

Le monde des arts

Jean-Loup Bourget, Andrée Paradis and Michèle Cone

Volume 26, Number 104, Fall 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54501ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

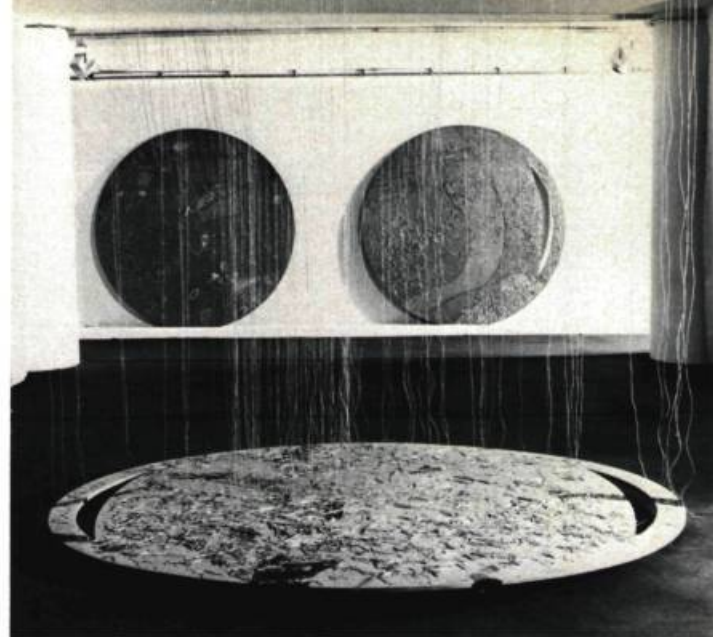
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourget, J.-L., Paradis, A. & Cone, M. (1981). Le monde des arts. *Vie des arts*, 26(104), 28–31.



1. Antoni CLAVÉ
Le Roi, 1963-1964.
Tapis; 200 cm x 155.
(Phot. Sala Gaspar)

2. Antoni CLAVÉ
Femme à la roue, 1966.
Bronze; 21 cm x 85.
(Phot. Sala Gaspar)

3. GUINOVART
Environnement, 1981.
Galerie Dau Al Set.
(Phot. Gasull)



Soumis de surcroît à une vive polémique linguistique, les Catalans réagissent en réaffirmant ce qui, en dehors de leur langue, fait leur véritable originalité: leur sens plastique. Les plus universels d'entre eux, on le sait, sont leurs artistes: Gaudí, à l'époque *moderniste*, puis Miró, Tàpies (lequel expose son œuvre récente à la Galerie Maeght, janv.-fév. 1981). En voici deux autres: Clavé et Guinovart.

Antoni Clavé est né à Barcelone en 1913. Il se réfugie en France à la fin de la Guerre civile, en 1939: il y demeure, d'abord à Paris (où sa rencontre avec Picasso, en 1942, est déterminante, puis, à partir de 1965, sur la Côte d'Azur. De son apprentissage d'illustrateur et de décorateur, il garde (quoiqu'il ait renoncé aux décors de théâtre et de ballet qui firent beaucoup pour sa notoriété, vers 1950) le goût des supports les plus divers, toile, gravure, tapisserie, sculpture, et aussi la science du collage. Une grande rétrospective de cet «Espagnol vivant en France» (à l'instar de Picasso) a été successivement montrée à Madrid (Bibliothèque Nationale, déc. 1980-janv. 1981) et à Barcelone, sa ville natale (Sala Gaspar, mars-mai 1981).

Clavé n'a sans doute pas la place qu'il mérite; il souffre d'être dans l'ombre de Tàpies. Je m'explique. C'est un peu le même phénomène qu'avec Vuillard, dans l'ombre amicale mais opaque de Bonnard. Et je ne dis pas cela parce que Clavé a connu une période intimiste très proche de Vuillard (par exemple *Restaurant breton*, 1942, ou *La Mère du peintre*, 1943). Mais, dans les deux cas, le public voit un peintre à la renommée mondiale: Bonnard, Tàpies. Et un peintre connu, mais pas autant, et qui ressemble superficiellement au précédent: Vuillard qui était Nabi comme Bonnard, Clavé qui, comme Tàpies, est catalan.

