

## Art-actualité

---

Volume 21, Number 84, Fall 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54986ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

(1976). Art-actualité. *Vie des arts*, 21(84), 71–75.

## NEW-YORK

### LA S.A.P.Q. DANS LES RUES DE NEW-YORK

Conscients des qualités graphiques et plastiques du paysage urbain, trois artistes de Montréal, Marcel Bellerive, Giuseppe Fiore et Albert Wallot, membres de la Société des Artistes Professionnels du Québec, ont voulu partager leurs idées avec les gens de la rue à New-York.

Munis de rouleaux d'imprimerie, d'encre typographique et de papiers divers, les trois artistes ont réalisé des impressions de grilles de bouches d'aération et de trous d'hommes. La technique consiste à encre les éléments et à y déposer une feuille de papier dont on frotte le dos avec la paume de la main ou à l'aide d'un barène japonais.

Après Montréal, New-York allait à son tour faire la découverte des possibilités plastiques des éléments de la rue. Bellerive, Fiore et Wallot ont distribué sur place leurs œuvres aux spectateurs ébahis et enchantés à la fois de leur geste créateur.



2



1. De g. à dr.: Giuseppe FIORE, Marcel BELLERIVE et Albert WALLOT. Technique du frottage dans les rues de New-York.

2. Luigi CARLUCCIO à la Foire de Bologne.

## ITALIE

### UNE FOIRE DES ARTS ET UNE RENCONTRE

Du 22 au 30 mai, a eu lieu, à Bologne, la belle et progressive cité italienne, la seconde Foire des Arts. Cet événement, après Bâle, est en train de s'affirmer comme l'un des plus importants au monde pour la promotion de l'œuvre d'art. Ce qui le distingue de Bâle, c'est qu'il est organisé par les autorités de la Foire de Bologne, et non par des intérêts privés, et que ce groupe très actif, conscient de l'impact économique du marché de l'art, a compris que l'art vit d'échanges, de contacts entre les marchands, de rapprochements avec les diffuseurs et qu'il a besoin d'être présenté au grand public dans toute sa richesse et sa diversité.

Le résultat est impressionnant: quatre immenses pavillons, quatre fois la taille de la grande salle d'exposition Bonaventure, à Montréal, consacrés entièrement aux galeries et aux publications d'art, 213 exposants dont 82 de l'étranger, un catalogue de 600 pages, deux colloques internationaux, un premier réunissant sur invitation quarante directeurs de revues d'art internationales, le second, sur le musée d'aujourd'hui. De plus, au Musée d'Art Moderne, situé à deux pas du Palais des Foires, Franco Solmi, son directeur, présentait une exposition remarquable: *Europe-Amérique, L'As-troazione determinata, 1960-1976*, réunissant quelques tendances de l'avant-garde, identifiées comme nouvelle abstraction. Leur rapprochement dans une volonté de synthèse bénéficiait des installations très modernes du Musée facilitant la compréhension et la comparaison des différentes démarches.

Un marché de l'art. Pourquoi et pour qui? La Foire tend à répondre à ces questions. L'investissement dans l'œuvre d'art, en Europe surtout,

à une époque où tout se dévalue, peut surprendre. En vérité, l'œuvre d'art se dévalue moins que tout autre chose et, en plus d'être un bon placement, procure d'autres satisfactions. On n'explique pas autrement, en période de crise économique internationale, les ventes records des années précédant 1974 et la prolifération des galeries d'art — pas moins de 10,000 en Italie!

Évidemment, la production artistique n'est pas d'égale qualité — on trouve un nombre beaucoup trop considérable d'œuvres sans aucune originalité, sans qualités réelles. On doit s'inquiéter de la protection du collectionneur, réorganiser les modes d'évaluation autour des œuvres, rétablir un meilleur équilibre du marché par l'éducation esthétique des publics.

Les revues d'art peuvent-elles jouer un rôle dans ce sens-là? Quelles sont leurs politiques culturelles? C'était le thème des discussions lors de la rencontre des directeurs à Bologne, présidée par Luigi Carluccio, bien connu au Canada par sa participation à l'organisation de l'Exposition des Symbolistes, à Toronto.

Des discussions, il se dégage que la crise dans le domaine de l'information s'explique en particulier par la crise de la culture visuelle. Trop de spécialisation, le souffle trop court de l'avant-garde, l'ennui que distillent certains textes d'information, arides et peu convaincants, les nombreux publics à informer et les différentes manières de les informer.

En général, les revues, qu'elles soient de droite ou de gauche, sont d'accord pour accorder la priorité au texte sur l'illustration (la boulimie de l'image touche des limites), pour éviter la complaisance ou l'attitude paternaliste et pour souhaiter que les directeurs et leurs équipes deviennent de véritables explorateurs de la scène artistique. Bologne, grâce à sa Foire des Arts de 1976, a été un véritable carrefour d'action culturelle.

