

Les dramaturgies de Jordi Bonet

Guy Robert

Number 56, Fall 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58140ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

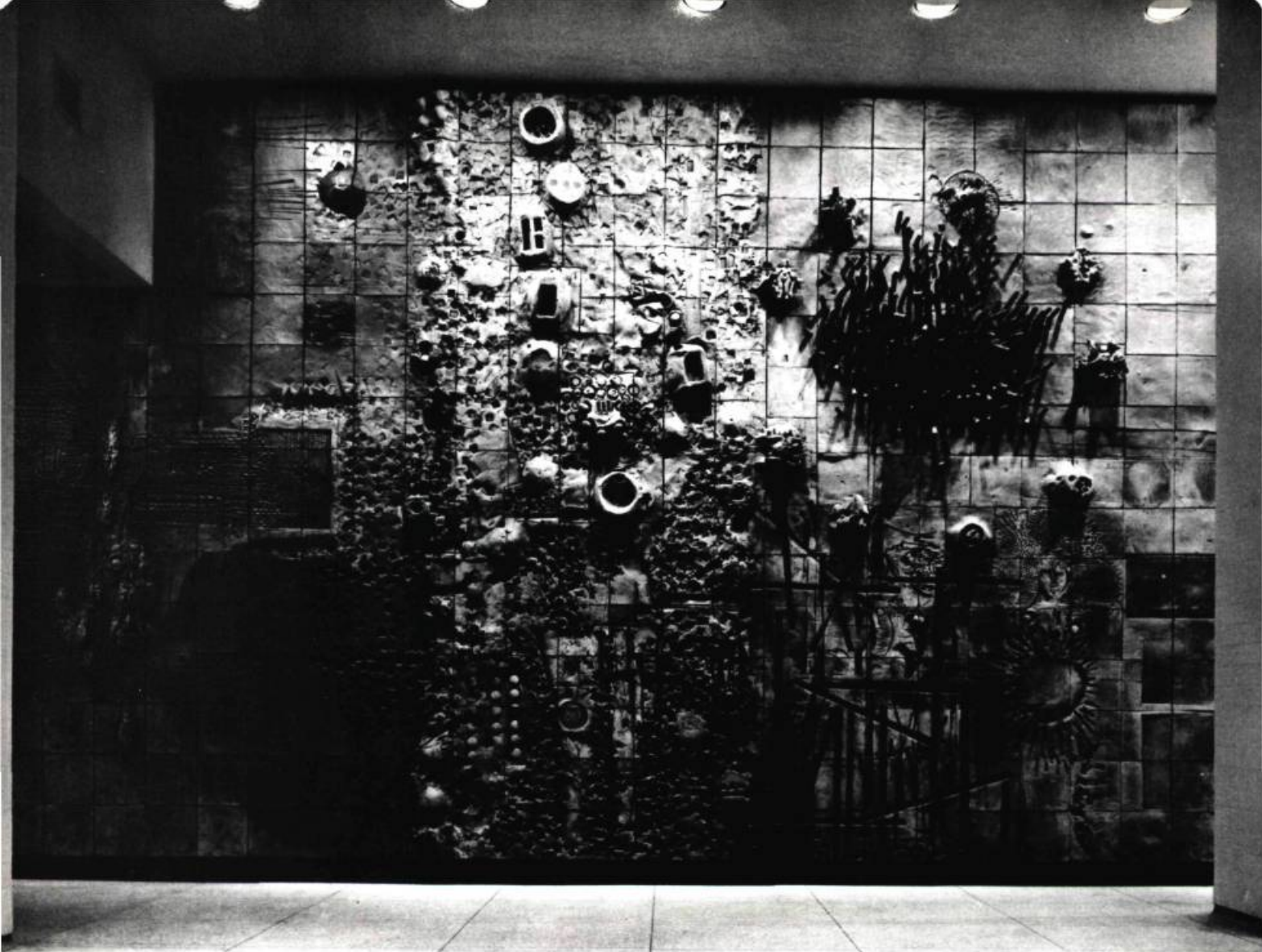
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

