

Artplan

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54028ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1986). Artplan. *Vie des arts*, 31(123), 86–91.



1. Louis-Jean DELTON
Amazone, 1860.

LE MUSÉE DE L'ÉLYSÉE, UN NOUVEL ÉTABLISSEMENT VOUÉ À LA PHOTOGRAPHIE

La Suisse romande est certainement en train de devenir l'un des centres européens les plus importants de la photographie. Avec, à Fribourg, la Triennale Internationale de la Photographie, qui existe depuis dix ans déjà, et les diverses galeries permanentes de la photo à Genève et à Lausanne, le Musée de l'Élysée de Lausanne entend se vouer à l'histoire de la photographie depuis qu'elle existe et collaborer avec toutes les institutions qui ont le même but, en Europe et ailleurs.

Ce musée organisera et accueillera désormais des expositions sur plusieurs aspects: la photographie du 19^e siècle; les grands photographes du 20^e siècle; la jeune photographie en mouvement; la recherche sous toutes ses formes.

Le Musée s'efforcera aussi de trouver les fonds requis pour constituer une bibliothèque de consultation donnant véritablement l'état actuel et mondial de la photographie. Ce sera donc un hommage permanent aux grands maîtres qui ont inventé une nouvelle manière de voir et de faire voir.

Les plus grandes institutions prêteront régulièrement leurs chefs-d'œuvre: Bibliothèque Nationale de Paris, futur Musée d'Orsay, Société Française de Photographie, Opéra de Paris, grands collectionneurs, Fondation Suisse pour la Photographie, etc. L'Élysée exposera aussi, cela va sans dire, ses propres collections; son équipement sophistiqué garantira la conservation des précieux témoignages dans les meilleures conditions possibles.

Charles-Henri Favrod, qui dirige ce nouveau musée avec la plus grande compétence, nous a déclaré: «Le musée de photographie doit être un musée de la réalité, de l'événement, du fait et de l'imagination, de l'histoire récente qui explique le monde actuel, un musée de la modernité. La photographie y est conçue comme le révélateur de la vie.» Il ajoute qu'il «faut absolument que l'Europe réagisse, car l'Amérique est en train d'acheter toute la photographie historique. La Fondation Getty va créer le musée le plus riche à Santa Monica, en Californie, et elle fait volontiers monter les enchères. Le Musée de l'Élysée a néanmoins l'ambition de constituer une collection importante».

La première exposition consacrée au 19^e siècle, intitulée *La Jeunesse de la photographie*, a montré qu'au cours de ses trente premières années, de 1840 à 1870, la photographie a déjà tout appréhendé, de l'infiniment grand à l'infiniment petit, de l'Asie à l'Amérique.



2. Félix NADAR
Le Musicien Gioacchino Rossini, 1856.
Photographie.

Dans son *Journal*, Eugène Delacroix commente, en 1850, l'expérience d'astronomes de Cambridge qui venaient de photographier l'étoile Alpha de la Lyre: «La lumière de l'étoile daguerréotypée mettant vingt ans à travers l'espace qui la sépare de la Terre, il en résulte que le rayon qui est venu se fixer sur la plaque avait quitté sa sphère céleste longtemps avant que Daguerre eut trouvé le procédé au moyen duquel on vient de s'en rendre maître.»

Le Musée de l'Élysée prépare, en collaboration avec le Musée Carnavalet, une rétrospective d'Eugène Atget. Il montrera aussi comment la Suisse a été révélée par les grands photographes étrangers du siècle dernier.

Giuseppe PATANÈ

LA FACE CACHÉE DE LA LUNE, OU L'AUTRE VISAGE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Depuis quelque temps, le cinéma québécois semble se chercher, à la mesure même des interrogations qui traversent la société québécoise toute entière. Au nécessaire ré-alignment politique, douloureux pour plusieurs, dont témoigne à sa façon le film de Hugues Mignault, *Le Choix d'un peuple*, consacré au phénomène de la défaite référendaire, correspond une réalité économique peu enviable qui n'a pas manqué, en quelques années, d'exercer ses ravages jusqu'au cœur de l'activité cinématographique, un secteur qui n'en finit pas de vouloir se redéfinir et se restructurer. Parallèlement, la composition même de la société québécoise a, elle aussi, changé au cours de cette même période, sous la poussée d'une immigration massive, provenant des pays du tiers monde, venue compenser une natalité en décroissance depuis quelques années.