Andrée PARADIS



## LE RÉTRO A ASOLO

Comme le genre n'en est pas à ses premiers balbutiements, avouons qu'il est en régression, si l'on en juge par les œuvres projetées lors du 4<sup>e</sup> Festival international du film sur l'art et de biographies d'artistes, se déroulant à Asolo, du 29 mai au 3 juin dernier. Que de cinéastes allaient *enfreindre ses lois les plus rudimentaires*! Or on n'y échappe pas, la qualité visuelle d'un film sur l'art est directement proportionnelle aux œuvres filmées. Deux mouvements artistiques qui se suivent au début du siècle, Le Pont en Allemagne et le Vorticisme en Angleterre, sont certes des jalons valables en histoire de l'art. Mais le cinéma, en gonflant aux dimensions du grand écran les œuvres qui en sont issues, accentue à tel point leur facture — technique lourde et fruste, couleurs stridentes et dissonantes — qu'il concourt à leur dépréciation. *Die Brücke* (Erik Sorstl, Allemagne), et *Blast* (Murray Grigor<sup>1</sup>, Angleterre), titre même du manifeste vorticiste, n'accrochent pas pour avoir en vain tenté de véhiculer des images savantes certes, mais incapables de rassasier l'œil. Victime du même sort, un troisième film portant sur un autre courant d'art moderne, *Le Bauhaus* (Jean-Louis Fournier, France) trahit par surcroît son sujet. Car non seulement la matière du film n'a rien pour séduire le regard, mais Fournier, aux prises avec les diverses disciplines du Bauhaus, n'en dégage ni leur valeur propre ni leur interaction. Par exemple, les expériences de textures des cours de dessin, section *Formlehre*, sont à peine effleurées et l'influence de l'école de Weimar sur l'architecture moderne est réduite à une succession rapide de photogrammes. Le Bauhaus en ressort amoindri et appauvri.

D'autres films allaient néanmoins s'imposer sur le plan visuel, sans toutefois atteindre le sublime du film antérieur de Fournier, *Klimt et l'Art Nouveau*, présenté l'an dernier<sup>2</sup>. *The Romanian Brancusi* (Sean Hudson, Angleterre) retrace les œuvres du sculpteur dans son contexte natal. Oublions l'insistance du cinéaste sur les origines paysannes de l'artiste, complaisance allant jusqu'à nous montrer enfants et hommes de la rue côtoyer ses sculptures en plein air pour nous faire croire à la portée universelle de son œuvre. Retenons plutôt les prises de vues, notamment de sa *Colonne sans fin*, fort éloquentes. Du film expérimental *Homage to Magritte* (Anita Thacher, États-Unis), évocation de l'esprit émanant de l'œuvre de l'artiste surréaliste belge, une séquence s'impose: l'image du flux et du reflux de la mer sur le sable transformée en trois bandes horizontales superposées dont les parties changeront de position alternativement (ABC/BCA/CAB). Effet saisissant, bien qu'il ne provienne pas d'un tableau. C'est toutefois face à la production globale d'Yaacov Agam (Adrian Maben, France) que le cinéma trouve sa véritable pâture. L'œuvre transformable d'Agam est très photogénique et une experte caméra en capte tout le pouvoir magique.

Allons plus loin. Si le succès d'un film sur l'art est tributaire du potentiel visuel et du calibre esthétique de l'univers des formes, il ne l'est pas moins d'un autre facteur, la personnalité de l'artiste, dès que sa participation est requise. Le film d'Agam n'a pas sitôt dévié du sujet, dissociant l'artiste de son œuvre pour le suivre dans sa vie privée — en voiture, en bateau ou avec son perroquet! — que c'est la catastrophe. Le dérisoire des situations d'un artiste prétentieux ne peut que gêner. Écarts passagers toutefois qui ne ternissent pas le film entièrement. Mais que dire de l'artiste com-

mercial Fred Fowle, peintre talentueux de panneaux et devantures de manèges et de cinémas notamment, sujet de *Our Business is Fun* (Michael Whyte, Angleterre), dont la timidité contagieuse imprègne tout le film jusqu'à le faire languir? Deux œuvres ont pourtant réussi à dévoiler la personnalité d'artistes dont la présence à l'écran enchante le spectateur. Le petit-fils de *Gino Severini* (Sandro Franchina, Italie) a greffé aux séquences de son grand-père tournées à Paris peu avant sa mort en 1966, alternant avec ses œuvres, un commentaire tiré de deux ouvrages de l'artiste, *Témoignages* et *Toute la vie d'un peintre*. Le propos, modeste et de ton familier, nous rend le personnage fort attachant. Notre futuriste recèle une humanité profonde. Tandis que, dans *Claes Oldenburg* (Michael Blackwood, États-Unis), l'artiste accapare le film tout entier, parfois au détriment de son œuvre, comme les sculptures molles, examinées superficiellement. Mais qu'importe! L'artiste *pop* a le verbe facile et le débit énergique, et son humour tonique, visible dans ses réalisations — *Geometric Mouse*, *Three-Way Plug*, *Clothes-pin*, et autres — nous a valu quelques rares moments de détente bien mérités.

