

## Nouvelle peinture espagnole Écoles de Barcelone et de Madrid

Guy Robert

Numéro 27, été 1962

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55152ac>

[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

Robert, G. (1962). Nouvelle peinture espagnole : écoles de Barcelone et de Madrid. *Vie des arts*, (27), 16–25.



parce que plusieurs collectionneurs canadiens possèdent des œuvres de jeunes peintres espagnols

parce que ces jeunes peintres espagnols attirent de plus en plus l'attention dans les expositions internationales

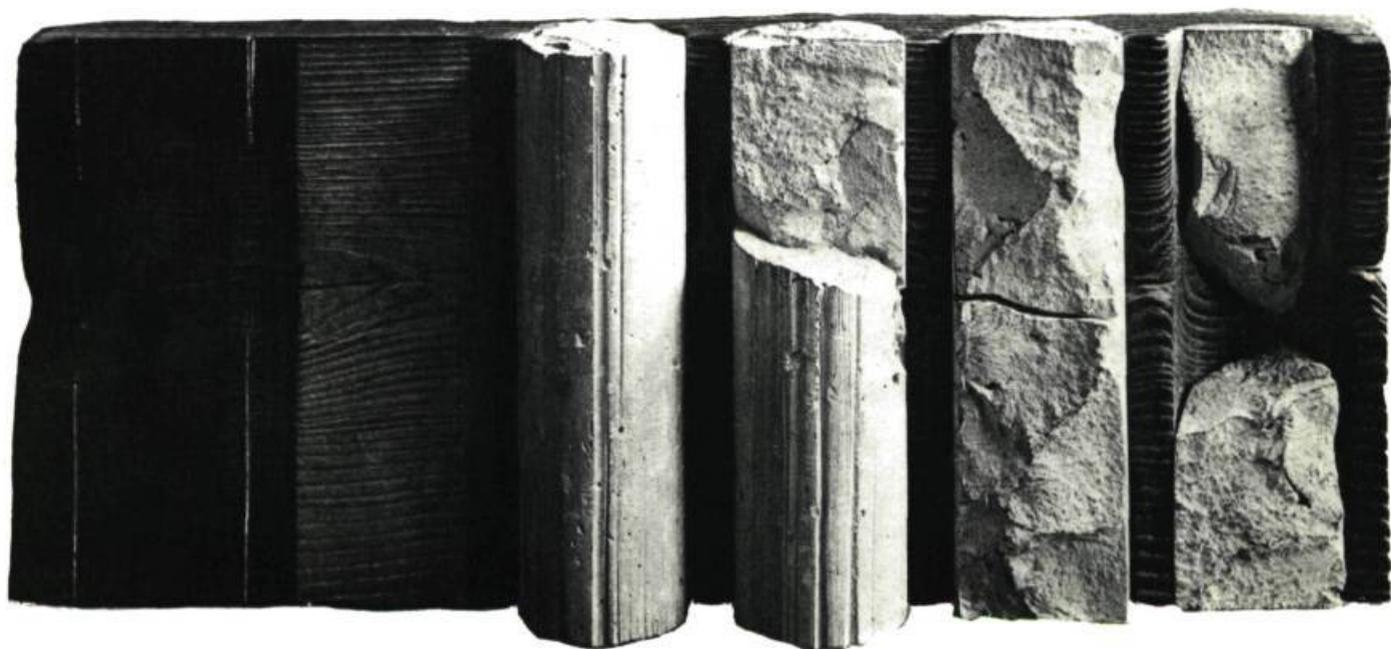
parce que Tharrats, un des animateurs de cette jeune peinture espagnole, exposait récemment à Montréal

Vie des Arts vous offre cette étude sur les Ecoles de Barcelone et de Madrid.

