

Artplan

Volume 27, numéro 110, mars–avril–mai 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54370ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1983). Artplan. *Vie des Arts*, 27(110), 66–69.

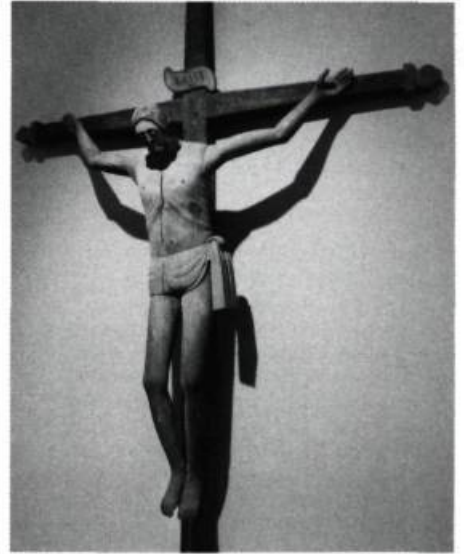
DÉCOUVERTE DE LA PROVENANCE D'UNE CROIX DE CHEMIN

Pour les habitués du Musée des Beaux-Arts de Montréal, le changement d'une fiche à côté d'une œuvre québécoise a sans doute passé inaperçu. D'autant plus que ces habitués connaissent l'œuvre en question depuis au moins quinze ans et que, pendant toutes ces années, le petit carton d'identification leur indiquait que l'œuvre provenait de la Gaspésie et qu'elle avait été fabriquée par un artisan inconnu. Mais, depuis quelques mois, la véritable provenance de cette grande croix de chemin a été trouvée.

La croix a quatorze pieds de haut, et trois de ses extrémités sont terminées par des fleurs de lys stylisées. Le corps du Christ, de huit pieds, en pin, y est attaché par quatre clous; la peinture d'origine, blanche pour le corps et le vêtement, noire pour la barbe et les cheveux, s'est effacée avec le temps et les intempéries. Au-dessus de la tête, un titulus, cette planchette sur laquelle était indiquée, dans l'antiquité romaine, l'accusation pour laquelle une sentence de mort avait été prononcée, a été fixé à l'envers et porte les lettres INRI. Cette croix de chemin nous accueille, aujourd'hui, dans la salle du 19^e siècle du Musée, entourée par les Légaré, Plamondon, Leduc, Suzor-Coté et bien d'autres. Personne ne reste indifférent à la présence puissante de cette figure du Christ, malgré que ses yeux soient clos.

Acquis par le Musée en 1965, son attribution à la péninsule gaspésienne avait sans doute été motivée par l'aspect *primitif* de la représentation. Depuis, l'œuvre fut citée, et sa photographie publiée dans une dizaine de revues et de journaux, mais toujours avec la même attribution. Une seule étude en a été faite, en 1971, par M. Jean Trudel, dans la revue *M¹*, où l'auteur analyse minutieusement l'œuvre afin de réévaluer cette étiquette d'œuvre primitive que l'on est tenté de lui appliquer. M. Trudel contestait aussi la datation de la croix. Comment une œuvre en bois, placée à l'extérieur, aurait-elle pu résister au climat pendant plus de cinquante ans? La date du dix-huitième siècle, proposée lors de l'acquisition, s'avérait douteuse.