Enfin, sensible à l'air du temps, le film sur l'art a cédé à son tour à la mode rétro. Quatre films, parmi les plus substantiels et les plus valables du festival, bien que non sans reproches, sont des récréations d'époque. *La Civiltà Romanica in Toscana* (Pino Adriano, Italie), capte les œuvres de Florence, Pise et Lucques, du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles. Dommage qu'il ait été fragmenté en trois parties bien éanches — architecture, sculpture et peinture, successivement — et qu'il ne se déroule pas à l'inverse, réservant pour la fin le domaine de l'architecture où la caméra est plus souple et plus dynamique. Mais des images splendides, bien cadrées, sur pellicule couleur remarquable, font ressortir l'attrait de l'art toscan médiéval. Une autre région, la Bavière, est l'objet de *Der Offene Himmel des Deutschen Barocks* (J. Hossenfeld, Allemagne), révélant les splendeurs de la sculpture et de l'architecture de style baroque et rococo. La caméra voltige dans l'espace, et de beaux mouvements contournent en spirale les œuvres. Si seulement le

film avait adopté systématiquement cette démarche! Plus près de nous, *Building the Industrial Revolution* (Mick Gold, Angleterre) traite de l'architecture d'usine au XIX<sup>e</sup> siècle. Or il s'agit d'un genre mineur et marginal à l'époque, et la plupart des exemples n'ont pas l'intérêt d'un autre bâtiment utilitaire, créé antérieurement, les salines de Nicolas Ledoux, à Arc-et-Senans. Néanmoins, à travers une analyse socio-économique pénétrante, le film est admirablement bien construit et démontre adroitement comment l'évolution du style des usines est intimement lié à leur prospérité. Pour sa part, *England Home and Beauty* (Christopher Mason, Angleterre) décrit l'architecture domestique, le design et la décoration de la fière Albion des années 30. Hélas, le film ne prend pas position, et les plus beaux objets alternent avec les plus abjects (modèles de radio alambiqués, hideux tissus, tapis et linoléums), sans jamais les dénoncer. Par bonheur, il se rachète sporadiquement en nous faisant pénétrer dans des intérieurs délectables. Une belle synthèse du style d'une époque qui a connu ces derniers temps un regain de faveur.

Loin des sommets de l'an dernier, le festival allait également accuser une diminution presque de moitié du nombre de films projetés. Comme tout autre festival, celui du film sur l'art est sujet à fluctuations, et nous sommes au creux de la vague. Encore chanceux que le rétro triomphe du rétrograde ambiant. En période difficile, comment exiger davantage?

1. Réalisateur du remarquable film *The Hand of Adam*. Cf. notre article, *Tabous et imbroglios du Festival de Chicago* (*Vie des Arts*, Vol. XXI, N° 83, p. 74).

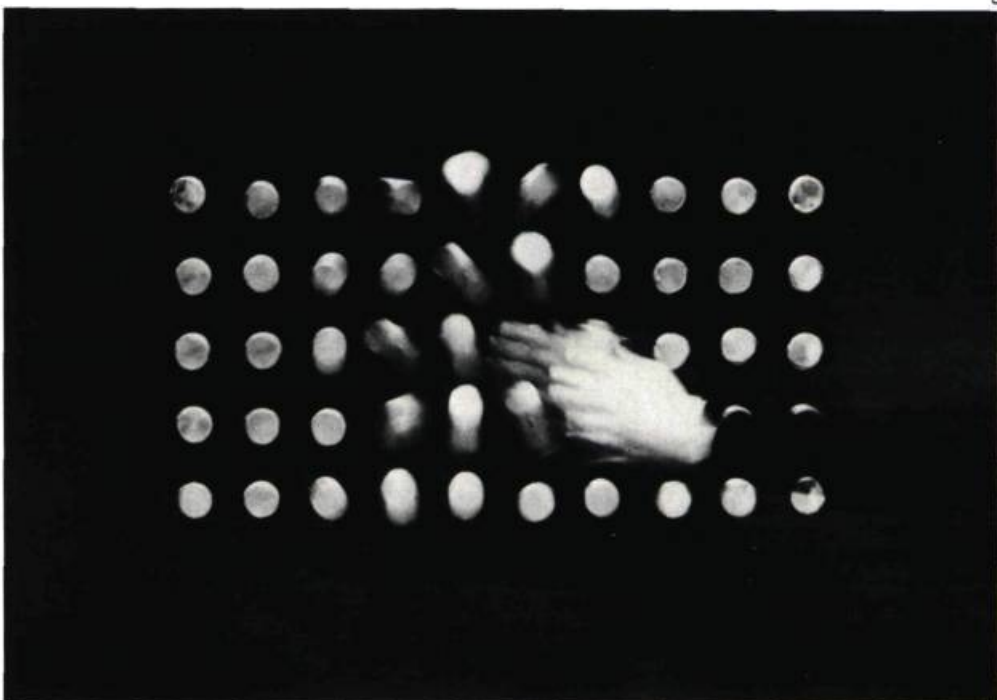
2. Cf. notre article, *Le Charme discret du Festival d'Asolo* (*Vie des Arts*, Vol. XX, N° 81, p. 76).