Les signes de cette mutation ne pouvaient qu'apparaître tôt ou tard dans nos images. *Journal Inachevé*, 1982, de Marilu Mallet constitue la première manifestation articulée de cette nouvelle réalité. Illustration d'un cheminement individuel qui rejoint un destin collectif, ce film

cerne le problème vécu des «deux solitudes» propre à notre société en le reliant d'une façon convaincante à la dimension supplémentaire de la dure réalité de l'exil. Aussi, en plus d'affirmer le droit à la subjectivité, il remet en question les frontières établies entre le documentaire et la fiction. Mieux, il est l'incarnation vivante d'un cas de métissage fertile entre deux points de vue en apparence opposés, entre des pratiques en apparence irréconciliables.

Pavé dans la mare donc, début d'une voix autre, différente, visant à briser l'homogénéité du discours du cinéma québécois. Un discours devenu suspect à vouloir fonctionner comme toute en vase clos, aux contours nettement délimités, protégés et protecteurs, comme traversé par un souffle d'autocensure, aussi constant que diffus, et menacé de s'épuiser par sa propre inanité.

L'Association Québécoise des Critiques de Cinéma avait à juste titre distingué ce film dans son palmarès annuel, comme elle vient de le faire avec *Caffè Italia, Montréal*, de Paul Tana. Axé sur la recherche et l'affirmation de l'identité propre à une communauté, ce film tente, lui aussi, d'innover sur le plan formel autant qu'il bouscule les idées toutes faites et par trop confortables sur le phénomène de l'immigration. Et, surtout, il pose avec justesse le pro-

blème de l'intégration et il ne cherche pas à gommer les contradictions qui surgissent dans l'expérience de vie de tout immigrant, surtout dans le contexte canado-québécois, lieu par excellence de tiraillements entre deux langues, deux cultures et, finalement, deux manières d'être au monde. Aussi, à travers son exploration lucide, Paul Tana a le mérite de stigmatiser le conservatisme de la petite Italie (ouverture et fermeture sur ce microcosme incarné ici par ce Caffè replié sur lui-même) et de rejeter la constitution et le maintien de ghettos.

À cet égard, *La Familia latina*, de German Gutierrez, pousse encore plus loin ce rejet de la notion de ghetto en mettant en question la politique d'éducation du Gouvernement québécois à l'endroit des langues d'origine! Position qui ne manque pas de courage et qui s'explique par le fait que la communauté latino-américaine représente la plus récente vague d'immigration et qu'elle se sent des affinités naturelles avec les Québécois. Sans occulter ses problèmes (réels) d'adaptation, le réalisateur nous laisse entrevoir, à travers son regard chaleureux, que cette communauté vit peut-être cette chance historique d'une intégration réussie...

Ces quelques exemples parmi tant d'autres témoignent de cet autre visage du cinéma québécois. Ils sont réalisés par des cinéastes ar-

CINÉMA



3. *Caffe Italia, Montréal*
Un film de Paul TANA.
Production: M. DAIGLE / ACPAV.
(Phot. Bernard Fugère)

rivés depuis peu au Québec et qui ont, de gré ou de force, choisi de témoigner de leur propre vécu, en fonction de leur propre sensibilité. Ce faisant, ils viennent fort à propos ébranler les fondements d'une unanimité trompeuse.

D'une manière symptomatique, on observe un phénomène analogue du côté des films de fiction pure. A un premier échelon, cela se manifeste par le respect de la langue de l'autre en tant que personnage, impliquant le passage fréquent d'une langue à une autre, ou d'un niveau de langage à un autre, comme dans *Visage pâle*, de Claude Gagnon, qui confronte d'une manière efficace les milieux amérindien et québécois, ou dans *La Fuite*, de Robert Corneiller, dont l'action se déroule essentiellement en allemand (avec accompagnement de sous-titres français).

Pour sa part, la cinéaste d'origine suisse, Léa Pool, est devenue en quelque sorte, dernièrement, en l'espace de deux longs métrages, le symbole du nouveau cinéma québécois. Même

si elle n'a pas à rougir de ses films (*Strass Café*, 1979, *La Femme de l'hôtel*, Prix de la critique québécoise de 1984, et *Anne Trister*, représentant le Canada à Berlin, en 1986), le phénomène témoigne à sa façon à la fois du vacuum actuel du cinéma québécois et du choix devant lequel il se trouve placé, comme le sera bientôt la société québécoise toute entière: mourir d'asphyxie dans un microcosme balisé de signes familiers ou s'ouvrir au monde, à tout ce qui est autre, étranger, en partageant le beau risque de profondes mutations à venir (cette notion de partage impliquant évidemment que l'autre fasse aussi son bout de chemin)¹.