# NOUVELLE PEINTURE ESPAGNOLE

ÉCOLES DE BARCELONE ET DE MADRID

par guy robert



*Ci-dessus* : Jose Maria SUBIRACHS. Frontal 381. Pierre et bois. 7 $\frac{7}{8}$ " x 18 $\frac{7}{8}$ " x 3 $\frac{1}{2}$ " (20 x 48 x 9 cm). Sala Gaspar, Barcelone.  
*Page ci-contre* : Antonio TAPIES. Composition, 1956. Huile. 45" x 35" (114,65 x 89 cm). Collection de Paul Larivière, Montréal.

LA PEINTURE ESPAGNOLE connaît une rythmique plutôt capricieuse et fiévreuse, depuis le lyrisme sublime et les longues métamorphoses du Greco : les portraits subtils et un peu maniérés de Velasquez n'ont qu'une bien mince parenté avec les cataclysmes sanglants et les tourmentes explosives de Goya, après quoi il faudra attendre près d'un siècle une nouvelle vague originale. Mais de début du vingtième siècle compte parmi les dix noms les plus importants de toute la peinture européenne, quatre espagnols : Picasso, Juan Gris, Miro, Dali.

Picasso d'abord passe brusquement de ses périodes bleue et rose au cubisme, avant d'entreprendre cette vaste synthèse de toute l'histoire de la peinture, de la préhistoire au futurisme, où il s'amuse, avec une faconde et une acrobatie géniales, à transposer les grandes expériences plastiques dans son propre monde, dont l'intégration ne faiblit jamais. Gris élabore patiemment, avec une minutie exemplaire, ses démarches cubistes. Miro prospecte les frontières des rêves et en ramène des poèmes limpides. Dali jouxte le surréalisme et poursuit ses voyages fantastiques avec une désinvolture aussi calculée que provocante.

Mais ces quatre artistes avaient déserté leur pays et avaient choisi Paris comme port d'attache à peu près permanent. En Espagne même, l'art de notre siècle ne pénétrait que par le cubisme hésitant de Vasquez Diaz et de Francisco Cossio : les implications géométriques de leurs œuvres refusaient sans doute le naturalisme trivial de la peinture académique des années 1900-1940, mais aucune originalité plastique ne s'affirmait avec grande chaleur. L'impétuosité avait déserté l'Espagne, du moins dans le monde de la peinture...

#### Le tournant 1948

À partir de 1945 toutefois, le surréalisme de Klee, Ernst, Picabia éveille dans la jeune génération de nouvelles préoccupations : le surréalisme se présentait aux peintres espagnols impatients de révélations et de découvertes comme une voie royale de la libération tant espérée des académismes lourds, des exercices folkloriques, des plagiats à peine déguisés. On ne voulait pas nécessairement renier toutes les traditions d'enracinement, tous les héritages accumulés, mais on voulait se projeter dans des expressions rajeunies, neuves, où le lyrisme naturel et explosif de l'âme espagnole pourrait dérouler en toute liberté ses incantations impulsives.

L'année 1948 marque le tournant définitif. Est-ce seulement par hasard que, la même année, nous connaissons ici, à Montréal, les manifestations fébriles des Automatistes, et le «Refus global»? Canadiens-français et espagnols ont beaucoup en commun, quand ils ont l'occasion d'échanger des points de vue sur l'ensemble des phénomènes de leur civilisation réciproque : notre rencontre avec Tharrats nous l'a amplement prouvé...

1948. À Saragosse, on formait le premier groupe d'artistes non-figuratifs. Westerdahl fondait le Grupo de Canarias. À Santander, les amis du critique Gullon constituaient l'École d'Altamira. Et, autour de la revue *Dau al Set* s'établissait le groupe du même nom, le plus important de tous ces mouvements, qui allait devenir l'École de Barcelone. Miro, installé à Majorque, venait tout juste d'être révélé à quelques jeunes peintres ibériques par Joan Prats.