Ce tour de passe-passe (d'ailleurs sans rien de malveillant ni même de véritablement conscient de la part de ceux qui s'en rendent coupables) fait qu'on néglige la spécificité, l'originalité de Clavé. Il est vrai que, comme maint artiste catalan, dont Tàpies, il a peint des *senyeres* (drapeaux catalans; 1971; 1977). Il est vrai que, comme Tàpies, il incorpore fréquemment à ses tableaux la dimension d'une matière rugueuse, tactile, dentelle, papier peint, gants, jetons, papier d'emballage froissé. Il a aussi le goût du suaire de Turin, du voile de Véronique, de l'empreinte fossile. A l'instar de nombreux peintres espagnols, Miró par exemple, il ne craint pas de broyer du noir. Il se réfère aussi au Greco (série *La Main et Hommage à D. Th.*, 1964-1965), à Zurbarán (*Hommage à Zurbarán*, 1951).

Pourtant ses rouges n'appartiennent qu'à lui. Des rouges véritablement royaux comme est royale et impériale la pourpre des tapisseries de Grau Garriga (dans l'église et le cloître de Sant Pau del Camp, fév.-mars 1981). Tàpies a plus de force évidente. Clavé a plus de charme, de sensibilité. Et Clavé allie à cette grâce une indéniable monumentalité, une monumentalité joyeuse, bigarrée, de rideau de scène, qui doit, assurément, à Picasso.

LETTRE DE BARCELONE Catalans universels

L'étrange printemps 1981... Dès avant le coup d'État manqué du 23 février (d'abord poétiquement prévu pour la fin mars, «lorsque le printemps sourit et que fleurissent les amandiers»), l'Espagne était toute bruisante de rumeurs. Depuis, cela n'a fait que s'amplifier, en même temps que vacillaient les loyautés en apparence les mieux assurées. A la tête du *pronunciamiento*, les deux généraux considérés les plus proches du roi. La gauche républicaine devient monarchiste. On encadre les autonomies, on réaffirme avec force l'unité de la nation (espagnole s'entend), la prééminence de son drapeau et de sa langue, on envoie l'armée au Pays Basque: en d'autres termes, le coup d'État a réussi. Mais les militaires sont ainsi constitués qu'ils ne l'ont pas compris et poursuivent, dans une ombre toute relative, leurs complots.

La Catalogne est visée tout autant que le Pays Basque, mais pour des raisons inverses. Le Pays Basque donne le spectacle tragique d'une autonomie qui ne marche pas. La Catalogne donne le spectacle intolérable d'une autonomie en marche.

Guinovart lui aussi rend hommage à Picasso (centenaire oblige) et à son *Guernica* en leur dédiant un environnement: barils blanchis, boues craquelées, ampoules brisées (Institut Français, avril-mai 1981).

Josep Guinovart est né à Barcelone en 1927. Tout comme Clavé, il a été décorateur et même peintre en bâtiment. Physiquement, il tient du chêne (*Guernica* toujours!). Il serait facile de parler de lui comme d'un primitif, d'un sauvage (lui-même, par certaines déclarations, y encourage la critique), mais ce serait ignorer qu'à une force peu commune il joint une extraordinaire délicatesse. Industriel, désireux de montrer des facettes variées, voire contradictoires, de ses recherches et de son talent, il expose simultanément dans deux galeries voisines, Dau al Set et Joan Prats (mars-avril 1981).

Dans la seconde, vouée au souvenir du *mécène* de Miró, il présente des peintures de petit format, qui jouent subtilement, d'une manière parfois comme impalpable, évanescence, avec des palettes ou des feuilles mortes ou des caroubes, certaines montées sous verre, reliquaires, ex-voto d'une délicieuse fausse simplicité. Chez Dau al Set, dont le nom perpétue celui d'un groupe barcelonais d'obédience surréaliste, il a monté de spectaculaires environnements, un polyptyque de chaumes partiellement calcinés, des dis-

ques ou masques lunaires et cramois, percés d'énigmatiques yeux de verre, un kaléidoscope d'arcs-en-ciel, de cibles ou de soleils, faits de filtres à café et semés de feuillages, brins de paille, grains de blé,...

