé, balayer cette fausse impression.

Cependant, cette dimension poétique n'en fait pas pour autant un film de fiction pure, comme l'ont écrit hâtivement certains critiques dans les journaux. Car les êtres et les situations de ce film se rattachent au réel quotidien, concret: fondamentalement, ils sont criants de vérité, malgré leur caractère exceptionnel, et c'est essentiellement par la magie du verbe qu'ils échappent à la tentation d'un réalisme complaisant... En bref, dans l'évolution de Francis Mankiewicz, *Les bons débarras* me semble constituer davantage une étape intermédiaire entre un cinéma à caractère réaliste et un cinéma qui relèverait de la poésie pure; car ici, un réalisme très concret le dispute encore à l'abstraction, et le mouvement même du film s'articule précisément autour de cette opposition entre ces deux pôles. A la mesure même de la confrontation vécue quotidiennement par les personnages, au plan de leur réalité sociale ou de leur vie intérieure.

Tout en opérant une magnifique vol plané au-dessus de la réalité, le film, mine de rien, renvoie constamment à cette réalité, à la vraie vie: c'est dans cette subtilité que réside précisément sa force. Et le mérite de Mankiewicz est grand d'avoir compris et respecté cette dualité entre forme et contenu, ou plutôt d'avoir exploité avec intelligence et retenue ce rapport dialectique (pour une fois que ce mot galvaudé peut être employé à bon escient) entre le désir

et la réalité ou, dans l'exploitation de divers niveaux d'antagonismes, entre la cruauté de la vie et l'espoir fou de ses personnages. En évitant les pièges du misérabilisme, où menaçait de s'enliser un certain cinéma québécois, le film illustre admirablement cette opposition (vécue) entre un univers matériel défavorisé et la possible richesse d'un univers intérieur autrement plus valorisant. Du coup, la misère typiquement québécoise et la complaisance à s'y lover (que l'on croit parfois remarquer, à tort ou à raison) trouvent ici des éléments d'explication et de justification pertinents.

Cette dualité se trouve aussi admirablement incarnée dans la relation exaspérée établie entre les principaux personnages du Val-des-Vals, et plus particulièrement entre la petite Manon (étonnante et émouvante Charlotte Laurier) et sa mère Michelle (admirable Marie Tifo) à qui elle voue un amour exclusif et dont elle exige en retour une attention de tous les instants. Sentiment qui l'incite à mener un combat sans merci contre les obstacles et les sollicitations de toute sorte qui s'interposent entre elles, à s'en «débarrasser» (d'où le titre du film) par tous les moyens. Cette quête éperdue de tendresse, d'un romantisme dévastateur, et fantasmatique (désir de Manon de vivre seule avec sa mère sur une île déserte), se traduira d'ailleurs par un beau saccage d'amour!

La force du film est donc de rendre crédibles ces personnages (ordinaires, malgré leur caractère d'exception), confrontés à eux-mêmes et à leur milieu défavorisé, et, avec un bonheur d'expression assez particulier, de transmettre malgré tout une dose d'espoir, à travers une approche qui va à l'encontre de tous les stéréotypes, concernant notamment les notions de bonheur et de liberté.

Tout en soulignant les mérites respectifs de Michel Brault, à la caméra, et de Réjean Ducharme, comme scénariste-dialoguiste, il faut convenir aussi de l'apport précieux de Francis Mankiewicz, en tant que réalisateur et maître d'œuvre de l'ensemble: leur action conjuguée — et habilement dosée — fut déterminante dans la réussite de ce film. Son succès nous autorise à y voir la confirmation du talent de Mankiewicz et il nous permet de nourrir tous les espoirs à son égard.