A travers un tempérament évident de cinéaste, et malgré un tissu d'influences aisément repérables, Léa Pool semble vouloir imposer l'idée d'un cinéma de fiction différent, qui témoigne de la vision d'un auteur tout en visant à une certaine reconnaissance internationale. A cet égard, *Anne Trister* a les défauts de ses qualités: l'intelligence de la narration

n'échappe pas à un certain maniérisme, ni à une simplification des situations où la résolution des antagonismes semble répondre à quelque mécanisme d'horlogerie (suisse?) parfaitement réglé. Cette *élégance* sort le cinéma québécois de sa cuisine, l'incite à une expérience de dépassement (ici à travers un triple cheminement pictural, psychologique et cinématographique), tout en n'évitant pas tout à fait les pièges du conformisme et de la standardisation internationale...

L'assertion voulant que le cinéma soit le sismographe de notre société se vérifie une fois de plus: il importe d'être attentif à ses manifestations.

1. Si les francophones représentent près de 80 pour cent de la population du Québec, il semble, par contre, que les Québécois de souche (!) ne forment plus que 60 pour cent de la population montréalaise.

Gilles MARSOLAIS

SCÉNOGRAPHIE

TROIS IMAGIERS DE LA SCÈNE: MARIO BOUCHARD, X 33, ROBERT LEPAGE

Quand la scénographie intègre texte, interprétation et image, il arrive que le spectacle émeuve le public autant qu'il le séduit. Il en fut ainsi pour trois récentes productions théâtrales: *Faust Talk-Show* et *Faust Variétés*¹, *Les Larmes amères de Pétra von Kant*², et *Vinci*³.

Ce Faust-Performance, un texte/collage d'Alain Fournier, mis en scène par lui-même, fut monté à la limite de l'expérimentation et de l'audace dans deux lieux différents, simultanément reliés par un système vidéo⁴. *Faust Talk-Show* et *Faust Variétés* offraient aux deux publics une transmission en direct d'images faustiennes. Fournier greffa à sa conception visuelle le mouvement⁵ et des airs de l'opéra de Gounod⁶.

Bien que l'audace expérimentale et visuelle fut significative, le rodage boiteux et l'inégalité des comédiens (sauf exception, pour l'excel-



4. *Les Larmes amères de Petra von Kant*
de R.W. FASSBINDER, 1986.
Sur la photo: Angèle COUTU,
Hélène ÉLISE BLAIS, Chantal FERLATT.
Scénographie: X 33.



5. Robert LEPAGE, dans *Vinci*.

lente interprétation d'Hubert Gagnon, en Faust moderne, de Suzy Marinier, en Astorah, d'André Thérien, en Gougoune, de Patricia Fulasne, en Béliat), minimisaient l'impact de la production, ainsi que certaines limites techniques du Milieu, comme le maniement gênant des cloches d'éclairage et la perte du texte, caché à moitié sur l'écran du fond.

Par contre, la conception et la réalisation exceptionnelle des décors, des costumes et des éclairages de Mario Bouchard⁷ rehaussaient le calibre des spectacles. Le mobilier futuriste, anguleux, noir et blanc, du studio de télévision (au Lux) et les costumes ingénieux (du Milieu) faisaient la preuve de l'imagination fertile de Bouchard. La robe mauve surmontée de cônes et d'un collet-bouclier (pour Astorah), la robe moutonnée, terminée par des échelles panachées (pour Béliat), le costume de fou à tiges métalliques frisées (pour Gougoune), témoignaient de la fantaisie du scénographe.

La production de l'Eskabel, *Les Larmes amères de Petra von Kant*⁸, de R.W. Fassbinder, introduisait le public au cœur de trois installations environnementales (l'espace théâtral même, le hall d'entrée et le bar de l'Eskabel) dues au peintre scénographe X³³⁹.

Deux versions de l'œuvre, l'originale, jouée par des femmes (avec Angèle Coutu, dans le rôle titre, mise en scène de Jacques Crête)¹⁰, et l'autre, transposée, jouée par des hommes (avec Jacques Crête, dans le rôle titre, mise en scène de Serge Lemaire), présentaient le cycle

de l'amour-passion, c'est-à-dire, le doute, la vaine attente, le délire, la violence, la haine, la possession, l'orgueil, la démente et la vulnérabilité, qui se nouent et se jouent entre deux êtres. Ces deux versions distinctes et successives de l'œuvre menaient à des répétitions et à des longueurs, d'autant que le rythme de l'interprétation était lent pour mieux nuancer les émotions. Une seule version intégrée aurait suffi pour saisir l'essence du texte; l'écran de vidéo aurait pu projeter simultanément une seconde version muette tournée dans un autre lieu (ou préalablement tournée) pendant la version parlée sur scène.