On entend parfois reprocher à Guinovart qu'il ne soit pas *explicitement catalan*. Faut-il qu'il se mette à peindre des *senyeres*? Reproche doublement non fondé. D'une part, si l'on y tient, il n'est pas difficile de relier son sens de la terre, de la matière, de la Nature face à la Culture, à certain atavisme. Cet ouvrier se veut *paysan*. Avec raison, Guinovart note qu'il est plus proche de la Nature que de certaine culture catalane d'essence bourgeoise. Proche aussi d'autres cultures dites populaires ou exotiques, qui l'ont enrichi lors des voyages qu'il a effectués au Portugal, au Mexique, autour de la Méditerranée (Grèce, Turquie, Algérie).

D'autre part, si l'on se félicite, à juste titre, que quelques Catalans soient universels, encore ne faut-il pas oublier de saluer un universel qui précisément est catalan. Puisse Guinovart, druide armé d'une faucille d'or, longtemps faucher pour notre enchantement: s'il détruit, c'est, selon le mot de René Char, avec des outils nuptiaux. Où il passe, tout, les arbres, l'herbe, le blé, pousse plus dru.

Jean-Loup BOURGET

BÂLE 1981 — L'ÉTERNEL RETOUR

La Salon International d'Art du 20^e siècle, présenté chaque année à la Foire de Bâle, révèle le divorce profond qui existe entre l'appréciation critique de l'art qui se fait à l'heure actuelle et le verdict des collectionneurs privés et publics qui, avec les spécialistes de la cote, les évaluateurs et les marchands, orientent le marché de l'art. Les réalités financières préoccupent peu en général la critique d'art; les grandes ventes publiques des dernières années confondent et renversent les jugements les plus célèbres. C'est de bonne guerre. L'histoire du marché de l'art est parallèle à l'histoire de l'art, et les règles du jeu n'y sont pas les mêmes. Le marché procède par évaluation et les nouvelles tendances l'amènent souvent à accorder sa préférence à la chronologie plutôt qu'à l'esthétique. De son côté, la critique s'en tient surtout à une attitude de situations et de définitions. Et l'Art vit au milieu de ces deux courants complexes, contradictoires et complémentaires.

Ce qui caractérise la Foire de Bâle, c'est la diversité des présentations dans les galeries. On y trouve à peu près de tout. Du meilleur au pire. Mais l'on retient l'incroyable richesse d'œuvres réunies pour soixante heures d'exposition. On relève dans le catalogue les noms d'environ 2000 artistes, dont quelques-uns, comme Sonia Delaunay, sont exposés dans cinq galeries à la fois, Jean Dubuffet dans six et Christo dans quatorze. On pourrait continuer longuement l'énumération. La forte prédominance des galeries allemandes (79), suisses (67), et la contribution des jeunes artistes italiens qui appartiennent au mouvement de la Sensibilité nouvelle indiquent clairement la renaissance d'un art néo-expressionniste.

C'est en Allemagne que cette forme d'art a débuté, il y a 75 ans, et aujourd'hui des peintres que nous connaissons assez peu en Amérique, comme Georg Baselich, A. R. Penk et Markus Lüpertz, diffusés par les galeries Friedrich de Berne et de Munich, rejoignent par leur préoccupation les peintres italiens Francesco Clemente (Amelio, de Naples, De Domizio, de Pescara, Fabjbasaglia, de Bologne, Verna, de Zürich); Sandro Chia et Enrico Cucchi (De Crescenzo/ E Tre, de Rome, et Pellegrino, de Bologne). On aurait souhaité trouver leurs homologues américains Julian Schnabel et Suzan Rothenberg et le britannique Malcolm Marley, mais la représentation des galeries américaines demeure faible à Bâle, et Sidney Janus, un des marchands new-yorkais les plus estimés, n'est pas venu à Bâle avec de l'art américain, mais avec un des grands novateurs de l'âge moderne, Piet Mondrian.

L'exposition spéciale consacrée à un pays honorait, cette année, Israël. Divisée en cinq volets, elle présentait un tableau des tendances des années 1970-1980. Les responsables ont favorisé les artistes qui atteignirent la maturité ou la renommée pendant ces années-là. On y a inclus également des artistes qui avaient obtenu la reconnaissance avant 1970, mais qui, plus tard, surent donner des développements nouveaux à leur art.

