Document généré le 24 avr. 2024 15:12

Vie des arts

Vie des arts

Le paysage espagnol en marge des avant-gardes

Luis de Moura Sobral

Volume 29, numéro 117, décembre 1984, janvier–février 1985

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54205ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

de Moura Sobral, L. (1984). Le paysage espagnol en marge des avant-gardes. *Vie des arts*, *29*(117), 51–52.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Thomas Campbell rendent à la tradition céramique orientale, ou lorsque d'autres la commentent. L'Histoire est sous-jacente par le biais de la mémoire, de l'imaginaire, de la mythologie, des expériences visuelles passées, d'un vécu personnel, et à travers la recherche artistique aussi bien que plus scientifique.

C'est le temps qui est cible aussi, de par les allées formidables de la nature végétale et animale, omniprésente dans l'exposition et qui fait l'objet d'un véritable culte chez plusieurs. Son pouvoir semble, effectivement, immense et sans limite dans le travail de nombreux artistes dont Daniel Beauchamp (Prix d'excellence), de Jean Cartier, de Steve Heinemann et d'Ann Roberts. Ils parlent de regénérescence (Roberts), d'ordre rythmique (Heinemann), d'arsenal de beauté, de douceur et de force (Cartier), du grand feu qui, transformant nos gestes, cherche à jouer le jeu de l'éternité (Beauchamp). On parle beaucoup d'eau, de vent, de pluies même acides, de vestiges, d'étoiles, de galets, de formations rocheuses du désert,...

De l'exposition, ressort clairement ce dialogue constant entre les préoccupations historiques des artistes et leur amour profond de la vie, de la nature. Tout est dans l'ordre lorsque autour d'Hélios (Soleil), tournent Bios (Vie), Physis (Nature), Pyr (Feu), Aion (Temps) et Éros (Désir). Et c'est grâce à Soleil que l'on voit Lune: ce jeu où chacun se représente sans se refléter purement, est, certes, le jeu de l'art.

LE PAYSAGE ESPAGNOL EN MARGE DES AVANT-GARDES

Luis de Moura Sobral

C'est au tout début du 17e siècle que la lumière cesse d'avoir, en peinture, un rôle exclusivement d'ordre symbolique (la manifestation de la présence divine) et qu'elle sera par conséquent traitée pour elle-même. En se sécularisant, la lumière devient matière et élément ordonnateur de la réalité visible. En Espagne, ce furent tout d'abord des peintres du Sud, de Valence mais principalement de Séville, qui seront fascinés par les contrastes des ombres et des lumières. Vélasquez, tout particulièrement, n'a jamais cessé de s'intéresser à la lumière et aux problèmes optiques et picturaux que causait l'incidence de celle-ci sur les objets ou sur l'atmosphère. L'artiste espagnol réalisera ainsi, vers 1649-1650, à Rome, deux paysages qui essayaient de capter la luminosité particulière de deux moments différents d'une même journée. Il va sans dire que ces deux toiles restèrent isolées, sinon méconnues, pendant près de deux cents ans. Ce n'est, effectivement, que vers le milieu du 19e siècle que les artistes ressentiront le pressant besoin d'ouvrir toute grande la porte des champs, de sortir des ateliers et d'aller regarder de visu la vraie vie. La suite de l'histoire serait toute linéaire: Barbizon, les impressionnistes, le cubisme et les différents modernistes qui s'ensuivirent. Mais, est-il encore besoin de le dire, c'est là une manière de raconter l'histoire de la peinture qui l'assimile à l'histoire des avant-gardes, c'est-à-dire, à la seule histoire des ruptures que l'on a dit *irréversibles*. Cette vision des choses est, on le sait, heureusement en train de changer, et on constate un peu partout un souci de faire une histoire de l'art plus équitablement ajustée à un passé inévitablement diversifié.