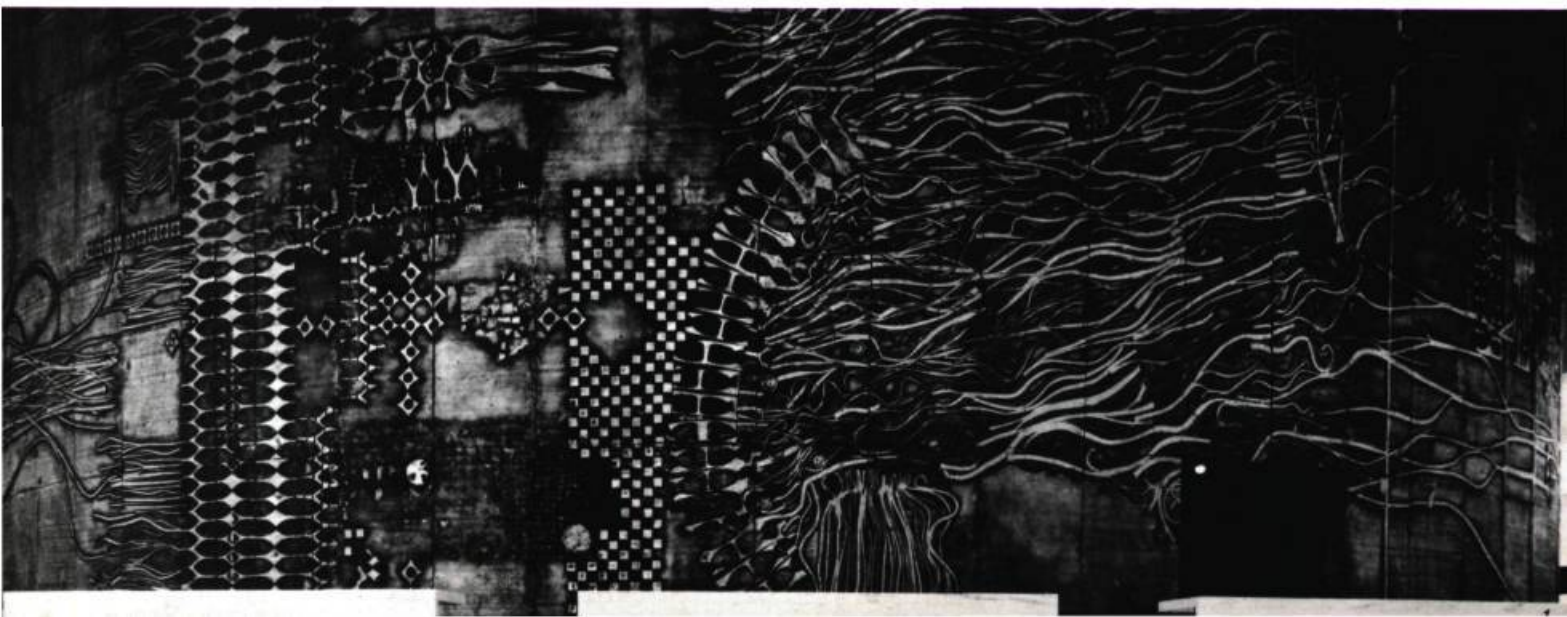
Cite this article

Robert, G. (1969). Les dramaturgies de Jordi Bonet. *Vie des arts*, (56), 28–31.



LES DRAMATURGIES DE JORDI BONET

par Guy Robert



Il se trouve des œuvres d'art qui se replient dans la gangue opaque du matériau, ne révélant leur entité qu'à travers une patiente initiation; d'autres œuvres affichent au contraire leur agressive ardeur et embouchent les trompettes en proférant souvent plus de bruit que de musique; certaines œuvres convoquent à la Fête, proposent une joyeuse sarabande dont la sensualité ruisselle sur les parois de la forme; quelques œuvres enfin ébranlent les piliers de l'émotion et obligent l'homme à faire face à son destin, sans possibilité de détour.