Quand se tient à Ténériffe en 1935 une exposition surréaliste, nous sommes encore loin sans doute de la réceptivité fiévreuse qui accueillera la grande Exposition du Surréalisme de 1948, organisée par Eduardo Westerdahl, fondateur et éditeur de la *Gaceta de Arte*. Le critique Cirlot, membre de *Dau al Set*, résumait ainsi l'influence surréaliste sur la jeune peinture espagnole : «Quelques jeunes artistes, entre 1947 et 1951, ont suivi une esthétique que l'on peut situer entre Ernst et Klee, avec une prédominance de ce dernier... Du point de vue de l'idéologie générale, on prend ici en considération ce que le surréalisme a affirmé ou découvert (l'automatisme, la métaphore nouvelle, la valorisation des rêves, les techniques artistiques), sans tenir compte de ses négations».

En 1953, une grande exposition internationale d'art abstrait se tient à Santander, et à Ténériffe s'ouvre le musée d'art abstrait. En 1955, un nouveau groupe se forme dans l'héritage de *Dau al Set*, le *Taull*, rassemblant les noms de Tapiés, Tharrats, Cuijart, Guinovart...

#### École de Barcelone: «Dau al Set»

L'École de Barcelone se développait, à partir de 1948, autour de la revue *Dau al Set*, éditée par Juan José Tharrats. Le poète Juan Brossa y défendait la possibilité de lier à des traditions folkloriques bien assimilées des ouvertures radicales sur les valeurs caractéristiques d'un siècle en ébullition : sa pensée, anti-bourgeoise et quelque peu révoltée, était tempérée par la présence de l'historien de l'art

Juan Eduardo Cirlot, moins fiévreux. Un autre écrivain, Arnald Puig, quittait bientôt la jeune équipe pour un séjour à Paris. Les quatre peintres principaux se nommaient Tapiés, Cuijart, Tharrats, Ponçe.

Leurs recherches premières débordaient déjà généreusement les approximations et constituaient l'affirmation solide et diversifiée de la présence espagnole dans le contexte de la peinture non-figurative. Il n'y avait pas eu de manifeste, mais les œuvres s'accumulaient. Cette «École» de Barcelone n'avait toutefois pas été pensée en fonction du développement d'un nouveau système académique : chaque membre tenait trop à la liberté de son expression, de son agir. Après quelques années d'un travail amical et comparatif, on s'attendait tout naturellement à ce que le groupe se dissolve, sa fonction étant remplie. Tharrats me faisait cette remarque que *Dau al Set* se définirait mieux comme courant plutôt que comme école, puisque c'était justement pour s'opposer à tout académisme, à toute recette, à toute sclérose, qu'on avait tenté l'aventure.

La revue *Dau al Set*, dont le but était de créer une certaine documentation de pensée, de réflexion, était publiée, parfois en clandestinité, par les soins de Tharrats de 1948 à 1955; mais, dès 1950, Antonio Tapiés part pour Paris, puis pour New York où l'attendait un grand succès : Tapiés a été le premier du groupe catalan à profiter de l'élan initial et à s'affirmer sur le marché international.

Tapiés demeure un contemplatif, porté à exploiter les effets de textures et de surfaces dans les cadres d'un coloris émanant de la matière picturale elle-même; de mystérieux graffiti viennent illuminer ses compositions de signaux magiques qui leur donnent une polyvalence étrange : derrière la froideur souvent brutale de cet art dépouillé, on devine, on ressent un immense apaisement de la matière, du cosmos, de la nature. Les «murs» s'animent d'une imagerie interne, implicite, s'accrochant aux discrets signaux, avec une densité telle qu'on en oublie toute la palpitation, tout le frémissement, toute la sensibilité, derrière la réduction des techniques et des gestes. Tapiés réussit une concrétisation de la peinture, dans un refus intransigeant de tout intellectualisme, de toute convention, de toute littérature. Il établit une psychanalyse de la matière qui révèle une ambiguïté troublante, celle du signe qui ne veut plus jouer le jeu; chez Tapiés, le signe tend à exister en soi, et non plus en relation avec un système de sym-

*Ci-contre* : Manolo MILLARES. Cuadro 153. 1961. Huile. 28 $\frac{3}{4}$ " x 23 $\frac{1}{2}$ " (73,25 x 60 cm). Pierre Matisse Gallery, New York.