René ROZON

3. Au Festival d'Asolo, Yaacov Agam d'Adrian MABEN.

4. CHIRINO  
*El viento*.

5. RUEDA  
*Encuentro II*.





## L'ART CANADIEN A L'ENCAN LA VENTE CHRISTIE DE MONTREAL

Les aficionados des criées si distinguées de l'Hôtel Ritz-Carlton se souviennent que, lors de sa vente d'octobre 1975, Christie's in Canada avait publié un catalogue particulier et consacré toute une vacation à l'art esquimau. La liste de mai dernier renfermait, outre 105 œuvres canadiennes, seulement 21 gravures et 32 sculptures esquimaudes, soit la moitié moins qu'en 1975. Sept de ces gravures ont rapporté plus de \$900, les maximums s'établissant à \$1600 pour *Quatre bœufs musqués, 1959*, d'O-shawetuk de Cape Dorset (estampe au pochoir de peau vendue \$3600, en octobre dernier) et à \$1700 pour *Tireur à l'arc, 1960*, de Niviaksiak du même lieu. Le prix moyen des autres gravures fut de \$530, ce qui signifie qu'il a plus que doublé depuis deux ou trois ans. Par ailleurs, cinq sculptures ont dépassé le cap de \$1000, avec un sommet de \$3200 pour une *Mère et son enfant, 1972*, de Johnny Inukpuk d'Inoucdjouac, ce qui semble un peu cher pour une sculpture aussi récente mais confirme la supériorité plastique de ce centre du Québec. Le prix moyen des autres sculptures s'est établi à \$335.

Parmi les œuvres canadiennes, le pompon est allé, comme il se doit, à James Wilson Morrice (1865-1924). *Maple Sugar Camp* (19 pouces sur 14¼), une toile plutôt ordinaire, est monté à \$21,000 et *Landscape, South of France* (12½ x 10), à \$10,000. Viennent ensuite Franklin Carmichael (1890-1945), un des premiers membres du Groupe des Sept, dont la cote se maintient, soit \$10,000 pour *Cranberry Lake* (9½ x 11½); F. S. Coburn (1871-1960), dont *Logging Team at Sunset, Eastern Townships, 1931* (18 x 24) a fait \$9500; E. J. Hughes, dont *The Ferry at Departure Bay, 1964* (32 x 48), est monté jusqu'à \$7000, preuve nouvelle, s'il en est besoin, de la popularité croissante du réalisme, même photographique. Est-ce l'effet de l'inflation? *Long Buffalo at Sunset* (19¼ x 29¼) de F. A. Verner (1836-1928), qui s'était vendu \$2600, il y a un an, a grimpé jusqu'à \$5500, une spectaculaire ascension.

Le prix des Jacksons, des Lismers et des Cassons manifeste une légère tendance à la hausse. Il en est de même pour les petits tableaux de Robert Pilot (1898-1967), mais *Spring Landscape with Barns*, plus grand (17½ x 23¼), s'est rendu à \$4800. Ceux de Goodridge Roberts (1904-1974) continuent leur montée; un beau *Sand-pit with Flowers and Trees* (28 x 35½) a atteint \$5200. Les Robinsons de petit format passent de \$2800 à \$4000 (en 1974, un grand paysage, *Les Éboulements* (26½ x 32½), était parvenu jusqu'à \$28,000). Deux Fortins seulement figuraient au catalogue; *Paysage d'Hochelega* (12½ x 14) s'est vendu \$4000. Krieghoff (1815-1872), grand favori des habitués du Ritz, n'a pas pris le départ; *Habitant Roadside Meeting* (14½ x 17½) a été retiré au pesage ou a changé de maître dans l'entre-temps.