La Galerie Nationale d'Ottawa nous montrait, voici une vingtaine d'années[1], une exposition intitulée The Controversial Century, 1850-1950 – Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr., où les mouvements majeurs de l'histoire de l'art de cette période étaient représentés, centrés sur la notion de progrès. Nous avons pu voir, le printemps dernier, à Montréal, une exposition toute différente qui, cependant, partait exactement du même découpage chronologique: Peintres espagnols en quête de la lumière, 1850-1950[2]. En bref, il s'agissait d'une exposition sur le paysage espagnol moderne (avec quelques portraits), lequel a commencé effectivement au milieu du siècle dernier et continua d'être pratiqué en notre siècle. En choisissant donc de nous faire voir les peintres luministes, les organisateurs de l'événement ont dû sauter sans sourciller par-dessus les fameuses ruptures du début du siècle. Pour le public informé, c'était quelque peu déconcertant: «Comment peut-on monter une exposition de peintres espagnols d'une telle période sans y inclure Picasso?», a-t-on entendu à la conférence de presse. Les tableaux faisaient appel avant toute chose au goût de chacun, lequel, en l'absence de références livresques immédiates, risquait de se trouver passablement démuni...Ce qui plus est, lorsqu'on parle de lumière et de paysage, au 19e siècle, on évoque inévitablement les impressionnistes. Or, il faut comprendre qu'il n'y a pas eu d'impressionnisme en Espagne, malgré les échos plus ou moins prononcés que l'on trouve ici et là, et dont les Sorollas de l'exposition constituaient de beaux exemples.

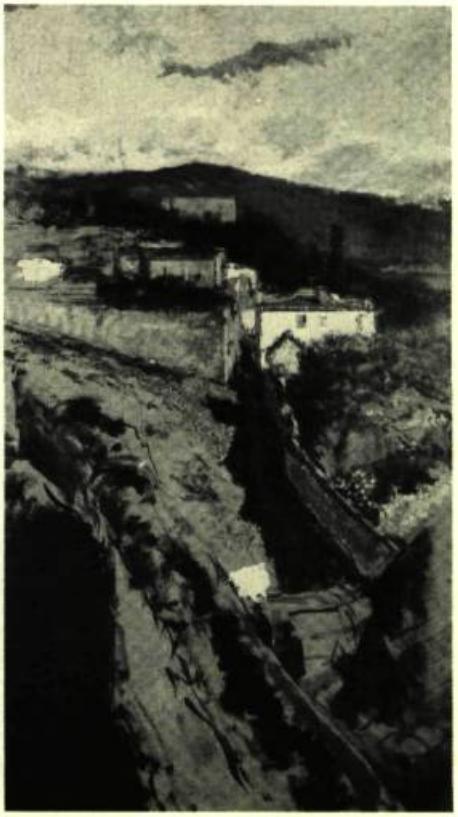
Chronologiquement, l'exposition commence avec Rosales (1836-1873) et Fortuny (1838-1874), deux peintres aux destinées semblablement météoriques. Ils marquent la transition entre le romantisme historiciste et le luminisme moderne. Fortuny, on le sait, fut adulé de son

1. Santiago RÛSINOL
Intérieur avec personnages.
Huile sur toile; 80cm 5 x 64,5.
Barcelone, Musée d'Art Moderne.

2. Mariano FORTUNY
Paysage près de Grenade, 1870-1872.
Huile sur toile; 80cm x 44.
Barcelone, Musée d'Art Moderne.

1

2



vivant. Il avait toutes les qualités pour réussir, auxquelles il a ajouté un charme accrocheur, certes, mais complètement dépourvu de vulgarité. Virtuose, d'une élégance on ne peut plus naturelle, Fortuny fait preuve, peut-être un peu trop souvent, de trop de bon goût, de trop d'équilibre plastique, qualités suspectes lorsqu'elles sont trop évidentes... Dommage que le minuscule *Nu sur la plage à Portici*, un de ses derniers tableaux, n'ait pu faire le voyage (il est superbement reproduit dans le catalogue). Par contre, nous avons pu voir un célèbre *Vieillard au soleil*, très riberesque, et un *Paysage de Grenade*, où le souci de capter l'essentiel de la lumière a eu comme conséquence d'aplatir le paysage, d'effacer toute couleur violente et de structurer rapidement une composition en fonction de trois taches de blanc. Le meilleur Fortuny est résumé dans cette toile brillante, d'une élégance sans faille et d'une sensibilité à fleur de peau.

Mais le véritable introducteur du paysage moderne en Espagne fut Carlos de Haes (1826-1898), professeur de cette forme d'art à l'Académie des Beaux-Arts de Madrid, à partir de 1857. C'est De Haes qui fit sortir les étudiants de la ville et les arracha à la copie de lithographies. L'exposition nous montrait quelques beaux exemples de son art: le ciel très bas reposant sur la ligne droite de l'horizon, les notations rapides pour les nuages, l'eau et la végétation. Les liens avec le paysage contemporain des Pays-Bas sont évidents. L'influence de De Haes sur Beruete est perceptible dans les tableaux de ce dernier, où l'on sent, par ailleurs, le poids de la peinture française.