Lors d'un stage que je fis au Musée, l'automne dernier, Mme Nicole Cloutier, conservatrice de l'art canadien ancien, me demanda de tenter de retrouver l'origine exacte de cette croix. Cependant, le dossier du Musée était bien mince. Deux noms d'anciens possesseurs de la croix y apparaissaient. Heureusement, j'apprenais que l'un d'eux demeurait à Defoy et qu'il était antiquaire depuis plus de vingt-cinq ans. Grâce à lui, je me lance dans une véritable course au trésor qui me conduit de Defoy à Victoriaville, où je fais la connaissance du brocanteur qui avait apporté la croix à l'antiquaire. Et de Victoriaville, le brocanteur me fait découvrir un petit village de la banlieue de Sorel, Sainte-Victoire, véritable provenance de la croix. Il me raconte alors comment il fit la découverte de la croix, en 1964, enfouie sous des balles de foin dans une grange de Sainte-Victoire. Par la suite, plusieurs personnes du village me confirmèrent la présence de la croix dans le rang sud du village, au début du 20^e siècle, et me donnèrent le nom de son auteur, Pierre Plante. Elles me font toutes la même description: la croix était placée sur un soubassement précédé de quelques marches et surmonté d'un toit à quatre versants soutenu par quatre piliers. L'ensemble était entouré d'une clôture dont les poteaux étaient terminés par des fleurs de lys stylisées comme les extrémités de la croix. Certains se rappellent même que des rosiers entouraient la clôture, et que l'écrêteau était placé à l'envers au-dessus de la tête du Christ. Installée vers le début du 20^e siècle, la croix resta en place jusqu'en 1954, alors que la terre passa à un nouveau propriétaire qui entreposa la croix dans la grange où le brocanteur la récupéra, dix ans plus tard. Toutes les personnes rencontrées donnent à la croix le nom de calvaire et racontent qu'elle a été sculptée au couteau par Pierre Plante, un cultivateur du rang. Quel enrichissement que d'écouter ces hommes d'un certain âge parlant de la vie d'autrefois dans leur petit village agricole. Ils me racontent leurs souvenirs à propos de cette croix, où ils allaient rencontrer les «filles» pendant les belles soirées du mois de



1. Pierre PLANTE
Calvaire provenant de Sainte-Victoire
(entre 1890 et 1910).
Bois de pin, peint en noir et blanc.
Montréal, Musée des Beaux-Arts.
(Phot. Musée des Beaux-Arts de Montréal)

Marie! Quelle chance d'apprendre à connaître une œuvre d'art dans son contexte social et profondément humain!

De plus, une autre découverte inattendue: le brocanteur m'apprend qu'il a retrouvé et conservé, pendant dix-sept ans, les orteils du pied gauche du Christ, sans savoir où se trouvait le calvaire depuis qu'il avait été revendu par l'antiquaire. Quelle persévérance! Le Musée a fait récemment l'acquisition de la partie manquante du corpus, et, depuis novembre dernier, une habile restauration a permis au corps du Christ de retrouver son pied gauche en entier!

1. Jean Trudel, *Une sculpture québécoise du dix-huitième siècle ramenée à Montréal*, dans *M8*, 1971, vol. 2, no 4, p. 5-7.

Monique LANTHIER

PIERRE AYOT EN ITALIE

On connaît déjà quelques centres internationaux où les artistes sont invités à séjourner pour des périodes plus ou moins longues. Que l'on pense à la Cité Internationale des Arts, à Paris, à P.S.I., à New-York, ou même aux programmes d'artistes en visite des universités canadiennes et américaines.

Le Centro Disperimentazione Artistica Marie Louise Jeanneret, à Boissano, en Italie, réunit certaines caractéristiques des centres déjà nommés. D'une part, il offre à des artistes internationaux sélectionnés par un jury la possibilité de séjourner gratuitement, pendant une période de six à douze mois, dans un des dix ateliers-appartements du centre. Il offre également le voisinage d'artistes de différents pays qui travaillent dans des domaines divers de l'art contemporain.

De juin 1982 à mai 1983, Pierre Ayot sera le premier artiste canadien invité à travailler à Boissano. L'Université du Québec à Montréal lui a accordé une année sabbatique, tandis que Graff sera dirigé par Madeleine Forcier. Depuis bientôt quinze ans, Pierre Ayot aura été un ini-

tiateur infatigable du milieu artistique québécois. A la fois professeur, directeur des ateliers de gravure à Graff, artiste et polémiste (l'affaire Corridart), Pierre Ayot quittait Montréal, le 3 juin dernier, fortement décidé à consacrer l'année qui commençait à sa production personnelle et à la réflexion.

Le centre d'expérimentation artistique de Marie Louise Jeanneret a déjà permis, en ce sens, à des artistes célèbres de se ressourcer de façon très dynamique. Ainsi Andy Warhol y aurait réalisé ses premiers portraits et Mario et Marisa Merz y ont produit, l'année dernière, des œuvres significatives en installation et en vidéo. Actuellement, il s'y trouve des artistes des États-Unis, de Hollande, d'Israël. D'autres doivent s'ajouter sous peu. C'est un passage permanent où l'information circule généreusement.