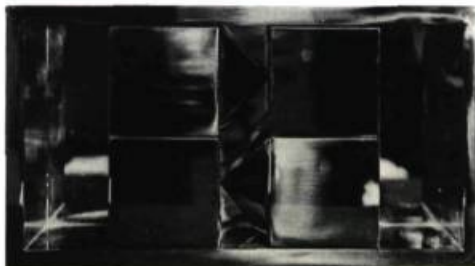
Accèdent à la catégorie des plus de \$3000, John Lyman (1886-1967) avec *The Berry Pickers* (34 x 27) à \$3600, René Richard avec *Grand Brûlé, Territoires du Nord-Ouest, 1967* (48 x 41) à \$3400 et Stanley Cosgrove, qui fait tranquillement son petit bonhomme de chemin, avec *Nature morte au journal et aux fruits, 1946* (22 x 41) à \$3200. Il en est de même pour l'excellent peintre d'oiseaux Frederick Landsdowne, dont les aquarelles sont toujours chaudement disputées. Le reste du pack n'a pas

causé de surprise malgré la faible remontée de Philip Surrey, de Léo Ayotte, de Léon Bellefleur et de quelques autres.

En résumé, une vente sans histoire. Les prix sont restés fermes, une bonne indication de la prudence et de la confiance du public. Les ventes totales se sont chiffrées par \$211,665 et se répartissent comme suit: 105 œuvres canadiennes, \$178,735; 32 sculptures esquimaudes, 16,650; 21 gravures esquimaudes, \$16,280.

Jules BAZIN

## ESPAGNE



## MADRID AUJOURD'HUI

Rien de plus facile pour un pays de passer à l'avant-garde dans le domaine des arts plastiques. Il n'a besoin que de trois choses: un groupe d'artistes innovateurs et sans précédent, des galeries prêtes à partager leur aventure plastique et, enfin, un large public réceptif. Il s'agit d'une machine, d'un rouage à trois roues. Si une des roues est moins forte que les deux autres, impossible d'embrayer. En ce moment, l'Espagne possède une machine équilibrée à la perfection, et cet équilibre, quoique toujours précaire, est assuré dans l'immédiat par l'encouragement concret que le public et les galeries manifestent à l'endroit de la jeune avant-garde.

Qu'est-ce qu'on entend par artistes, public et galeries? Et précisément, il s'agit des galeries de Madrid, ville qui a dernièrement de-

vancé Barcelone par l'intensité de son activité. Au milieu des années 50 une deuxième avant-garde (pour la distinguer de la première de Picasso et de Miró) s'est constituée autour de Tapiés, Millares, Saura, Torner, Zobel, Feito et d'autres, et, par la vitesse acquise, cette avant-garde a dépassé les frontières de l'Espagne et remporté un succès foudroyant auprès de la critique internationale. Malgré cela le public espagnol a hésité pendant des années avant d'appuyer cette avant-garde. Directrice de deux galeries importantes à Madrid et animatrice infatigable, Juana Mordo est devenue une légende en raison du rôle d'énergique pionnière qu'elle a joué dans le lancement des jeunes artistes auprès du public espagnol. Malgré des efforts considérables durant ces années, elle n'est pas parvenue à vendre une seule toile avant-gardiste espagnole à un Espagnol. Tout partait pour l'étranger. Soudain, en 1964, le public autochtone se décide à accueillir avec enthousiasme cette avant-garde; une foule de nouvelles galeries ouvrent leurs portes, et le tout fait boule de neige. Impossible de déceler les raisons de cette volte-face si ce n'est que l'approbation des critiques étrangers a sans doute donné au public espagnol la confiance qui lui manquait envers ses propres artistes. Une crise économique, à l'automne de 1975, a menacé cette poussée, de sorte que plusieurs galeries ont dû fermer leurs portes. Paradoxalement, de nouvelles galeries naissent en même temps, et quelques anciennes galeries ouvraient une galerie complémentaire, souvent à deux ou trois portes de la première. Voilà pour le fond historique.

Pour éviter l'enrayage de cette machine à trois roues, les galeries de Madrid, aujourd'hui, poussent toujours plus avant. Exemple concret: *Polemica*, manifestation la plus importante du mois de juin de cette année, lancée par quatorze des plus importantes galeries de Madrid dans le but de promouvoir de jeunes artistes, d'animer la vie artistique et de briser ainsi le cercle vicieux qui voit uniquement l'artiste coté exposer dans une galerie cotée. En fin de saison, alors que tout un chacun s'attend à une relâche dans les activités, ces galeries présentent le pas dans une tentative pour maintenir le rythme à un niveau très élevé afin de finir la saison avec éclat au lieu de l'affaissement traditionnel. Chaque galerie participante est chargée de présenter un artiste (dans certains cas, jusqu'à quatre) qui n'a jamais exposé à Madrid. Cette entreprise a un précédent dans la Galeria Edurne qui pratiquait une politique de lancer tous les trois mois un jeune inconnu du public. *Polemica* veut être un mécanisme qui aille à l'encontre de l'ankylose routinière qui tôt ou tard touche et les galeries et les artistes. Il y a donc un bien commun en question. La survivance financière d'une galerie sera d'autant mieux assurée que le public recevra réellement que l'activité artistique, loin de ralentir en temps de crise économique, offre de nouvelles découvertes et fait ainsi preuve d'une santé inaltérable.