Gilles MARSOLAIS



LE THÉÂTRE SANS FIL ET L'ART DE LA MARIONNETTE

La participation du Théâtre Sans Fil de Montréal à l'International Puppet Festival, tenu à Washington, aux États-Unis, en juin 1980, a fourni à cette troupe l'occasion de faire la preuve qu'elle est de calibre international. Unique au Canada, le TSF avait déjà acquis de la renommée au Québec, en Ontario et dans les Provinces maritimes, auprès d'un public divers, conquis par le haut niveau de ses créations, confirmé par dix ans de tournées. Classé parmi les grands noms mondiaux du théâtre de la marionnette, le TSF se produisit au Kennedy Center — où il présenta deux légendes amérindiennes, *Le Corbeau blanc* et *Ciel Bleu prend femme* — au même titre que le *Pouk* du Japon, pionnier de la marionnette à tige et de sa tradition ancienne, le *Drak* de Tchécoslovaquie, le *Figuretheater Triangel* de Hollande, le *Bruce Schwartz Theater* des États-Unis, et d'autres. Pendant le festival, le Musée Corcoran présentait simultanément une exposition réunissant des copies des marionnettes montrées sur scène par les troupes participantes; le TSF y exposa des répliques de ses personnages amérindiens.

Fondé, en 1971, par des finissants en théâtre de l'Université du Québec à Montréal, le TSF se définit comme une troupe de tournée, qui se consacre à la marionnette géante pour adulte. Outre ses fondateurs-directeurs, Claire Ranger et André Viens, le TSF se compose d'une équipe permanente d'artisans: cinq marionnettistes, deux techniciens du son et de l'éclairage, une relationniste, une secrétaire et un administrateur. Une deuxième équipe, de pigistes celle-ci, se compose d'un musicien, d'une costumière et d'un décorateur.

Au début de son existence, bien qu'il lui ait fallu se constituer un public ouvert à une nouvelle forme de théâtre — qu'il voit maintenant à élargir —, le TSF a réussi à donner à ses spectateurs, qui appartiennent au milieu rural ou urbain et dont la moyenne d'âge varie, en général, entre 18 et 35 ans, le goût du théâtre de création, en les transportant dans l'imaginaire avec des images fantastiques, fabuleuses et légendaires, suggérées sur la scène par les

8. Marionnettes faisant partie de la légende amérindienne *Le Corbeau blanc* du Théâtre Sans Fil.

marionnettes. En somme, cette forme de théâtre est accessible à beaucoup de gens dans ce siècle de l'audio-visuel, où un théâtre d'images et de sons est plus susceptible d'entraîner le spectateur vers le rêve.

En dix ans, le TSF a monté une légende japonaise, *L'Araignée*, trois créations collectives, *Hé-Zop*, *Épopée visuelle V*, *Les Jeux sont faits*, une pièce allemande, *M. Mockinpott*, deux légendes amérindiennes, *Ciel Bleu prend femme* et *Le Corbeau blanc*, réunis sous le titre *Contes de la tente des vapeurs*, et en 1979-1980, un conte fantastique, *Le Hobbit*, tiré de l'œuvre de J. R. R. Tolkien, *Biblo le Hobbit*, créée en 1937. Il est évident que le choix d'un répertoire dépend entièrement des possibilités et des limites de la marionnette à tige ainsi que du langage visuel qui l'appuie. Essentiellement, un théâtre de création axée sur l'imaginaire, le TSF utilise le texte visuel avant le texte vocal; une simple ligne parlée suffit pour stimuler l'imagination du public. Une image suggérée par une marionnette peut, pendant quelques minutes, déclencher une série d'autres images chez le spectateur. Les légendes amérindiennes, entre autres, sont richement pourvues d'images symboliques; chez l'Indien, tout élément de la nature: le soleil, un corbeau, etc., comme chaque couleur ou chaque objet, prend un sens visuel.

Ainsi la musique s'accorde avec les images représentées qui composent l'essence du langage de la marionnette. Le texte écrit et dit devient secondaire pour établir des liens et expliquer ce qui ne peut être compris autrement. La musique accompagne la marionnette du début à la fin; le public la voit et l'entend, sans que chacune d'elles ait un son propre. «La marionnette a son physique; la musique lui donne sa personnalité ou sa subjectivité; elle ne suggère que le langage de la marionnette et renforce ou précède l'image qui s'en vient».