2. Pierre AYOT
Autoportrait, 1982.
Projection.
(Phot. Pierre Ayot)



Le centre comprend une bibliothèque et un espace d'exposition. A l'occasion, des spectacles et des performances y sont donnés.

Pierre Ayot a apporté avec lui une partie de l'équipement de travail qu'il a utilisé dans ses derniers ouvrages: appareil-photo, projecteur à diapositives, magnétophone. Il prévoit élargir encore davantage le cadre physique de ses

travaux et utiliser les possibilités d'impression à bon compte que le pays peut offrir.

Au cours de l'été, Pierre Ayot aura visité les grandes expositions d'art contemporain un peu partout en Europe: la Biennale de Venise, la Documenta de Cassel, l'Avant-garde et trans-avant-garde de Rome, en passant par la Fattoria di Celle, près de Florence. Sa dernière

lettre nous apprend qu'à son retour à Boissano, il s'était mis à la peinture. A la peinture, Pierre Ayot, c'est du nouveau!

Il sera curieux de voir dans un an comment le Centro Disperimentazion Artistiche Marie Louise Jeanneret aura changé Pierre Ayot.

Claude GOSSELIN

COLLECTION

RICHESSES DU MUSÉE DE DIJON

Combien de conservateurs pusillanimes se croiraient coupables d'outrages s'ils se mêlaient jamais d'imaginer des présentations? Alors qu'une suspicion quasi générale fait ordinairement du musée une place forte, et du visiteur, une menace en mouvement, la formule de l'exposition — qui est (ou devrait être) un parcours raisonné — paraît moins primaire. Au mieux, l'un et l'autre seront spectacle, avec des surprises, des pauses, des rappels, et le visiteur ne sera point trompé, qui sentira une intelligence le conduire. A ce titre, le Musée des Beaux-Arts de Dijon figure en première ligne. Ici, la possession d'une œuvre n'est pas son épilogue; consé-

quemment, la notion de musée, comme hangar de luxe, s'estompe.

Certes, les richesses rassemblées étaient-elles au départ exceptionnelles. Disposant du fonds des cathédrales, chartreuses et prieurés régionaux pillés sous la Révolution, des butins des guerres impériales et de plusieurs collections particulières, les conservateurs jouissaient en outre d'un formidable corps de bâtiment du 18^e siècle, rattaché à l'ancien palais des ducs de Bourgogne.

Mais cela n'explique pas tout; encore s'agissait-il d'occuper pareil espace et de l'organiser en fonction de cette multitude d'objets. Aussi, l'idée,

à la fois simple et brillante, fut-elle de présenter les œuvres parmi les matériaux, les couleurs et les mobiliers propres aux siècles correspondants.

Tandis que les gisants de Jean sans Peur et de Philippe le Hardi, dans la Salle des Gardes, où priment le marbre, les dalles, la pierre et une cheminée ouvrée telle un porche d'église, réintègrent un cadre d'époque, et les primitifs français, suisses et rhénans (collections uniques en ce domaine) retrouvent à leur tour l'architecture qui fut la leur.

Et tout est à l'avenant: clair obscur pour les Flamands du 17^e siècle, salon Louis XV pour les portraits de Voltaire, de Rameau, les bustes de Caffieri; salle des Statues; cuisines ducales.

Toutefois, l'on eut soin de rompre ce parti pris chronologique et de contrer toute monotonie en proposant plusieurs ensembles thématiques. Un *bestiaire*, par exemple, formé de minuscules statuettes allant de l'Égypte ancienne aux bijoux de Calder, et dont la cohésion stupéfiante. Ailleurs, un cabinet Directoire fait diversion, ou un groupe de vanités (La Tour, Picasso, Tal Coat) discrètement exposé en une alcôve.

Des couloirs entiers s'illuminent soudain quand on s'y engage; mieux, une toile seule s'éclaire dès qu'on s'y penche. Les collections du 19^e siècle (Delacroix, Corot, Millet, Monticelli), réunies dans les combles où dominent les poutres immenses et le velours bourgogne, précèdent les impressionnistes baignant dans l'atmosphère diffuse d'un bassin de nénuphars.