*Polemica* marque aussi chez les galeries une tentative de passer au-devant de la demande pour en quelque sorte la créer, afin de cultiver et de diriger les goûts du public. Pour que cette manifestation ne passe pas inaperçue dans le circuit international de l'art on a organisé des tables rondes auxquelles participeront, parmi d'autres, les directeurs des revues *Opus International* (revue française qui consacrera son numéro de juillet à *Polemica*), *Bollaffi Arte*, *Flash Art*, *Studio International*, le critique Jean Leymarie et Arnold Bode. A la fin de *Polemica*, cinq critiques espagnols dé-



cerneront un prix symbolique à un artiste gagnant. Les membres de *Polemica* veulent souligner l'aspect hors-compétition de ce prix, ce qui, en somme, en fait un peu un test des critiques eux-mêmes!

Nous devons citer certaines limitations de *Polemica*. Quelques-uns des artistes présentés par les galeries ne sont que relativement inconnus, et nous avons eu l'expérience d'une des galeries participantes qui n'avait qu'une faible idée de la vraie nature et de l'envergure de *Polemica*. Mais cette dernière observation relève du manque d'expérience étant donné qu'il s'agit de la toute première tentative du genre. Mais, sans doute, *Polemica* servira à maintenir l'élan déjà acquis par les arts à Madrid, et nous souhaitons que l'idée prenne racine ailleurs.

Cet appui de la jeunesse artistique ne se manifeste pas uniquement dans le cadre de *Polemica*. Dans au moins vingt des quelque deux cents galeries de Madrid, il y a une atmosphère d'aventure à base de liens très étroits entre les artistes et les directeurs. Tout en gardant un équilibre entre l'idéalisme et le côté pratique, une galerie, comme la Galeria de Luis, pour briser l'habitude que crée une clientèle fixe, favorise une politique de bas prix afin d'encourager les jeunes acheteurs et d'atteindre un public plus diversifié. A cette fin, la galerie commande des gravures à des artistes cotés ainsi qu'à des jeunes prometteurs pour les offrir à des prix très abordables. Sous son seul toit, la Galeria de Luis organise conférences et colloques, met des ateliers de gravure à la disposition des artistes, imprime des livres d'art et des livres illustrés et, bientôt, intégrera le médium du film à ses activités.

Dans un nombre considérable de galeries, le souci de présenter l'artiste sous le meilleur jour se reflète dans des catalogues de qualité pourvus d'amples reproductions en couleur et de notes, de sorte que ces catalogues constituent en eux-mêmes une importante documentation sur l'art actuel. Dans ce domaine de la diffusion de l'information, les revues d'art, surtout depuis deux ans, forment un réseau d'information courante qui ne peut être surestimé. Ces revues (les mensuels *Arteguia*, *Guadalimar*, *Batik*, l'hebdomadaire *Gazeta del Arte*, etc.) sont le lien effectif entre les trois roues de notre machine, permettant un engrenage souple. La simple fréquence et l'abondance des revues nous permettent de dégager une perspective variée sur les manifestations les plus actuelles.

Une telle vague montante d'activité dans les arts comporte aussi un aspect dangereux. D'après les remarques de Juana Mordo elle-même, il y a trop de nouvelles galeries qui ouvrent leurs portes sans la moindre connaissance de la psychologie de l'acheteur ou de la gestion d'une galerie. Juana Mordo, qui s'efforce constamment de situer son idéalisme dans une perspective véritable et globale, insiste sur le fait que le rôle d'une galerie n'est pas de lancer un artiste sur un autre. En somme, la galerie a une responsabilité très particulière vis-à-vis du public et des artistes. Comment créer une galerie qui ait le sens de la sagesse et de l'aventure nécessaire pour assumer cette responsabilité? Il s'agit d'une autre machine à trois roues. Selon Juana Mordo, cela exige le travail désintéressé, le courage d'appuyer l'artiste dans ses revirements les plus imprévus et, surtout, l'amour de l'art.

## L'AVENIR DU MUSÉE: TROIS EXEMPLES ESPAGNOLS

En Espagne, trois nouveaux musées proposent trois manières de concevoir la diffusion d'un œuvre d'un artiste à l'intérieur d'un cadre restreint peut-être mais néanmoins idéal. Il s'agit du Musée Picasso, de la Fondation Miró, à Barcelone, et du Musée Dali, à Figueras.