Moins important, le texte — un canevas pour la création à surgir — sert de point de départ à une mise en scène non traditionnelle. Le travail de précision et de figelage s'effectue en répétition avec les marionnettes et leurs marionnettistes. «Le metteur en scène réalise l'unité du spectacle en incorporant la musique, la voix, les couleurs, en fonction des images à rendre. La mise en scène se fait en équipe avec les marionnettistes qui découvrent les possibilités et les difficultés de la marionnette; ainsi, elle ne se prépare pas d'avance, puisqu'elle nécessite un travail de synchronisation et d'orchestration».

Par contre, la recherche demeure un fondement de base primordial pour les artisans de ce théâtre. Le choix des pièces se détermine à partir des lectures personnelles du groupe; chacune d'elles est orientée vers la création du TSF, ou adaptée pour la marionnette. Le TSF souhaiterait consacrer plus de temps à la recherche technique — la manipulation de la marionnette à tige et d'autres types — mais des impératifs économiques l'obligent à produire un spectacle par année, s'il veut toucher des subventions gouvernementales. Même si, de production en production, il a amélioré sa technique de manipulation et

s'orchestre de mieux en mieux, il ne peut offrir, pour le moment, qu'une alternative de fonctionnement au marionnettiste qui continue d'être fabricant de marionnettes et d'être chargé de la structure collective de la troupe.

Le montage d'un nouveau spectacle est partagé parmi les membres de l'équipe permanente et les pigistes. Une fois la pièce choisie, un travail de six mois est réparti entre l'apport personnel et l'adaptateur du texte, du metteur en scène, du musicien et de l'éclairagiste. Sur ces six mois de création collective, environ deux mois d'efforts d'imagination sont déployés autour du canevas de la pièce; chacun y participe en y apportant spontanément ses idées, et André Viens et Claire Ranger coordonnent ces initiatives à partir d'un consentement général sur la conception et la fabrication des marionnettes, les atmosphères musicales, qui seront recousues en atelier, et les décors. Ensuite, trois mois de fabrication en atelier sont consacrés à la recherche des matériaux, aux marionnettes, aux costumes et aux décors; par exemple, *Le Hobbit*, qui comprend quarante-huit marionnettes, a nécessité le travail de vingt-cinq pigistes. Enfin, les deux derniers mois sont pris par les répétitions, dont trois semaines de défrichage, de mise au point des matériaux utilisés pour les marionnettes et de répétitions devant les miroirs d'un studio de danse, afin de placer la manipulation et la coordination. Le temps qui reste sert à polir le spectacle: le marionnettiste travaille l'âme ou le caractère de son personnage; l'éclairagiste règle l'éclairage; le musicien accorde ses recherches musicales au spectacle visuel et compose un collage d'atmosphères sonores qui supportent sur scène le jeu des marionnettistes.

Il va sans dire qu'en dix ans, le TSF a perfectionné sa propre technique à partir d'un emprunt à la technique japonaise; il a ainsi créé sa propre école. Cependant, il n'est pas une école dans le sens où il offrirait des ateliers ou des stages. Au TSF, les marionnettistes sont engagés et formés en fonction d'un spectacle à produire en tournée. Pour être marionnettiste, le comédien de formation doit avoir le sens de l'humilité pour accepter que la marionnette soit la vedette du spectacle et que ce soit elle que le public applaudit; en plus, le marionnettiste doit être habile de son corps. A cette condition, il sera, après deux mois de répétitions, engagé pour un an.

Unique en son genre, le TSF est un théâtre didactique, en ce sens qu'il a sa façon d'être et de jouer. Après chaque spectacle, le public est invité à monter sur la scène pour manipuler les marionnettes et s'initier à cet art; il se forme en satisfaisant sa curiosité par des questions posées à des spécialistes de la marionnette, et non à des comédiens.