Ensuite, les expériences se diversifient en Espagne. Chaque artiste va traiter la lumière d'une façon personnelle, plus ou moins en accord avec les traditions locales. La majorité des peintres de l'exposition sont natifs de la Catalogne ou du Levant, là où la lumière acquiert des intensités très particulières. Curieusement, très peu d'artistes proviennent de l'Andalousie, quoique beaucoup iront y travailler. Degrain (1843-1924), Regoyos (1857-1913) et Garcia Lesmes (1855-1942) semblent particulièrement attachés à une luminosité mauve de fin de journée ou de paysage désertique et brûlé par le soleil; à mon avis, ce sont là les tableaux qui ont le plus vieilli. Chez d'autres, la lumière est diffuse, elle estompe les formes et confond les espaces: Marti Alsina (1835-1894), de qui nous avons pu voir *La Sieste*, l'un des tableaux les plus importants du 19e siècle espagnol; Vayreda (1843-1894); Rusiñol (1861-1931), dont l'*Intérieur avec des personnages*, de 1894, est à bien des égards un tableau vélasquien: une enfilade de salles aux atmosphères lumineuses distinctes; Casas (1866-1932) et Ruiz (1881-1962) qui détruisent carrément l'espace à la faveur de l'intérêt qu'ils portent à la matière ou au jeu de la couleur sur les formes. D'autres peintres, par contre, ne craignent pas l'éclat du soleil et les couleurs brillantes qu'il dévoile dans une nature regardée avec curiosité ou chaleur: Fortuny et Madrazo, Gimeno (1860-1932), Pla (1860-1934) et, enfin, Sorolla (1863-1923), le grand luministe de Valence, probablement le peintre le plus apprécié de l'exposition. Mentionnons un dernier groupe d'artistes qui, en faisant semblant de prendre note d'une situation où domine la lumière, en arrivent presque à la destruction de l'objet: le dernier tableau de Riancho (1841-1929) et le *Crépuscule* de Pinazo (1849-1916) avec les deux études préparatoires, dont l'une est une étonnante pochade. Mir (1873-1940) appartient également à ce dernier groupe. De toute l'exposition, ce sont ces artistes qui accusent le plus l'impact des modernistes, sans renier pour autant un attachement à la réalité.

Peinture sensible, ces paysages espagnols se rapprochent de l'art des *macchiaioli* italiens et divergent profondément, dans leur sensualité méditerranéenne, de l'intellectualisme des impressionnistes français.

L'exposition a commencé à Montréal une tournée nord-américaine, après avoir été présentée dans trois villes espagnoles. Il semblerait que le public espagnol, surpris, découvre ces artistes presque en même temps que nous...Il faut se réjouir de ce que cette exposition nous ait été présentée en toute simplicité (inaugurée toutefois par le Roi et la Reine d'Espagne...), dans une salle d'accès facile et...sans frais d'entrée. Le catalogue avec des textes très informatifs, des notices biographiques sur les peintres, des reproductions en couleur de tous les tableaux et quelques photos d'époque magnifiquement reproduites se vendaient à un prix très abordable. Souhaitons que d'autres événements de la même qualité puissent avoir lieu à Montréal et que celui-ci ne constitue pas un cas isolé.

1. En 1962.
2. Hall d'honneur de l'Hôtel de ville de Montréal, du 15 mars au 23 avril 1984.

LES SILENCES RETROUVÉS DE GOODRIDGE ROBERTS

Denys Matte

D'autres viendront s'asseoir sur la chaise de fer, d'autres verront cela quand je ne serai plus...La lumière oubliera ceux qui l'ont tant aimée. (Léon-Paul Fargue)

La Galerie Weissman de l'Université Concordia a eu la mémoire heureuse en rassemblant[1] quelques grands tableaux du regretté Goodridge Roberts (1904-1974). Oeuvres majeures dans son immense production, éparpillées dans des collections importantes, aux quatre coins du pays. La directrice du Centre, Sandra Paikowski, a orienté son choix sur les œuvres à personnage exécutées entre 1935 et 1955. Cet ensemble, qu'il est émouvant de retrouver intact dans nos souvenirs, retraçait donc la première période de ses recherches.

Grand paysagiste, dans ses aquarelles fougueuses comme dans ses huiles où foisonne le lyrisme rude de nos forêts

1. Goodridge ROBERTS
Little Girl in Turquoise, 1942.
Huile sur bois; 36cm 2 x 30,5.
Musée du Québec.