*Ci-dessous* : Julio GONZALES. (1876-1942). Homme cactus no I. 1939-40. Bronze. Hauteur : 25 $\frac{1}{2}$ " (65 m). Musée des Beaux-Arts de Montréal.

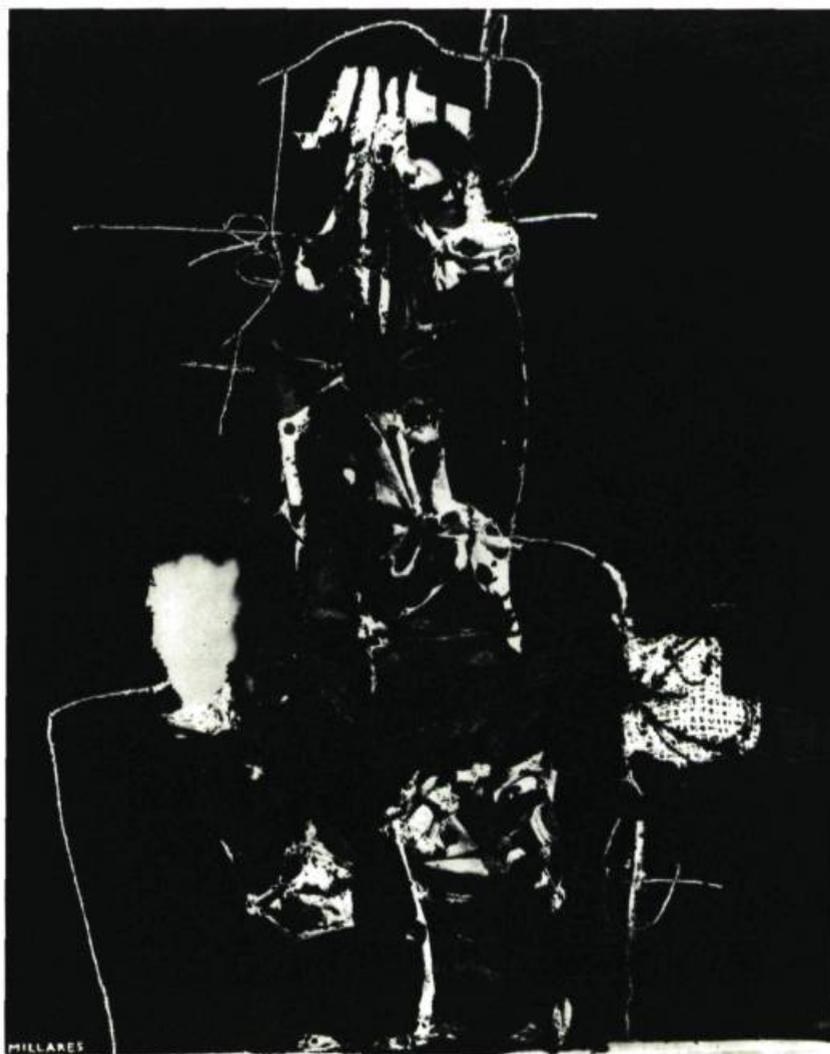
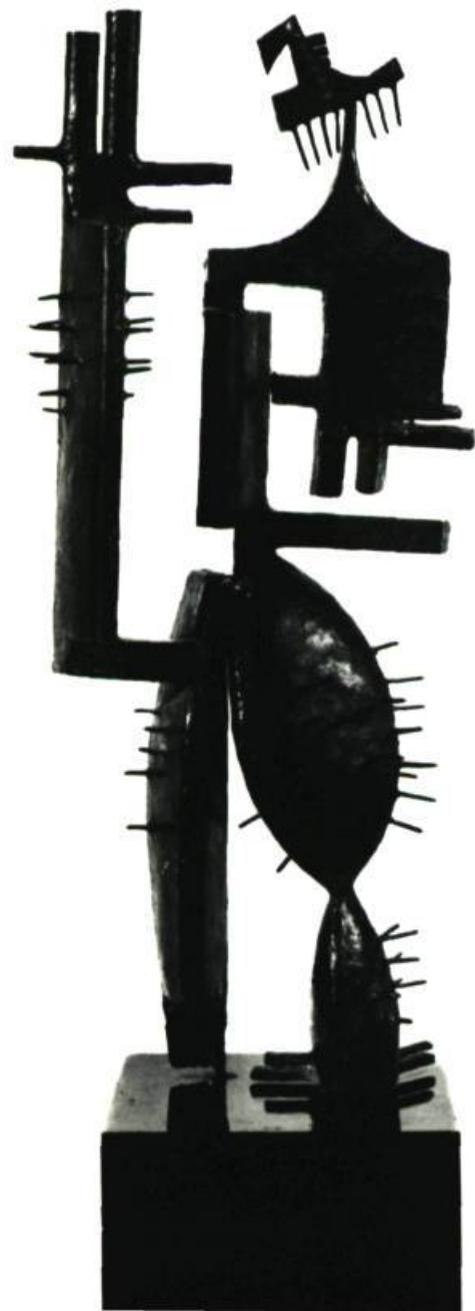
bole, d'évocation : l'extrapolation esthétique s'absente de cet art du concret, de l'univoque.