L'interprétation, parfois caricaturale, était en général très bonne (sauf pour le rôle de la mère, dans la version des femmes, et celui de l'enfant, dans celle des hommes).

Le décor en noir et blanc montrait un amalgame heureux et luxuriant de différentes influences: jeu de courbes rehaussées d'angles droits de style Art déco, épuration bauhausienne des lignes nettes, des arcades, des colonnades, des parquets à motifs géométriques déformés pour délimiter les aires de jeu, des drapés romantiques de tissus soyeux. La place construite sur l'idée de l'agora grecque était le carrefour des effluves paroxystiques de l'âme¹¹.

Les costumes (robes à pagodes et épaulettes géométriques, manteaux amples, smokings, cape à large encolure empesée, blouson plastifié, peignoirs, etc.), étaient autant d'éléments changeants du scénographe.

D'emblée, le grand art se trouvait dans la production de *Vinci*, au Théâtre de Quat'Sous. Spectacle conçu, réalisé et brillamment interprété par Robert Lepage, accompagné d'un environnement sonore de Daniel Toussaint, *Vinci* offrait à un artiste total l'occasion unique de réfléchir devant un public sur la condition sociale du créateur dans sa remise en question du rapport sensible entre l'art et l'homme. Quel est le sens de l'art dans la vie d'un homme?

Robert Lepage, artiste exigeant, y a répondu par le dépassement de soi. Léonard de Vinci était un prétexte pour éclairer l'intégrité d'une démarche artistique. Ici, le personnage, un photographe québécois prometteur, à l'affût du monde, était une transposition de l'élévation de l'artiste hors de l'anxiété du processus de création. L'essentiel consistait à grandir seul, tout comme Léonard de Vinci, fasciné par le vol des oiseaux traversant les zones d'ombre et de lumière, dans une vie de création, afin d'aller toujours plus loin et de répondre aux interrogations issues de l'exigence artistique, nourrie par un émerveillement sans cesse renouvelé.

Vinci, signifiant «j'ai vaincu» en latin, employait les ailes comme symbole visuel pour exprimer l'exorcisme des peurs et des inhibitions qui entravent le processus de la création artistique.

La performance étonnante de Lepage, oscillant de la parole articulée au mime corporel, faisant un habile contrepoint avec le raffinement du texte qui mettait sur scène différents personnages: un photographe, un chauffeur de taxi londonien, une intellectuelle anarchiste française et un critique d'art italien aveugle.

Le montage-diapo et l'imagerie de Dave Lepage déclenchaient efficacement des émotions vives.

Vinci, c'était un événement propre à évoquer l'espoir du théâtre.

1. Une production de Germaine Larose, du 17 janvier au 8 février 1986.
2. Une production de l'Eskabel, au Théâtre du même nom, du 21 janvier au 2 mars 1986.
3. Une production du Quat'Sous, au Théâtre du même nom, du 4 au 30 mars 1986.
4. Vidéo de Martin L'Abbé.
5. Chorégraphie de Louis Guillemette.
6. Bande sonore de Claude Cyr et musique de Michel Lemieux.
7. Assisté de Thérèse Denis aux costumes et de Stan Kwiczen aux éclairages et à la caméra.
8. œuvre produite au Quat'Sous, en 1983, dans une mise en scène de Lorraine Pintal. Cf. Luc Charest, *L'Art du spectacle s'affirme*, dans *Vie des Arts*, XXVIII, 111, 64.
9. X 33, ou Richard Larouche.
10. Louise Martin était assistante metteuse en scène dans les deux versions.
11. Eclairage de Luc Pierre; vidéo d'André Gariépy; maquillage de Charles Tremblay.

Luc CHAREST

TORONTO DE L'ART DANS LA VILLE

Des sculptures de Joe Fafard et d'Al McWilliams, des tapisseries de Kaija Sanelma Harris, de Joanna Staniszki, d'Andrée Marchand, de Marcel Marois et de Paulette-Marie Sauvé se profilent depuis peu de temps au cœur du complexe architectural du Centre Toronto-Dominion¹. Ces réalisations sont nées d'un projet prestigieux mis de l'avant, en 1983, par Cadillac Fairview et la Banque Toronto-Dominion, propriétaires des quatre tours noires conçues par Mies van der Rohe et dont la dernière vient d'être complétée.