Comme à tous les spectacles, le public du Cégep Rosemont qui assista à la représentation d'*Hobbit*, le 22 mai dernier, n'échappa pas à la règle et fut captivé par ses quarante-huit marionnettes.

Dès le début, les spectateurs furent transportés au royaume du fantastique grandiloquent, le pays du dragon vert, où le trésor — la pierre salvatrice aux mille reflets — est caché. Dans leur course au trésor, voyage au delà de montagnes secrètes

tes, Bilbo Baggins, le sympathique et hospitalier cambrioleur qui s'est mis au service des humbles et des démunis, et Torin, le doyen orgueilleux des Nains, rencontrent tout au long de leur itinéraire, des obstacles tels que des Monstres carnivores et Smog, l'amphibie ensorceleur.

Heureusement, l'émerveillement réussit, pendant le parcours, à amener une accalmie. Bilbo rencontre une peuplade de déshérités solliciteurs d'aide, une société d'esthètes, des Elfes élégants, qui incite à la beauté et à la sincérité; Gandalf, le magicien sage et protecteur de Bilbo et de la bonne cause. Bien sûr, Bilbo, comme tout bon héros, s'empare du trésor pour l'offrir aux plus démunis.

LE MARCHÉ DES ARTS

Des ventes publiques les plus réputées, celle organisée par Me Blache, commissaire-priseur à Versailles, attire un nombre impressionnant de connaisseurs. Dans ces *Floralies* 1980, ont été dispersées des toiles de peintres modernes qui donnent une idée des cotes pratiquées sur le marché français.

On commença par une huile sur panneau, signée en bas, à droite, et datée de 1925, de Jean-Gabriel Domergue, dans son style léger et quasi désinvolte: *Jeunes femmes nues à leur toilette*; l'enchère atteint facilement 29.000 F. Roland Odout reste à 27.000 F., avec une toile de taille (80 x 100 cm), signée en bas, à droite; c'est une nature morte, presque naïve, où un papillon sur la terrasse joue à côté d'un vase de fleurs et de fruits épars. A 29.000 F., le commissaire adjuge une toile signée de Gen-Paul, certifiée à l'appui; le Moulin-Rouge, place Blanche, s'y détache dans un air de folle gaieté.

On atteint les 30.000 F., dans trois enchères successives: Raymond Legueult a signé en 1962 une toile importante (73 x 92 cm), *La Réveuse*, dans une interprétation très libre. Jean Carzou, lui, a fixé, en traits appuyés et évocateurs, ses souvenirs d'Italie de 1957, dans une gouache et aquarelle qui ressort bien sur le papier marouflé. Alberto Sannio, peintre moins connu, avec une toile de 46 cm sur 55,

En aucun moment du spectacle, le public ne fut laissé sur sa faim, tant il était stimulé par la dextérité des marionnettistes: Diane Blanchette, France Chevette, Réjean Robidoux, Jacques Trudeau et André Viens. Un ballet féérique de couleurs en mouvement sous-tendait une mise en scène très bien synchronisée par Claire Ranger et André Viens. Les marionnettes, par leurs dimensions, les matériaux, les tissus et la couleur, traduisaient une conception d'une grande créativité de Fanny. Les éclairages habilement filtrés de Tex Pinsonneault et Sylvain Prairie, la conception fonctionnelle des décors de Guy Rouillard, la musique richement expressionniste de Pierre Voyer, l'adaptation fidèle, par Marielle Bernard,

Les deux enfants endormis, atteint aussi la même cote.

Les amateurs des œuvres de Moïse Kisling ont été un peu déçus de constater qu'une toile signée *Jeune femme nue allongée dans la prairie*, ne dépassait pas 35.000 F. Peut-être est-on trop habitué à ces portraits de femme aux mêmes contours, à la même pâte figée. Et les enchères reprennent; on dirait que le butoir des 30.000 F. reste difficile à dépasser. C'est le prix payé pour une toile d'André Masson, *Massacre*, signée en bas, à gauche, en 1932: œuvre animée, colorée; l'acheteur part rassuré, s'il en était besoin: sur le châssis, une étiquette de la Galerie Louise Leiris de Paris désigne de façon précise la date, le no 13960 et la photo 50468!