4. Yair GARBUSZ

Sans titre, 1973.

Techniques mixtes: 120 cm x 120.

Coll. Sara Gilat

5. Dani KARAVAN

Une solution pour une situation, 1981.

(Phot. Atelier Stephan Zurkinden)



Paysages de la terre d'Israël ou paysage urbain ou paysage humain ou paysage libre, c'est l'art conceptuel qui domine comme moyen d'expression, suivi de très près par la forme d'expression privilégiée par plusieurs jeunes artistes: la fascination du corps humain (body art), l'obsession de ses limites. Du côté de la sculpture, on a surtout souligné la contribution de Menashe Kadishman et de Dani Karavan. C'est la partie la plus intéressante de l'exposition. Israël a encouragé durant la dernière décennie l'installation de sculptures monumentales sur ses places publiques, et les résultats semblent excellents, si l'on en croit la présentation audiovisuelle qui accompagnait l'exposition.

Il faut également souligner la partie animation de la Foire: vidéo, films, performances (auxquelles participaient les gens du

Cirque Knie), musique, installations, interventions. D'intérêt varié et, dans les meilleures réussites, une fête pour l'imagination. Parmi les participants rencontrés, Fred Forest, qui poursuit ses efforts pour établir de nouveaux modes de communication. Autre atout important de la Foire de Bâle: la présence du bloc oriental, sous forme d'agences étatisées, qui exporte l'art contemporain des pays de l'Est. L'occasion de voir ce qui se fait à Moscou, à Budapest, à Prague, à Berlin-Est et à Belgrade.

Enfin, deux Canadiens seulement étaient représentés à Bâle: Riopelle, par Maeght, et Colville, par Fisher Fine Art.

Andrée PARADIS

LETTRÉ DE NEW-YORK

Vinci et quelques autres

Deux expositions, aux antipodes l'une de l'autre, ont déplacé les foules, ce printemps, à New-York: celle des dessins de Léonard de Vinci, au Metropolitan Museum, et celle de Julian Schnabel, un peintre de la Nouvelle Vague âgé de trente ans, présentée dans deux grandes galeries de Soho.

C'est la Bibliothèque Royale du Château de Windsor, une des plus riches en dessins de Léonard — presque six cents d'entre eux appartiennent à la reine d'Angleterre — qui a bien voulu en prêter une cinquantaine au Metropolitan pour une exposition axée sur ses Études sur la nature. Quelles petites merveilles que ces *herbiers*, caractérisés par une extraordinaire finesse de trait, et que ces paysages d'un sfumato palpitant d'air, de vent et de tempête.

Ni l'esprit scientifique de la Renaissance, ni la versatilité du génie de Léonard de Vinci — à la fois artiste, savant, musicien, architecte et ingénieur — ne suffisent pour rendre compte de l'émotion produite par ces chefs-d'œuvre de format réduit. Leur mystère quasi-métaphysique nous emporte: ici, une branche de chêne chargée de glands, une touffe de fleurs sauvages, une tige portant des lys ouverts et en bourgeons, le tout précisément observé, noté, et présenté sur la page blanche, semble rendre hommage au Créateur là, dans une vue plongeante sur une vallée des Alpes, au-dessus d'une petite ville qu'un soleil situé hors du champ visuel darde de ses rayons, un roulis de nuages sombres passe à ras des cimes, annonçant l'orage, et c'est la fragilité même de la vie qui s'exprime, par opposition à la nature violente et parfois déréglée.

Mais il y a bien d'autres choses encore qui nous retiennent dans ces images et qui, à travers les siècles, créent une sorte de complicité entre Léonard et nous-mêmes, comme, par exemple, le symbolisme parfois érotique qui traverse ses dessins, surtout les études sur le mouvement de l'eau, les courants, les tourbillons et les chutes: leur homologie avec des boucles de cheveux, des mèches ondulées et torsadées, est par trop évidente...

«Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!

Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve», écrit Baudelaire, autre symboliste, à trois siècles de distance.