### Picasso

Situé dans le vieux quartier, dans le quartier gothique comme on dit là-bas, le Musée est consacré entièrement à l'œuvre de Picasso. Constitué dans les années soixante à partir surtout des collections des membres de la famille, le musée est géré par la Ville de Barcelone. Et pour ceux qu'intéresse une étude approfondie de l'œuvre du maître, le Musée offre un panorama assez complet de ses œuvres d'enfance et de jeunesse: esquisses, croquis, dessins dans les marges de ses cahiers d'écolier, etc. La nomenclature n'en finit pas et, si la présentation demeure sobre, il manque presque toujours la note explicative qu'on retrouvera bien sûr au catalogue raisonné mais que chaque visiteur ne peut se procurer.

La grande majorité des œuvres présentées ont été réalisées en Espagne lors des différents séjours qu'y fit Picasso avant la guerre civile. On sait qu'il avait juré de ne plus retourner dans son pays natal tant et aussi longtemps que Franco dirigerait l'Espagne. Œuvres peintes à Barcelone, à Malaga, en Catalogne, une faible quantité de toiles cubistes dont les célèbres *Ménines* réalisées d'après Velasquez, une belle collection de céramiques cuites à Vallauris, entre 1956 et 1963, ainsi peut se résumer l'inventaire de ce musée qui, de l'intérieur, ne paie pas de mine et semble tout petit mais qui s'avère toutefois assez grand. L'itinéraire des salles n'y est pas non plus très adéquat pour qui veut suivre à la lettre, rétrospectivement, l'évolution de l'artiste.

Musée mystificateur parce qu'il joue du *vedettariat* avec un Picasso qui, de son vivant, ne se privait pas pour jouer le jeu et également démystificateur dans la mesure où il nous présente un artiste qui, à ses débuts, ne manifestait guère de génie. N'eût été du cubisme et de ce qui s'ensuivit, peut-on penser que Picasso serait devenu aussi célèbre?

En attendant, le Musée Picasso attire les visiteurs de partout et verra bientôt sa célébrité s'agrandir quand, sur l'ordre de la veuve de Picasso, *Guernica* quittera le Musée d'Art Moderne de New-York, auquel il avait été prêté par l'artiste en attendant que le régime politique change en Espagne, pour gagner définitivement les cimaises du petit musée de la Calle Montcada, à Barcelone.

### Miró

Le cas de Miró est différent puisqu'il s'agit non plus d'un musée mais d'une fondation qui accorde à l'animation une importance capitale. Construit sur la colline de Montjuich, qui surplombe Barcelone, montagne peuplée de jardins, d'arbres, de verdure et de paix, le bâtiment de la Fondation Miró présente plusieurs analogies avec celui de la Fondation Maeght, ami et marchand de l'artiste. On sait que Jean Miró avait prêté son concours à la construction de la Fondation Maeght en décorant les jardins de ses sculptures céramiques réalisées avec la collaboration d'Artigas. On sait également que, dans les deux cas, l'architecte est le même: Jose Luis Sert.

La particularité architecturale de la Fondation Miró repose sur la recherche par Sert d'une répartition équilibrée de la lumière naturelle à travers les différentes salles d'exposition. Pour ce, des puits de lumière se dressent sur les toits, des pans de murs en verre alternent avec des pans de ciment. Le bâtiment prend par moment l'allure d'un bunker de béton et, pourtant, l'équilibre y demeure parfait et la lumière pénètre (en ce pays de soleil) uniformément, en douceur, sans reflet désagréable et sans éclairage direct du soleil. Entourés d'arbres, les jardins demeurent frais même en été, et les deux cours intérieures du bâtiment possèdent un bassin et une sculpture surréelle de l'artiste.

La vocation de la Fondation Miró est surtout celle d'un centre d'étude de l'art contemporain. L'artiste s'efface pour ainsi dire au profit d'expositions itinérantes ou temporaires, et seules deux salles lui sont consacrées. Dieu sait pourtant si l'œuvre de Miró est abondante, qu'il s'agisse des peintures, des sculptures ou des céramiques, où le thème de la femme, de l'oiseau, des étoiles revient continuellement et, cependant, les deux étages du musée servent à des fins éducatives. Pour ce, il possède une abondante bibliothèque, un auditorium et même un bar. C'est en quelque sorte la formule du centre culturel qui y est exploitée, avec projections cinématographiques de films d'art, conférences, expositions, etc., mais avec des moyens et du personnel qui possèdent de la culture une certaine vision.

Au moment de ma visite, la Fondation présentait une exposition d'art tantrique fort bien documentée de même qu'une salle où photos et documents illustraient les développements et la planification urbaine dans la périphérie de Barcelone.

La formule du kiosque de vente, bien qu'elle ne constitue pas un précédent, est cependant intéressante. On y vend bien sûr des reproductions, des gravures et des cartes postales de l'œuvre de Miró mais également de ses amis, peintres qui ont marqué l'art contemporain de leur empreinte: Chagall, Poliakoff, Léger, Picasso, etc.