Des recherches intensives à travers le Canada ont permis à un comité d'art spécialement créé à cet effet d'inviter seize artistes professionnels à soumettre des idées dans des disciplines préalablement déterminées. Une collaboration exceptionnelle s'est ensuivie entre architectes, ingénieurs et artistes, jusqu'à la présentation des différentes propositions. Humilier les halls d'accueil des tours et les plazas, établir une relation pertinente avec l'architecture et offrir une réalisation de haute qualité esthétique et technique, tels étaient les critères spécifiques qui ont guidé les choix du comité. Sept projets ont finalement été sélectionnés et réalisés en 1985.

Joe Fafard réussit à nouveau à nous étonner par une sculpture qui consiste en un troupeau de sept vaches de bronze paisiblement étendues sur un rectangle de pelouse près de la tour IBM. *Le Pâturage* se démarque à un point tel de son voisinage rigide, urbain et oppressant, qu'il mobilise instantanément le regard du passant. Un peu d'amusement, beaucoup d'étonnement, la lecture d'un contraste aussi saisissant entre les réalités urbaines et le souffle pastoral qu'introduit cette sculpture, se fait aisément. Mais, à un autre point de vue, un rapport entre la culture et la nature est signifié par le choix du bronze, matériau noble et connoté culturellement, et les vaches dont le traitement réaliste

INTÉGRATION



6

6. Kaija SANELMA HARRIS
Sun Ascending, 1984-1985.
L'œuvre est constituée de
12 panneaux de chaque côté.
399 cm 8 x 1152,4.

7. Marcel MAROIS
Les Angles d'un site, 1984-1985.
430 cm 3 x 318,6.

8. Joe FAFARD.

7

soutient l'idée de nature. *Le Pâturage* de Fafard, c'est un brin de folie fantaisiste dans le cœur urbain de Toronto.

La sculpture de McWilliams se laisse découvrir différemment par le spectateur selon qu'il la côtoie au niveau de la rue King ou la voit de différents étages de la tour. Il s'agit d'un anneau en bronze dont le cercle est interrompu en trois points, formant des interstices où s'encavaient trois chaises également en bronze. Du haut de la tour, elles suggèrent les arêtes d'un triangle inscrit dans le cercle. A cette lecture formelle, s'ajoute une perception plus symbolique pour le

passant qui identifie la nature des formes au niveau du sol.

Les tapisseries occupent les murs des halls d'accueil des quatre tours et sont visibles de la rue grâce à la transparence du fenêtrage. Un tracé formel, un accent de couleur, une scène narrative qui nous invite à découvrir l'image, ces œuvres monumentales rompent avec la rigidité architecturale et l'austérité des tours. C'est le cas notamment d'une vaste tenture murale réalisée suivant la technique des Gobelins par Marcel Marois. Sur un fond clair, une scène du grand Nord canadien traduit les préoccupations éco-

logiques de l'artiste. Située dans la tour IBM, de même que la galerie d'art inuit de la Toronto-Dominion, l'œuvre de Marois attire le regard car le rendu réaliste et détaillé de l'image invite à s'approcher.

Il en va de même des autres tapisseries étant donné que la matérialité des fibres requiert une lecture à faible distance. Les travaux de Sauvé, de Harris et de Staniszki, par leurs chauds contrastes de couleur, rehaussent l'ambiance des halls. Elles s'y intègrent principalement par une composition qui obéit à la fragmentation de l'espace intérieur. Finalement, *Parure du samourai*, d'André Marchand, fait merveilleusement écho à l'architecture de Mies van der Rohe par son format, sa vigueur et sa coloration noire. D'inspiration orientale et réalisée en laine à laquelle s'intègre des éléments en aluminium anodisé, cette tapisserie provoque une impression dramatique très intense et émouvante qui s'exhale dans tout l'espace du hall.

Comme un temps d'arrêt dans la ville en mouvement, les œuvres du Centre Toronto-Dominion appellent à la contemplation et au repos. Clins d'œil de couleur, de fantaisie ou d'émotion, elles humanisent ces espaces publics. En permettant à des artistes de se faire valoir par des projets importants et de traduire leurs recherches dans des formats monumentaux pour le bénéfice du plus grand nombre, les entreprises publiques ou privées jouent l'un de leurs rôles essentiels. Il faut saluer, en ce sens, l'initiative du Centre Toronto-Dominion et la qualité des œuvres réalisées sous son égide.



8

1. Voici la liste des différentes réalisations, de même que leur situation: A) Kaija Sanelma Harris, *Sun Ascending*, Toronto Dominion Bank Tower; B) Joanna Staniszki, *Grande Ville (Homage to Mies)*, Royal Trust Tower; C) Andrée Marchand, *Parure du samourai*, Toronto Dominion Bank Tower; D) Marcel Marois, *Les Angles d'un site*, I.B.M. Tower; E) Paulette-Marie Sauvé, *Iridescent Marsh/Marais irisé*, Commercial Union Tower; F) Joe Fafard, *The Pasture*, I.B.M. Tower; G) Al McWilliams, sans titre, Toronto Dominion Bank Tower.