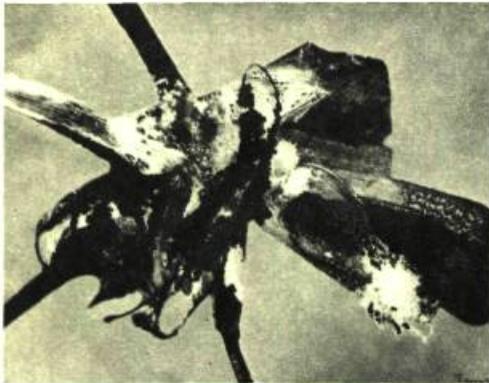
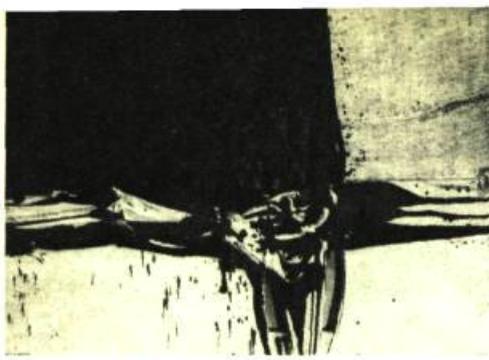
Les somptueuses conjugaisons des noirs et des ors a pendant quelques années fait l'intérêt des toiles de Cuixart. On y remarquait aussi des reliefs d'une belle qualité. Cuixart ne dédaignait pas à l'occasion la provocation, son audace et son lyrisme rappelant l'ancêtre Goya, et ses techniques précieuses évoquant un héritage de Velasquez. La dramatisation picturale parfois baroque et souvent romantique de Cuixart se déroule, imprévisible, et s'exprime dans des catalyses apparentées à l'alchimie.

Le dernier numéro de la revue *Dau al Set* (la septième face du dé : expression éminemment surréaliste), en 1955, marquait la fin de l'aventure, du groupe, et s'intitulait «Esthétique

du devenir». On y indiquait les voies artistiques s'ouvrant devant les peintres qui avaient vécu ces heures héroïques de l'Espagne prenant conscience du surréalisme d'abord, puis de l'art abstrait. Et l'Espagne se souvenait ainsi de cette présence orientale de la contemplation des mystères en territoire ibérique, depuis des siècles.

Joan Ponçe était déjà depuis un bon moment parti pour le Brésil, après avoir partagé les anxiétés et les joies de la première équipe de *Dau al Set*, qui se métamorphoserait en 1955 en le groupe *Taull*, et, en 1961, en un nouveau groupe autour de la galerie Gaspar : telles sont les trois étapes de ce qu'on appelle l'École de Barcelone, et qui possède comme animateur central Tharrats.