Et de trop rares œuvres réussissent à établir une synthèse de diverses modalités de manifestation et engagent entre le tacite et le manifeste, entre la lascivité et la gravité, entre l'ordre et le chaos, entre Apollon et Dionysos, de fertiles réconciliations, qui permettent aux oppositions de se conjuguer en d'organiques paradoxes.

Ces œuvres, dont la dramaturgie constitue l'assise principale, retiennent de la réalité la pulsation de l'instant et l'envergure de l'horizon, sachant injecter à travers la fragilité de la durée la persistance sans cesse renouvelée de l'étendue. La dramaturgie affranchit la libre circulation de l'émotion, en déploie toute la panoplie et fait surgir une sorte d'environnement, beaucoup plus affectif que physique, qui évite les écueils de la superficialité strictement sensorielle (dans laquelle toute une esthétique récente s'engouffre, celle de l'impact physiologique stimulé par la matérialité de certains objets plus ou moins agresseurs), et sait dégager le dynamisme plus approfondi et plus vaste de la sensibilité conjugée des relations entre l'âme et le corps.

L'œuvre de Jordi Bonet fournit à ce propos de nombreux exemples, dont les niveaux variables permettent justement une plus fertile approche. Et c'est aux murales que nous nous arrêtons, aux compositions qui se déploient dans des endroits publics mettant en action le phénomène global d'environnement, qui déclenche une phénoménologie collective de la perception procurant un choc en retour dans la conscience de l'artiste et l'engageant à mettre au point dans les œuvres subséquentes une praxis de l'expression beaucoup plus concernée par l'extension sociale de sa parole.

Dix ans de murales

Jordi Bonet est né à Barcelone en 1932 et s'est établi au Québec en 1954. Un accident d'enfance le prive de son bras droit, ce qui ne l'empêche pas de dessiner, de peindre, puis de sculpter, dans la céramique d'abord, ensuite dans l'aluminium, et plus récemment dans le béton. Jordi Bonet dessinait et peignait déjà, à son arrivée au Québec, en 1956, il s'initie à la céramique et y prend aussitôt goût; en 1957, il commence des études sur carreaux de céramique, puis retourne à Barcelone pour quelques mois, et reprend contact avec l'architecture qui avait naguère impressionné son enfance, celle de Gaudí; au début de 1958, il s'attaque passionnément à la murale de céramique, dont il fait quelques expositions à Montréal en 1959-60-61.

En 1961, un premier contrat important lui est accordé: une murale de 9 pieds sur 30, en la nouvelle église Saint-Raphael de Jonquière (Saint-Gelais et Tremblay, architectes); quelques autres contrats suivent, dont celui de la murale de 36 pieds sur 89 sur la façade de la Faculté des sciences du nouveau campus de l'Université Laval, à Québec (Lucien Mainguy, architecte). Le céramiste de 28 ans s'avoue impressionné par l'envergure d'un tel contrat et se retrempe aux sources vives de Tahull où il fait un pèlerinage (il s'agit d'un petit village espagnol préroman, presque inaccessible, constitué d'une dizaine d'édifices qui ont été dépouillés de leurs admirables fresques, mais qui n'en conservent pas moins un sens indélébile de l'architectonique); certaines contraintes de production font que la murale est cuite en Belgique, à Courtaî.

Ces diverses œuvres marquent une phase chez Bonet, phase nettement dominée par le dessin, qui se fait à l'occasion un peu l'écho de celui de Picasso, la grande murale de Québec impressionne beaucoup, et déçoit à la fois: la qualité grandiose du geste dessiné ne trouve pas son équilibre suffisant dans les autres éléments de la composition plastique. Jordi Bonet s'en rend parfaitement compte et attaque avec véhémence le relief en 1963, dédiant d'abord un tumultueux hommage à Gaudí; puis c'est le premier chef d'œuvre—je n'ai aucune réserve à employer ce mot fort—celui des huit tympans de 3 pieds sur 10 pour la Place des Arts, à Montréal.