L'ART AFRICAIN LES VERTIGES DE L'ÉTERNITÉ

Interview avec Élisabeth Lang

L'Afrique est vieille en douleur et en souffrance, mais elle est jeune en rires et en gaieté.

(Chants africains, in Anthologie de la littérature négro-africaine)

Il faut avoir un chaos en soi-même pour accoucher d'une étoile qui danse.

(Nietzsche)

Si la passion de la beauté, les nécessités du quotidien et les liens avec le surnaturel furent la plupart du temps à l'origine de l'élan créateur en Afrique noire, c'est ce regard admiratif, ce désir de préserver un moment de l'histoire de l'homme qui poussèrent Justin et Élisabeth Lang à recueillir pendant plus de trente ans des fragments de la culture africaine. Ayant arraché à la nature – le bois, la terre, le métal – la matière tangible de leur écriture sculpturale, les Africains ont pu dire leur intériorité, assurer leur pérennité en inscrivant dans le temps matériel les multiples images de leurs interrogations.

Sensibles et passionnés de découvrir la réalité, voire la vérité africaine à travers des objets culturels, les Lang ont voulu faire mieux connaître non seulement les arts, mais le riche passé de plusieurs peuples en offrant une collection de 575 sculptures africaines à l'Agnes Etherington Art Centre de l'Université Queen's, à Kingston (Ontario), afin que des étudiants, des chercheurs et un plus large public puissent mieux connaître, voire même découvrir une page essentielle de l'aventure humaine. Au moment de ce geste exemplaire¹, nous avons rencontré Élisabeth Lang qui s'est sûrement un jour souvenue de ce magnifique poème d'Aimé Césaire, tiré de *Ferrements*:

«Je vois l'Afrique multiple et une verticale dans la tumultueuse péripétie avec ses bourrelets, ses nodules, un peu à part, mais à portée du siècle, comme un cœur de réserve.»

Normand Biron – Comment êtes-vous venue à l'art?

Élisabeth Lang – En naissant à Vienne, on porte un peu l'art en soi. J'avais un oncle dans le commerce de l'art qui m'a beaucoup appris. Au lieu de m'attarder à des études trop scolaires, je suis fréquemment allée à un hôtel des ventes où je me suis initiée au marché de l'art. De façon téméraire, je fis un jour l'acquisition de six gravures du 18^e siècle, et ce fut mon premier pas vers une collection – mes parents avaient une collection d'objets baroques (meubles, sculptures,...) que j'aimais fort peu...

En quittant l'Autriche, en 1938, je me suis rendue en Hollande, un pays déjà très à l'écoute de l'art moderne, tandis que l'Autriche s'était arrêtée au Baroque. Un jour, je suis entrée chez un modeste brocanteur hollandais où, dans une grande baignoire de cuivre, j'ai trouvé une sculpture qui m'a subjuguée...Le marchand sentit cette émotion au point qu'il m'incita à emporter l'objet, confiant malgré mon faible pécule que j'acquitterais le coût de cet attachement...Ce fut mon premier objet d'art africain... En même temps, je visitais des musées qui m'ont fait connaître de mieux en mieux l'art africain, indonésien, précolombien,... Bref, l'art dit primitif est devenu une passion.

N.B. – Pourquoi avez-vous quitté l'Autriche?

É.L. – Étant de descendance juive, nous avons dû nous exiler, bien que tous nos amis aient été de différentes religions ou des libres penseurs.



9. Masque, Urhobo, Nigeria
Coll. Justin et Elisabeth Lang.

On peut difficilement imaginer les humiliations et les cruautés dont furent victimes les Juifs...

N.B. – Comment êtes-vous venue au Canada?

É.L. – Après avoir passé dix jours dans une prison, à La Havane, un vieil homme, ayant lu la liste des prisonniers, a découvert que j'étais la petite fille d'un être qu'il avait beaucoup admiré et m'a aidé à sortir de prison. Ainsi j'ai pu partir sur un bateau de canne à sucre vers le Canada où je suis arrivée en hiver... Et l'aventure est devenue une vie...

A cette époque, l'art africain était virtuellement inexistant à Montréal. En 1943, le Père Gagnon, qui a ultérieurement donné sa collection d'art africain au Musée des Beaux-Arts de Montréal, a exposé cet art, l'a enseigné et il devint vite pour moi un maître et un ami ainsi que la spécialiste en art africain, Jacqueline Delange Fry².