Plus loin, on a modernisé les proportions d'une salle pour montrer les fauves et les cubistes. De petits voiles beiges, qu'on soulèvera, recouvrent plusieurs images. Coquetterie? Le voile est ici invite plus que dissimulation; il autorise, en quelque sorte, à *toucher*. Là, des chapiteaux côtoient des cariatides de Modigliani et, à la suite des Braques, les couleurs d'un Matisse éclatent parmi des masques nègres.

De même que pour un film, nous ne dévoilerons pas toutes les astuces et les péripéties de cette visite. Sachons simplement que le Musée possède une collection considérable de Nicolas de Staël et que l'art contemporain est essentiellement représenté par des artistes bourguignons.

Enfin, une suite de gravures équestres tournant sur un carrousel automatique conduit à une vache en tôle, grande nature, sur laquelle est peinte la prairie, pendant que, dans des scènes champêtres, autour d'elle, paissent ses ancêtres vénérables.

Rares sont les expositions que définit une telle ligne de pensée. Sans aucun doute, le Musée de Dijon montre la voie et donne le ton en matière de goût. En tout cas, il est à coup sûr l'un des plus remarquables et des plus riches musées de France. Et ceux qui se rendront en Côte d'Or iront voir également, à quelques lieues de là, le fameux hôtel-Dieu de Beaune qui est pure splendeur.

François TÉTREAU



3. La Présentation au Temple, 1432. École burgundo-flamande.

FORMES FINLANDAISES

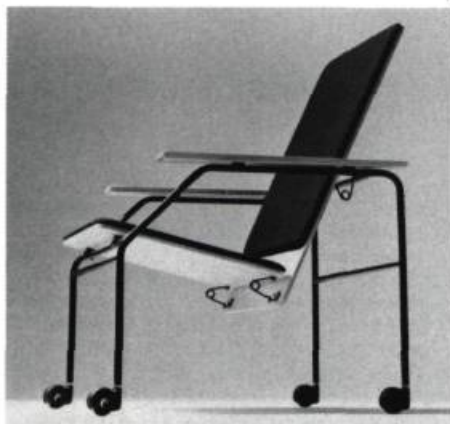
Le nom des chaises Vivero a été tiré de ceux de leurs auteurs, Yrjö Wihorheimo et Timo Vesara, et rappelle aussi la forme du futur du verbe *vivere* en italien. Vivero, une firme finlandaise de mobilier contemporain, dynamique et décidément novatrice, a su s'adapter aux problèmes de design, de production et de marketing.

En mai 1979, Wihorheimo, le designer, et Vesara, l'économiste, lancent le projet Verde. Il s'agissait de planifier, fabriquer et commercialiser des meubles de haute qualité, concurrentiels sur les marchés intérieur et extérieur. On voulait développer, avec le souci de l'esthétique, une gamme de chaises construites par éléments, correctes au point de vue ergonomique et ne requérant qu'un minimum de matériaux et de ressources industrielles. De plus, les produits mis au point seraient fabriqués dans les régions de Finlande en développement, dans des établissements déjà existants, avec un outillage et des équipements simples. Le résultat net: les chaises Vivero, sobres de conception, notables pour leur confort et purement linéaires.

Le module de base est fait de bouleau stratifié et moulé. Le siège, le dossier et l'appui-tête, taillés de différentes façons, définissent divers types de chaises. La fabrication de ces pièces ne requiert qu'un moule. Matériaux et formes ont été standardisés pour créer une gamme unifiée. La structure est faite d'acier tubulaire léger, émaillé. Les matériaux de rembourrage traditionnels, inflammables, ont été évités: les surfaces capitonnées consistent plutôt en une mince épaisseur de mousse de haute densité

4. Simo HEIKKILÄ
Vision 150.

5. Yrjö WIHERHEIMO
Verde 500.



recouverte d'un tissu de laine¹. L'innovation majeure réside dans un ingénieux système de ressorts qui rend la chaise apte à répondre aux multiples changements de position du corps de l'utilisateur.

En effet, le confort d'une chaise est dû en bonne partie à la facilité du siège à s'adapter à la dynamique du corps humain, ce que les ressorts accomplissent brillamment. Les sièges Vivero sont conçus de telle façon que lorsque l'utilisateur change de position, le siège réagit et se règle de lui-même: il répond à chaque



mouvement grâce aux ressorts. Innovation à la production, nouveauté en termes de confort et de forme.