La phase des reliefs en céramique ouvre à Jordi Bonet une audience remarquable et le stimule au point qu'il n'hésite plus à agrandir son langage du côté du béton et de l'aluminium. En six ans (1963-69), quelques dizaines de grandes murales dépassent rapidement les frontières de Montréal et du Québec, pour aller à Ottawa, Toronto, Edmonton, et jusqu'à Vancouver; et aux États-Unis, à Boston, New-York, Brooklyn, Philadelphie, Chicago, Charleston.

Les principales murales de céramique conjuguent un sens instinctif des forces telluriques au dynamisme de la forme symbolique, et c'est, dirait-on, l'alchimie même du feu qui brûle la terre et la revêt en même temps de somptueuses couleurs, aux transparences inoubliables, comme dans une composition de 15 pieds de hauteur sur 86 de longueur, en 1965, pour la North American Tower, de Toronto (Bregman et Hamann, architectes); ou encore dans une banque de Boston (19 pieds sur 55), ou dans une murale extérieure de l'université de Chicago, en 1965; en 1969, un édifice de Vancouver reçoit une céramique de 18 pieds sur 30.

La céramique oblige à des techniques complexes et à un certain hasard de cuisson dans les fours à haute température. Impatient, Jordi Bonet prend de plus en plus goût aux chantiers de construction et à la saveur âcre du béton vert. En 1965, la tentation

1. *Murale de céramique*, North American Tower, Toronto, Ontario, 1965; 15 pieds sur 86 (Bregman et Hamann, architectes)
2. *Murale d'aluminium*, National Bank, Charleston, West Virginia, 1968; 22 pieds sur 140
3. Un des quatre reliefs d'aluminium, Institut de Technologie, Tracy-Sorel, Québec, 1967, 8 pieds sur 4.



4. Jordi Bonet au travail, devant un des trois murs de béton, de plus de 1200 pieds carrés chacun. Grand Théâtre de Québec, Québec, juillet 1969.
5. Un détail du triptyque de Québec, Béton, 1969 (Victor Prus, architecte).

l'emporte, et nous établissons le projet d'une salle de béton blanc qu'il offre au nouveau Musée d'Art Contemporain de Montréal, dans un geste d'une rare générosité: *Vivir y Morir* établit du même coup la dialectique fondamentale de l'œuvre de l'artiste, qui fermente dans le petit temple du Château Dufrenne (où on semble l'avoir négligemment oublié), et explose quatre ans plus tard dans le colossal triptyque de Québec. En béton, soulignons encore sa participation aux 18 sculptures de plein air du monument à Dollard des Ormeaux, à Carillon (voir *Vie des Arts*, no 50, printemps 1968, pp. 38 à 41).

Le feu cuisant l'argile fascinait Jordi Bonet, et il en trouve bientôt un autre emploi en sculptant, au couteau et au chalumeau, des pièces d'aéro-plastique (*styrofoam*) qu'il fait ensuite couler en aluminium, le feu de la fonderie venant s'ajouter à la flamme d'acétylène pour dresser dans l'espace ces murs de métal tumultueux, chargés de signes comme grimoires anciens. On peut citer une murale de 1200 pieds carrés à l'Université d'Alberta, à Edmonton, en 1967; les quatre reliefs de l'Institut de Technologie de Tracy, la même année; et le groupe de cinq personnages de neuf pieds de hauteur pour la Place des Nations, à l'Expo 67; encore, un cylindre de 20 pieds sur 140 dans une banque de Charleston, West Virginia; et les portes de 20 pieds sur 15 au Centre National des Arts, à Ottawa, en 1968-69 (Fred Lebensold, architecte).

Enfin, Jordi Bonet a poursuivi du côté de la verrière le développement de la passion qu'il éprouve pour le feu, et la lumière explose et flamboie à travers ses compositions dans un couvent de Brooklyn et dans la chapelle de l'Aéroport International Kennedy à New-York (6000 pieds carrés).