Par contre, plutôt que d'avoir, comme partout dans les jeunes musées, une buvette quelconque, le musée s'enrichit d'un bar où alcool, café, liqueur et des tables et des fauteuils transforment une chapelle, autrement silencieuse, en un endroit animé et bruyant où chacun discute et certes n'y perd pas son temps tout à fait.

### Dali

On n'a jamais très bien su établir la différence entre la folie douce de Dali et sa suprême lucidité, entre la fumisterie et une vision surréaliste de la vie. Et le musée, son musée est ni plus ni moins à son image.

Situé sur la place qui porte son nom au centre de Figueras, petite ville à une trentaine de kilomètres de la frontière française, le teatro museo est un ancien bâtiment que Dali a converti à son image et à sa ressemblance. Un dôme géodésique de verre surplombe une des cours intérieures de ce musée circulaire, réparti sur trois étages de corridors où sont exposées les œuvres.

Et quelles œuvres: des gravures pour la plupart où le sadosurréalisme, la paranoïa-critique explosent avec une folle liberté. On y voit son illustration du *Moïse* et le *monothéisme* de Freud de même que ses *Dix leçons d'immortalité*, dans un coffret métallique qui ressemble à un très beau cercueil.

1. Biosca, Buades, Edurne, Egam, Grupo Quince, Iolas-Velasco, Kreisler Dos, Juan Mas, Juana Mordo, Ponce, Rayuela 19, Ruiz-Castillo, Sen et Vendrés.



On y trouve une chambre à coucher où l'armature du lit représente des serpents et autres reptiles, un bidet en or, des affiches. Une grande murale, réalisée en 1938, illustre Gala, l'éternelle Gala, Gala l'inspiratrice, nue, un arbre lui poussant entre les seins et, en guise de tête, l'œuf (qu'on retrouve partout chez Dali) qui craque.

Eloge de l'hétéroclite: voiture ancienne au milieu de la salle, des lampadaires du métro parisien, de ce style floral si décrié. Du clinquant, du criard, du tape-à-l'œil où la presque scatologie rejoint la mort, où le sublime n'a plus de nom et où l'absurde touche au sublime; c'est un spectacle et seulement un spectacle, grandiloquent certes, un *show* monté, orchestré, telle cette peinture de Gala vue de dos sur un arrière-fond cubiste et qui, à dix-huit mètres, se transforme en un portrait d'Abraham Lincoln. Trône devant le musée un étrange penseur composé de multiples guenilles, de pierres, de tiges d'acier et de ciment. Dans son aristocratique attitude réflexive, il provoque ou la colère ou le rire.

On ne pourrait pas concevoir Dali autrement, d'autant que son souci d'exhibitionisme rejoint deux fins. La première tient, certes, à sa célébrité, qui ne pouvait se passer d'un musée, mais la deuxième fait retomber sur une petite localité de province certains avantages économiques. Déjà développée touristiquement, cette ville se donne, grâce à Dali, la possibilité de voir son activité touristique s'échelonner sur l'année entière.

Voir ce musée seulement si on a le sens de l'humour; autrement, on risquerait d'être infiniment déçu car il n'y faut pas rechercher un aspect didactique mais plutôt une occasion de s'amuser... de soi.

Jean-Claude LEBLOND



6. Une salle du Musée Picasso, à Barcelone.

**La Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada offre  
Peinture canadienne contemporaine de la Banque d'œuvres d'art**

**~une collection de diapositives~**

Cette collection, qui saura intéresser les musées d'art et les organismes d'enseignement artistique, rassemble des œuvres de trente artistes réputés.

L'ensemble de 100 diapositives 35mm de haute qualité, encadrement Pakon, se vend \$75.

Pour plus de renseignements ou pour toute commande, s'adresser à:  
Banque d'œuvres d'art, Conseil des Arts du Canada,  
C.P. 1047, Ottawa, Ontario K1P 5V8  
(Téléphone: 613-237-3400)

Le Conseil des Monuments et Sites du Québec tiendra les 22, 23 et 24 octobre prochain, au Pavillon La Fontaine de l'Université du Québec à Montréal, son second Colloque annuel portant essentiellement sur le Patrimoine, sa mise en valeur et ses perspectives d'avenir.

NDLR. — Dans notre numéro 83 (Été 1976), les photographies de groupe illustrant *Paradoxes sur les arts et les sports* nous ont été gracieusement fournies par M. Michel Champagne, documentaliste à la bibliothèque du Musée du Québec, et non, comme il a été précisé à la fin de l'article (p. 27), par M. Jean Soucy, l'ancien, et non l'actuel, directeur de la même institution. Qu'on veuille bien nous pardonner cette erreur.

A la page 19, la légende de l'illustration en couleur doit se lire: William NOTMAN, *Fancy Dress Skating Carnival, Victoria Rink, Montreal, in Honour of Prince Arthur (Duke of Connaught)*, 1870. Photographie peinte.