Les chaises Vivero ont été choisies par le Musée Victoria & Albert, de Londres, et par les musées d'Art appliqué de Hambourg, d'Oslo et d'Helsinki.

1. Voici les standards de production: bouleau naturel, teint en noir; laine noire, bleu gris, bleu clair, vert clair ou terre cuite. Acier émaillé noir, blanc, gris ou rouge.

Roch LANDRY

CINÉMA

LES COURANTS DE LA MODERNITÉ

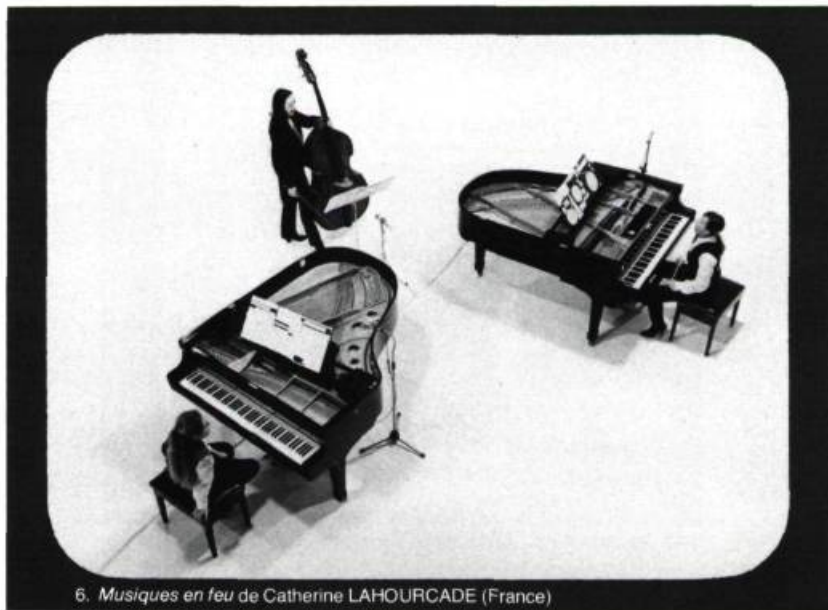
Le 11^e Festival International du Nouveau Cinéma, qui s'est tenu à Montréal du 29 octobre au 7 novembre 1982, offrait une programmation quelque peu démesurée: 72 séances de cinéma différentes et 22 séances de vidéo, réparties dans trois salles relativement éloignées les unes des autres. Des choix s'imposaient d'entrée de jeu: la rétrospective de six films québécois plus anciens, les hommages consacrés à James Blue, Robert Frank et, même, à Mary Ellen Bute, ainsi que la section vidéo ont dû être sacrifiés, afin de concentrer le repérage systématique des signes de la modernité, voire de la *nouveauté*, dans la soixantaine de séances de films restante...

De fait, environ la moitié de ces films pouvaient se rattacher, d'une façon ou d'une autre, à la notion ambiguë de *nouveau cinéma*, voire s'inscrire résolument dans le courant de la modernité. Ces œuvres qui échappent à toute catégorisation se trouvaient noyées parmi des fictions et des documentaires plutôt conventionnels et, de ce nombre, une vingtaine à peine offraient réellement matière à jouissance (intellectuelle ou non); le reste étant constitué de *petites choses*, de films non aboutis ou d'œuvres pseudo-avant-gardistes.

Parmi les œuvres importantes, *Iconoclasm - A Storm of Images* du Hollandais Johan van der Keuken fut certainement l'un des films les plus représentatifs de ce Festival, à l'image d'une mosaïque éclatée dont il convient de rassembler soi-même les morceaux, d'effectuer les rapprochements nécessaires, en jouant de

l'analogie. En centrant son propos sur La Voie Lactée, haut-lieu de la culture alternative à Amsterdam, il restitue le profil d'une génération, avec son désarroi ou sa philosophie du refus, et il indique clairement qu'elle est mûre pour verser aussi bien dans l'extrême-droite que dans l'extrême-gauche... selon les forces de récupération mises en œuvre. Bien qu'il se dis-

tingue par son habile conjugaison du concret et du conceptuel, on ne peut s'empêcher de le rapprocher d'un autre film hollandais, *Pinkel*, qui lui fait écho, mais sur un tout autre mode, mi-fictif, mi-documentaire, axé sur la difficile et impossible reinsertion d'un punk désabusé dans la société bureaucratique et technologique: l'archétype des nouveaux fascistes?