N.B. – Êtes-vous allée sur le terrain?

É.L. – Avec mon mari, qui a fait cette collection avec moi. Nous avons fait plusieurs séjours, particulièrement dans les villages. Ces voyages furent très enrichissants, soit sur le plan de l'art, soit sur le plan de la connaissance de la vie – je n'ai jamais séparé l'art de la vie. Ce qui nous a permis de collectionner à la fois des objets utilitaires qui devenaient non seulement des témoignages sociologiques, mais aussi des leçons de vie – les liens de la famille africaine, par exemple, nous ont beaucoup touchés. Bien qu'un chef de famille musulmane ait pu avoir deux ou trois femmes, il demeurait responsable



10. Bobine de métier à tisser, Sanufo, Côte d'Ivoire.
Coll. Justin et Elisabeth Lang.
(Photos Robert Lang)

dans l'harmonie. Celui qui a des facilités matérielles aide toujours la grande famille des proches et bien d'autres.

N.B. – Et quels pays?

É.L. – Tout d'abord, on a fait des recherches en Côte-d'Ivoire et à la frontière du Libéria... Techniquement, il était très difficile de ramener des objets et, maintenant, de manière tout à fait justifiée, les objets authentiques quittent rarement leur pays d'origine. Je crois, en même temps, qu'à cette époque, s'il n'y avait pas eu des collectionneurs et des musées tel le Musée de l'Homme, de Paris, qui avaient préservé ces pièces, elles auraient disparu. Si ces peuples souhaitaient aujourd'hui créer d'importantes musées, ils auraient sûrement le droit de récupérer ces objets.

Nous sommes allés aussi dans ce pays magnifique qu'est le Nigeria ainsi qu'au Mali, dans le village des Bandiagara, où c'est toujours la grande fête des artistes, des danseurs... Le Mali est peut-être un des pays les plus enrichissants sur le plan humain: un lieu magique où tout événement du quotidien devient une occasion de jouissance.

N.B. – Comment trouvez-vous vos objets?

É.L. – Ayant collectionné depuis longtemps, on nous a souvent présenté des gens et nous avons fait à la fois des échanges avec d'autres amateurs d'art qui s'intéressaient à des traditions, des régions, des civilisations différentes, du moins dans la façon d'exprimer leurs mythes et leurs cultures.

Bien que l'on ait rapporté d'Afrique plusieurs petits objets, l'on s'y est rendu avant tout pour étudier les coutumes, les traditions, et y découvrir les grandes fêtes de la vie... On ne va plus en Afrique pour collectionner, car on y trouve, de moins en moins, d'objets authentiques... La population est souvent devenue musulmane ou chrétienne; ce qui a amené l'abandon ou la destruction des objets, voire même l'oubli des sources qui ont permis certaines œuvres.

N.B. – Quels sont les critères de vos choix?

É.L. – Les seuls critères sont l'authenticité, la qualité et, enfin, l'âge des objets. En raison de leur matière, le bois, peu d'objets en Afrique, sauf ceux qui sont en cuivre ou en ivoire, ont plus de 80 ans. Mon choix est souvent émotionnel et lié au plaisir de découvrir... Après quarante-cinq ans de recherches, cette attention s'est doublée de l'expérience...

N.B. – Que signifie pour vous le mot *Art*?

É.L. – Beaucoup de choses. Même les saisons peuvent être au rendez-vous. L'été, la nature extérieure m'apporte ce que je ne peux recevoir directement de l'art. Et l'hiver, je me sens rasurée en étant entouré d'objets d'art.

L'art? Je me demande souvent si c'est quelque chose qui est donnée, héritée... A travers l'art africain et les peuples qui l'ont produit, j'y trouve une respiration immense, une magie... On ne peut oublier ce moment où les tam-tams commencent à se faire entendre... Vous vous rappellerez peut-être cette phrase de l'écrivain gabonais Aké Loba, dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*: «[Le chant des tam-tams] exprime toute la poésie de l'Afrique, poésie dont les éléments sont une angoisse, source de frayeurs et de superstitions, et une gaieté frivole, génératrice d'oubli.» Si l'on n'a pas une croyance, une religion, l'art comble beaucoup de choses...

N.B. – Que pensez-vous du mécénat?