Que dire enfin de la série tardive des études sur le thème du Déluge, difficile à déchiffrer et dont lord Clark, auteur du catalogue, remarque l'aspect apocalyptique, sinon que leur grondement sourd et sombre trouve un écho dans les dernières œuvres de Beethoven!

«Que Julian Schnabel soit un héros pour notre époque n'est peut-être un compliment ni pour lui, ni pour nous», note Peter Schjeldahl dans une critique par ailleurs élogieuse publiée dans *Village Voice* (29 avril 1981) et intitulée *Bravoure en action*, et d'ajouter que «sa double exposition (chez Mary Boone et Leo Castelli) prend la mesure d'un certain tourment dans l'art et dans la vie et en rend compte d'une façon que l'on se doit d'appeler, non sans une certaine ironie, héroïque».

Schnabel est un casseur d'assiettes. Il parsème ses surfaces de leurs débris. Mais il est surtout un chasseur d'images — comme d'ailleurs ses nombreux compagnons du New Wave. La vie moderne leur offre pêle-mêle un bric-à-brac de langages imagés. Pas besoin d'empocher littéralement, comme le faisait Kurt Schwitters, un billet de tram ou une vieille ficelle au cas où cela pourrait servir dans une œuvre. L'appropriation se fait surtout mentalement; il n'y a qu'à garder les yeux ouverts pour enregistrer telle pose langoureuse, tel regard menaçant ou pervers immobilisé par un photographe, tel passage réussi dans la peinture d'un autre artiste, du



7. John CONSTABLE
Study of the Trunk of an Elm Tree, v. 1821.
Huile sur papier; 30 cm 50 x 24,75.
Londres, Musée Victoria and Albert.
(Phot. The Museum of Modern Art)



6. Léonard de VINCI
Profil de vieillard, études d'eau et une note.
Plume et encre; 154 mm x 216.
(Phot. The Metropolitan Museum of Art)

passé, du présent, aimé ou détesté. De ce matériau hétéroclite sortent des peintures mi-figuratives mi-abstraites où, comme des moucheron huppés par un pare-brise, ces débris d'images viennent se fixer. Un artiste se définit alors par rapport à ce que Barthes appellerait son *écriture*, c'est-à-dire par les choix et les omissions qu'il fait dans cette banque d'images. Le travail de Schnabel abonde en références artistiques — la Renaissance — et journalistiques; il est héroïque de format, difficile à aimer en raison de ses graffiti aux couleurs acides, parfois vulgaire, résolument antiesthétique et gauche. Ce sont ces défauts mêmes qui font dire de Schnabel qu'il «court des risques», risques payants puisque tout ce qu'il expose se vend comme des petits pains.

Le fait que bon nombre d'artistes — non seulement ceux du New Wave de New-York mais même les jeunes expressionnistes allemands et italiens — aient réintroduit un certain aspect du monde des apparences dans leurs œuvres pose, une fois de plus, la question du réalisme.

A ce sujet, une exposition stimulante, intitulée *Avant la photographie*, a eu lieu, au printemps, au Musée d'Art Moderne. Elle consistait en une série de petits paysages peints à l'huile, datant de la période qui précéda de peu l'invention de la photographie (1790-1839) et qui témoignaient d'une sensibilité dite photographique. La thèse de Peter Galassi, qui a organisé cette exposition, est que l'invention de la photographie n'était ni plus ni moins que l'aboutissement d'une recherche toujours plus poussée, depuis l'invention de la perspective à la Renaissance, vers le réalisme, accompagnée d'une nouvelle conception moins synthétique et plus analytique du réel. Si ce phénomène a été longtemps occulté, écrit

Galassi dans son introduction, c'est que ce genre de travail, études sur la nature (comme celles de Léonard de Vinci, par exemple), fut longtemps considéré comme un simple exercice destiné à développer le sens de l'observation de l'artiste par rapport à l'ébauche, exercice préparatoire à la composition. L'un et l'autre exercices servaient d'entraînement en vue des grandes compositions, seules jugées dignes d'être exposées. Hors du regard du public, l'artiste du 19^e siècle en vient à considérer ses études sur nature comme ayant une fin propre; il les fait à l'huile et non plus seulement au crayon, et c'est dans cet univers privé que s'élabore une nouvelle théorie du réalisme, proche de la vision photographique. Les œuvres présentées — dont trop peu sont de main de maître — révèlent en effet une certaine manière photographique qui consiste en «perceptions immédiates et synoptiques», en «formes discontinues et inattendues», soit justement «la syntaxe de la photographie».