6. *Musiques en feu* de Catherine LAHOUCADE (France)

Évidemment, beaucoup de films qui se veulent nouveaux cherchent à explorer d'une façon autre les notions d'espace et de durée: *Casta Diva* d'Eric de Kuyper et *Distance* de Jean van de Velde, René Seegers et Léon de Winters, deux autres films des Pays-Bas, axés aussi sur le désir; *Nightshift* de Robina Rose (G.-B.); *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch (USA), joignant l'économie de moyens à l'efficacité; *Toute une nuit* de Chantal Akerman (Belgique), intéressant dans sa proposition mais qui n'échappe pas à un certain piétinement du fait d'une répétition systématique des mêmes procédés et des mêmes situations; et, bien sûr, le très décevant *Dialogue de Rome* de Marguerite Duras, manifestement un film de commande, aucunement inspiré, film hollywoodien à sa manière par l'exploitation de recettes éprouvées où un code se substitue à un autre code (la logique et la sincérité voulaient pourtant que *L'Homme atlantique* marquât un point final à son aventure cinématographique...). Alors que d'autres films visent à réévaluer les rapports entre l'image et le son, *Musiques en feu* de Catherine Lahourcade (France) constitue à cet égard une révélation. Techniquement assez mal fait et présenté dans

des conditions tout aussi déplorables, le film n'en a pas moins un pouvoir d'évocation visuelle et sonore extraordinaire, devenant lui-même *symphonie* industrielle. Une entreprise féministe, incidemment, qui propose un saisissant voyage au delà de la mort...

Aussi, des films qui visent à renouveler l'approche documentaire: *Cortile Cascino* (1961) de Robert Young, longtemps interdit, fut de ceux-là en son temps, en amorçant sur le terrain même le passage du néo-réalisme au direct; *Lettres d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterand, où la subjectivité s'affirme audacieusement et de plein droit, refusant l'inféodation à quelque idéologie que ce soit; *In The King of Prussia* d'Émile de Antonio (USA), une sorte d'agit prop tourné très rapidement en vidéo et interprété par les militants anti-nucléaire eux-mêmes, juste avant leur incarcération; *Burden of Dreams* de Les Blank, qui propose une approche du processus créateur (ou de la fabrication) du cinéma sous un angle peu coutumier... Aussi, des films qui mettent en question les genres et le cinéma tout entier: *Une sale histoire* de Jean Eustache, posant d'une façon concise et captivante le problème des rap-

ports entre le direct et la fiction; *The Ballad of Gregorio Cortez* de Robert Young, à nouveau, un anti-western par excellence, tant par son contenu que par son travail à la caméra; et, bien sûr, *L'État des choses* de Wim Wenders, qui reprend sur un ton personnel un propos déjà abordé par d'autres cinéastes, dont Godard: le tournage d'un film en panne, l'importance du producteur sur la vie d'un film, le milieu du cinéma, etc. Enfin, des films qui posent même des questions directes sur le cinéma comme procédé: *So Is This* de Michael Snow, entièrement basé sur l'exploitation du texte écrit, du mot à l'écran, auquel on peut cependant reprocher de ne pas déborder de sa proposition initiale et de ne pas exploiter suffisamment le problème, ici fondamental, de la perception (lecture sur papier/lecture sur support film, etc.).

Ce survol, incomplet et injuste, ne donne qu'une bien faible idée des sollicitations provoquées par ce Festival qui joue désormais un rôle important dans l'activité cinématographique au Québec. Il faut seulement espérer qu'on en arrivera à une sélection plus rigoureuse et moins ambitieuse et que l'on parviendra de ce fait à mieux cerner son objet.

Gilles MARSOLAIS

ARTS D'INTERPRÉTATION

ÉVÉNEMENTS DANS LE MONDE DE L'INTERPRÉTATION

En fin d'année 1982, la scène, à Montréal, a connu de grands événements tant au théâtre lyrique qu'au théâtre parlé.

À la Place des Arts, l'Opéra de Montréal présentait, en septembre et octobre, *Norma* de Vincenzo Bellini. En novembre et décembre, *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti prenait l'affiche.