Foujita va un peu plus loin: 30.500 F. pour une jeune femme en buste. Cette mine de plomb sur papier biste, signée à droite, vers le centre, porte la date de 1928; de dimensions moyennes (40 x 30 cm), elle souligne le coup de crayon affiné d'un maître dont les œuvres ne connaissent pas de déclin d'appréciation.

Il faut attendre Maurice de Vlaminck pour animer les enchères. Le marteau tombe à 55.000 F. pour *Village et arbres dans la campagne*. Tout tourbillonne: les plaques de couleur sombre au ras du sol, jusqu'aux abords de la vieille maison tourmentée, la ramure des arbres s'effiloche dans un irrésistible coup de vent que seul cet artiste sait mouvoir si intensément.

de l'œuvre de Tolkien et la narration de Pascal Rollin — elle aurait pu être réduite, tant la musique et le visuel suggéraient, à eux seuls, le texte — produisaient autant de sensations qui transportaient aisément les spectateurs dans l'imaginaire.

La grande réputation du TSF est faite et se maintient — la relationniste Agathe Archambault y est sûrement pour quelque chose; il ne reste plus qu'à souhaiter que les gouvernements se sensibilisent aux besoins économiques de l'art de la marionnette, un médium artistique en soi, tout autant que le théâtre traditionnel.

1. et 2. Propos de Claire Ranger.

Luc CHAREST

Mais le clou de la vente n'avait échappé à personne. Les peintres ne sont pas les seuls à traiter l'inépuisable sujet de la jeune femme nue. Un bronze d'Auguste Rodin gardait fière allure au milieu de tous ces tableaux modernes: *Ève*, une épreuve de patine brune, signée sur la terrasse. Le catalogue portait force descriptions et garantie d'authenticité. Fondateur: Georges Rudier de Paris et attestation de Mme Goldscheider, Conservateur au Musée Rodin, certifiant qu'il s'agit d'un tirage à douze épreuves (la sixième, avec numéro d'inventaire). Cette très belle pièce, fort disputée fut enlevée à 100.000 F.

Dans les mêmes temps, à l'hôtel des Chevaux-légers, Me Jacques Martin avait dispersé quelques tableaux classiques, sous la prise des projecteurs de la télévision allemande qui s'était déplacée pour filmer un reportage sur les châteaux de France, en cette année du patrimoine national. Les acheteurs ont particulièrement apprécié une toile de Hilligaert du 17^e siècle, *Le Prince Frédéric*, adjugée 24.000 F., tout comme une gouache du 19^e siècle, *Les Quais de Bercy*, pour le même prix, tandis qu'un tableau en tapisserie, daté de 1771, trouvait preneur à 27.300 F. Naturellement, le rapprochement de ces chiffres, dans leur simple coïncidence, ne va pas nous faire hâtivement conclure qu'un bon tableau ancien ou moderne se vend entre vingt et trente mille francs.

Paul-Albert FOUET

PRIX DE L'UNESCO A UN GRAPHISTE MONTRÉALAIS

Dans le cadre de l'Année Internationale des personnes handicapées, qui aura lieu en 1981, l'Unesco/Icograda (International Council of Graphic Design Association) lançait, pour souligner cet événement, un concours international portant sur la conception d'une affiche-calendrier. Vasco Cecon, graphiste professionnel et président de la Société des Graphistes du Québec, a remporté le deuxième prix, une médaille d'argent. Le premier prix fut attribué au Polonais Jacek Cwikla, et le troisième, à Kari-Gerash de la R.D.A. Trente-quatre projets d'affiche en provenance de neuf pays ont été soumis. Les trois affiches primées ont été exposées à la Biennale de l'Affiche, à Varsovie, et au siège de l'Unesco, à Paris.

9. Vasco CECCON
Affiche-calendrier.
Médaille d'argent
au concours
International
Unesco/Icograda.