Malgré la vague figurative qui semble avoir déferlé sur New-York, il y a eu, pendant la saison, de belles expositions de peintres abstraits. Diebenkorn (chez Knoedler) poursuit inlassablement, dans ses *Ocean Park Series*, la synthèse d'une structure mondrianesque et d'un coloris atténué et subtil, inspiré par le sable, la mer et la lumière de la Côte Ouest où il vit. Avec les toiles de Stanley Boxer (chez Emmerich), c'est l'en soi de la matière et de la couleur qui l'emportent, tandis que Marcia Haffif (chez Sonnabend) anime ses grands carrés noirs par des touches répétées qui attrapent la lumière, comme le fait l'eau, la nuit. A chacun sa vérité!

Michèle CONE

VIE DES ARTS A L'UNIVERSITÉ

Le Ministre des Affaires Culturelles du Québec, M. Clément Richard, honorerait de sa présence le vernissage de l'exposition *Vie des Arts* — *Un quart de siècle*, le 26 mai 1981, à la galerie de l'Université du Québec à Montréal. Dans son allocution, il a chaleureusement félicité l'équipe qui publie la revue et mis en valeur l'importance d'un outil culturel comme *Vie des Arts* qui participe au rayonnement des valeurs artistiques.

Au nom de l'Université du Québec et de la direction de la Galerie, Mme Florence Junca-Adenot, vice-recteure aux communications, a souligné le phénomène culturel que représente *Vie des Arts*, l'apport de cette publication aux différentes formes de l'art, à leur diffusion, à l'éducation et, en général, à l'amélioration de la qualité de la vie. Elle a attiré l'attention sur l'aspect multidisciplinaire de la revue qui recoupe l'une des vocations que s'est donnée l'Université du Québec, une des seules universités canadiennes à disposer du prisme complet de la formation et de la création artistique.

L'exposition, conçue et réalisée par Luc Monette, directeur des expositions, présentait trois volets d'une expérience de publication. D'abord, sa naissance, ses premiers numéros, ses dossiers de presse, ses espoirs, ses objectifs; ensuite, une illustration, au moyen d'une fresque audio-visuelle, du dynamisme de l'activité artistique au cours, notamment, de la période de 1960-1970; enfin, son rôle dans la conservation et la promotion du patrimoine et de l'art populaire québécois.

Cet hommage rendu à *Vie des Arts* a pu être réalisé grâce à la collaboration du Musée d'Art Contemporain, du Musée du Québec

de la Galerie Treize, de la Guilde Graphique, de l'Office National du Film, du Centre Graff et des personnes qui ont amicalement prêté à la Galerie de l'UQAM les œuvres accrochées aux cimaises.

Vie des Arts ne pouvait célébrer son vingt-cinquième anniversaire dans un meilleur cadre: c'est dans le milieu éducatif qu'elle puise ses meilleures sources et c'est dans le même esprit qu'elle souhaite transmettre une information toujours fondée sur une critique éclairée.

Le Musée des beaux-arts de Montréal
en collaboration avec Air Canada présente

LARGILLIERRE

portraitiste du dix-huitième siècle



Portrait de
Gérard Edouard
dans son atelier
vers 1690
The Chrysler
Museum, Norfolk,
Virginia

du 19 septembre au 15 novembre 1981

L'occasion unique de voir 92 chefs-d'œuvre,
la plupart exposés pour la première fois en Amérique

AIR CANADA

Musée des beaux-arts de Montréal
1379, rue Sherbrooke ouest
autobus 24, métro Guy
du mardi au dimanche,
de 11h à 17h

Billets: 4 \$, plus frais de service
à tous les comptoirs Ticketron
Montréal (514) 288-3651
Québec et Ottawa, Magasins Eaton
Renseignements au Musée:
(514) 843-3333

Avec le concours financier du ministère des Affaires culturelles
du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

8. 25^e Anniversaire de *Vie des Arts*. Vue générale de l'Exposition à l'Université du Québec à Montréal.