Dans une mise en scène pondérément efficace d'Olivier Reichenbach, soulignée par une scénographie sobrement originale de Claude Girard, *Norma*, tragédie passionnelle et mystique en trois actes, se déroule en Gaule sous l'occupation romaine. Norma (une Olivia Stapp peu nuancée), personnage principal de l'œuvre et grande-prêtresse gauloise, fille d'Oroveso (Don Garrard) et amoureuse trahie du proconsul romain Pollione (Edgar Stivàn), évolue, en passionnée visionnaire et colérique, entre la forêt sacrée des druides et le bûcher. La soprano Gabrielle Lavigne, en jeune prêtresse gauloise, gagna le public avec sa voix sublime.

Non moins sublime, la soprano Luciana Serra dans le rôle de Lucia di Lammermoor participa au succès de cette œuvre tragique. Dans l'Écosse féodale et troublée de la fin du 17^e siècle, un drame psychologique éclate dans une famille noble. Lucia, héroïne et victime d'un milieu hostile, préfère se donner la mort plutôt que de trahir sa passion pour Edgardo (l'excellent ténor Alberto Cupido). Cette tragédie en trois actes et cinq tableaux évoquant le passage de l'amour à la haine, se situe dans l'ambiance champêtre des vieux châteaux d'Écosse. Les décors imposants et les costumes racés de Carl Toms transmettaient fidèlement l'atmosphère austère du milieu noble de l'époque.

Côté théâtre parlé, le Théâtre Ubu présentait au café-théâtre L'Avant-Scène, en octobre et novembre, *La centième nuit* de l'auteur japonais Yukio Mishima. *La centième nuit*, c'est une rencontre symbolique entre une vieille femme de 99 ans (jouée par l'émouvant comédien Bernard Meney) et un poète (interprété par Reynald Bouchard), qui oscille entre l'existence mortelle et la réincarnation, pour situer le spectateur au centre d'une réflexion spirituelle: le passage du



culte de la beauté vers la séduction de la mort. La mise en scène habile de Denis Marleau sut tirer avantage d'un espace restreint. Le décor minimal (un banc) et les costumes (un complet et une robe en haillons) de Lyse Bédard, la chorégraphie originale de Daniel Léveillé, complétaient la qualité de l'événement.

Au Café Molière, en octobre et novembre, *Flash*, opéra contemporain magnifiquement écrit, composé et mis en scène par Réjean Wagner, prenait l'affiche. Cri du cœur devant l'isolement affectif et le stress quotidien, *Flash*, habilement interprété par Daniel Dubois et les choristes efficaces Francyn Atman et Carole Cournoyer, évolue de la ballade aux incursions fortuites du New Wave jusqu'à l'efflorescence des rythmes saccadés. Le Polichinelle erre entre la mélancolie et l'attente de rescaper la tendresse. Les arrangements subtils de Jean-Luc Éthier aux claviers, et les costumes esthétiques mais trop amplifiés pour la sobriété de la scénographie, résumaient le spectacle.

Au Théâtre de La Licorne, en novembre et décembre, La Troupe Valentine, en coproduction avec La Rallonge, présentait *Orgasme adulte*

7. NORMA de Bellini.

Production de l'Opéra de Montréal, 1982.
(Phot. André Lecoz)

échappe du zoo...avec ses amies dans une mise en scène dynamique de Rémy Girard. Collage scénique à la façon d'un «Tango à quatre temps» (*Utopie* de Louise Saint-Pierre, avec Johanne Fontaine, *Une femme seule* et *Médée* de Franca Rame et Dario Fo avec l'imprévisible Julie Vincent, *La Princesse et le bonheur* de Louise Saint-Pierre avec Johanne Fontaine), l'évolution nomade et spirituelle de la femme s'achemine dans la voie de la soumission vers la fermeté d'esprit, en s'alimentant par la fantaisie et le cynisme. La femme idéaliste, la femme épiée, dominée et renfermée, la femme mythologique et rebelle comme première tentative de libération, la femme tiraillée par sa liberté de choix de vie, se regardent de loin et tentent de recréer, non sans illusions, une femme nouvelle. La scénographie et la régie de ce collage théâtral étaient subtilement réalisées par Bernard Boissonneault.

Luc CHAREST