É.L. – Extrêmement important. Dans cet esprit, j'ai fondé la Galerie des Cinq Continents³ avec l'espoir que cet espace devienne un lieu d'apprentissage, de connaissance – faire comprendre un peu mieux, peut-être, la signification de l'art dans la vie d'un être humain. Je suis sensible au fait que de plus en plus de jeunes viennent discuter, questionner certains objets. Cet échange est très enrichissant et

m'apporte aussi beaucoup.

N.B. – Quel genre d'expositions présentez-vous dans votre galerie?

É.L. – Je crois que ma galerie représente mon caractère. Je me perds dans des choses en apparence moins significatives, mais qui me plaisent parce que je les lie à quelque chose qui m'intéresse sur le moment. Je crois que se limiter uniquement à l'art canadien se muerait en une vision trop étroite de l'Art. Je souhaiterais que le public s'ouvre toujours davantage à ce qui se fait sur les cinq continents dans les arts et l'artisanat. Ce qui compte avant tout, c'est la qualité d'une création...

1. Ce don, qui forme la plus importante collection publique d'art africain au Canada, fut évalué par des experts à près de deux millions de dollars.

2. Il faut lire l'intéressant essai *Arts et peuples de l'Afrique noire*, de Jacqueline Delange. Préface de Michel Leiris. Paris, Ed. Gallimard, 1967.

3. A Montréal. On peut aussi se référer à l'article que nous avons fait paraître récemment sur cette galerie, *Art africain – Visage de masque fermé à l'éphémère*, dans *Le Devoir culturel* du 15 mars 1986.

Normand BIRON

ÉDIMBOURG UNE CANADIENNE A LA TÊTE DE LA TAPESTRY COMPANY

Même dans le monde hétéroclite d'aujourd'hui, la rencontre avec le directeur artistique de la Tapestry Company d'Édimbourg ne manque pas de surprendre. De fait, Joanne Soroka, qui a tenu, en 1978, une exposition de ses propres tapisseries au Collège Algonquin, d'Ottawa, est en partie japonaise, en partie écossaise, en partie juive et, pour couronner le tout, native de Montréal. Depuis les trois dernières années, elle a charge des ventes et du personnel, et elle veille en outre au respect des critères de qualité dans les commandes de tapisseries confiées à la Société. Sous sa direction, huit tisseurs, hommes et femmes, œuvrent sur des métiers de haute lice, d'où naissent des étoffes que personne, en Amérique, à l'heure actuelle, ne s'emploie à réaliser, et que ne fabriquent encore que de rares maisons en Europe, dont les Gobelins, en France, et West Dean, à Chichester, en Angleterre. Leur travail suppose l'utilisation de bobines, et non de navettes, et aboutit à la création de motifs subtils et raffinés, qui permettent de reproduire dans la laine ce qu'un peintre a fixé sur toile. En ce moment, les tisseurs de Joanne Soroka concentrent leur attention sur trois grands panneaux de l'artiste américain Frank Stella suspendus derrière les fils fermement tendus d'une laine blanche légèrement teintée.

Soroka se plaît à tisser des œuvres d'artistes de renom, tels Eduardo Paolozzi, sculpteur écossais, John Houston, Elizabeth Blackadder, Harold Cohen et Robert Motherwell. Elle a également travaillé avec le Montréalais Antoine Dumas, en vue de la réalisation d'une tapisserie destinée aux locaux de la compagnie d'assurances Aetna, dans le boulevard Maisonneuve. Il a aussi été question d'une collaboration avec l'artiste Jack Shadbolt, de Colombie-Britannique. En Écosse, la General Accident Company a commandé un paysage de quelque neuf mètres pour son siège social de Perth. Pour sa part, la Distillerie Glenfiddich, dans le nord du pays, est décorée d'une chute d'eau dorée conçue par Soroka.

Joanne Soroka connaît, bien entendu, les travaux de Micheline Beauchemin, artiste canadienne qui fut l'une des premières à intégrer les couleurs et la texture épaisse et chaude des tentures de laine dans l'univers bétonné de l'architecture moderne. Après l'obtention de son baccalauréat ès arts, à l'Université McGill, Soroka (née Issenman) fréquenta le College of Art and Design, d'Halifax. Son premier contact avec

Édimbourg date de l'époque où son mari bénéficia d'une bourse du Commonwealth qui l'amena à étudier dans cette ville. Elle n'y revint que plus tard, lorsqu'on lui offrit le poste qu'elle détient à la Tapestry Company. Et, dans ce pays d'Écosse réputé pour la finesse de son artisanat, elle découvre une foison de talents.

Anne McDougall
(Traduction de Laure Muszynski)



11. Joanne SOROKA,
à la Tapestry Company d'Édimbourg.
(Phot. Alastair Hunter)

TAPISSERIE