Le triptyque de Québec

Le souffle brûlant qui parcourt les treize mille pieds carrés de béton tumultueux, dans le triptyque du Grand Théâtre de Québec (Victor Prus, architecte), ne peut relever ni d'une improvisation ni d'une imposture: l'énergique éloquence de cette œuvre trouve son enracinement naturel dans l'évolution organique et serrée des travaux qui poursuivent, les uns dans la suite des autres, depuis dix ans, leur implacable cheminement.

Le triptyque de Québec se développe en trois murs d'une centaine de pieds de longueur chacun, sur environ quarante pieds de hauteur. Faut-il ajouter que ces murs, exploitant au maximum le langage extrêmement rude du béton gris, imposent un impact plus fort encore que celui de leurs seules colossales dimensions: en effet, l'architecture des lieux a voulu que le recul soit à peu près impossible, de sorte que le spectateur, coincé entre les escaliers ou les piliers, se voit sans cesse projeté contre la murale qui n'hésite pas à augmenter son stress par le déploiement agressif d'importants reliefs; l'attitude de spectateur-à-distance devient impraticable, et la composition murale impose son discours, articulé sur le thème fondamental de la vie et de la mort que nous avons souligné plus haut, et se déployant en trois gigantesques mouvements: La Mort, L'Espace, La Liberté.

En trois mois, Jordi Bonet s'est livré à Québec à l'extrême rituel de la revendication. Écrasé par des tonnes, des verges cubes de béton, assourdi par la procession poussièreuse et barbare des bétonnières, il n'en attaque pas moins le mur aveugle, lui creusant de sa truelle tranchante un sens, lui inscrivant une signification palpitante.

Et c'est une poignante vision qui surgit de l'énorme composition, paradoxalement fragmentée, compartimentée, et qui se dérobe derrière les murs et piliers à une préhension d'ensemble, évitant ainsi un choc autrement trop brutal, et proposant en pièces détachées un fulgurant plaidoyer pour la cause de la Vie et de la Liberté.

Le sens tragique de la vie

Mè permettra-t-on d'emprunter le titre d'un célèbre ouvrage de Miguel de Unamuno pour cerner d'un peu plus près l'intentionnalité sculpturale de Jordi Bonet? De même que Unamuno a su se dégager des astuces artificielles de la métaphysique, qui finit par traiter des choses sans même condescendre à y toucher et encore moins à les dire, de même Jordi Bonet décide de déployer les horizons de sa vie en plein dans la "salvatrice incertitude" dont parlait en 1914, dans *Le sentiment tragique de la vie*, son compatriote de naissance, et c'est aussi face à la Mort qu'il pense que la Vie prend toute sa signification et sa tragique saveur.

La dramaturgie de Jordi Bonet propose, dans la céramique, l'aluminium, le verre ou le béton, une série dialectique complexe dont on peut mentionner quelques repères: vie-mort, homme-femme, liberté-oppression, manifeste-occulte, paix-guerre, etc. Le dessin, toujours énergiquement présent dans chaque œuvre, rend lisible, par la voie de l'évocation stylisée, le contenu émotif, et aussi le continuum affectif qui assure la qualité même de son rituel, de ce *happening* qu'il fige dans la forme sculpturale en lui procurant l'irremplaçable pulsation de l'événement secret.

La couleur, parfois voluptueusement séduisante, parfois strictement contrainte, dresse les gammes les mieux adaptées au support de l'expression dynamique de l'œuvre, et établit de ce dynamisme le climat conséquent, toujours fortement imprégné d'un érotisme grave et tendu. Et la forme, jaillissant du rets de la ligne et incorporant les ambiances tissées par la couleur, impose avec une conviction souvent véhémement les tumultes de ses reliefs et de ses rythmes.

Jordi Bonet sait développer une syntaxe sculpturale remarquable et mettre la plastique au service absolu d'une réflexion tragique sur le sens de la vie. En évitant les ornières de l'illustration déclamatoire (faiblesse fréquente de l'art mexicain des années 1920-50, par exemple), aussi bien que celles de la spéculation abstraite (et souvent vaine et superficielle), il injecte dans son geste la rigueur de la symbolique, qui donne de la Réalité l'écho le plus fertile et le plus émouvant.