Ce groupe, autour de la *Sala Gaspar*, nous intéresse particulièrement parce qu'il représente les espoirs les plus fascinants de la jeune peinture espagnole. On y a publié une série de petits livres, «O figura», dont le premier rendait hommage à l'œuvre de Velasquez, de la part des artistes contemporains. Un deuxième titre, consacré à Vilacasas, nous révèle cette étrange peinture dont le thème principal se déploie en variantes de villes vues d'avion : l'eau, la terre, les réseaux de circulation, les accidents de terrains, tout entre dans ces compositions à la fois lyriques et sévères. L'urbanisme enfin y devient un grand art ! Les mêmes préoccupations terriennes se retrouvent dans les argiles et terres cuites de Vilacasas.

Un autre livre de la même collection nous fait connaître un des sculpteurs les plus généreux et inventifs que je connaisse : Subirachs. Il uti-

lise la pierre, le bois, le fer, séparément ou tout ensemble, et les projette dans un contexte inédit : les trouvailles de formes, l'élégance du geste, le sens naturel d'un dramatique contenu et retenu, l'exploitation vertigineuse d'un langage rigoureusement plastique dans des cadres d'une fantaisie inépuisable, l'étonnante force d'expression des matériaux, telles sont quelques qualités du jeune sculpteur Subirachs, vedette de la nouvelle famille de Barcelone, celle de la *Sala Gaspar*.

#### Tharrats

En mai 1962, Juan José Tharrats exposait en même temps des tapisseries à New York, des sculptures et des bijoux à Londres, des tableaux et des maculaturas à Montréal. Tharrats est né à Gerona en 1918 ; il a étudié à l'École des Arts appliqués

de Barcelone, mais a dû renoncer à devenir architecte, à cause de la révolution civile d'abord, puis à cause de la guerre mondiale. Attiré par l'art contemporain qui se faisait hors de l'Espagne, mais qu'on n'y connaissait à peu près pas, Tharrats entreprend d'accumuler une documentation de plus en plus considérable, qui devient une révélation fantastique pour le groupe en formation *Dau al Set* : la revue, qu'éditera Tharrats sous le même nom, contribuera principalement à la mise en marché du nouvel art espagnol. En 1948, Tharrats a trente ans et il se donne pour mission d'ouvrir l'Espagne à l'art de Kandisky, de Mondrian, de Klee, des surréalistes. Le régime franquiste soupçonne d'abord des activités subversives dans ce mouvement *Dau al Set*, mais bientôt on décide de tolérer sous surveillance les ébats artistiques de jeunes anarchistes...

Picasso même était à peu près inconnu en Espagne jusqu'à la publication du « Picasso » de Pellicer, en 1946. Miro vivait en solitaire à Majorque, depuis 1940, et ce n'est qu'en 1947 qu'il sera révélé aux artistes espagnols par Joan Prats. Tharrats avait donc fort à faire pour accomplir sa mission ! Ce temps et ces énergies qu'il consacrait à poursuivre sa documentation, à organiser un groupe, à déployer une énorme patience et une attentive lucidité dans son esprit critique, Tharrats les dérobait à son oeuvre personnelle de peintre. Une première phase se développe, celle de la vague surréaliste. Tous les jeunes peintres espagnols, entre 1947 et 1950, sont plus ou moins surréalistes. Mais Tharrats n'est pas satisfait de cette première ouverture : son lyrisme naturel de pur catalan l'incitait à chercher dans la peinture abstraite une zone d'expression plus libérée qui conviendrait mieux à son fougueux tempérament.

Tharrats a longtemps sacrifié sa propre oeuvre pour mieux servir d'animateur à la nouvelle peinture espagnole : maintenant qu'elle se trouve en plein élan, il s'occupera un peu plus de lui-même. Depuis 1950, il a tenu de grandes expositions à Barcelone, Stockholm, New York, Zurich, Lausanne, Sao Paulo, Venise, etc. Plusieurs de ses toiles, de ses bijoux évoquent de prestigieux fonds marins où les lumières tissent des textures miroitantes, des transparences délicates, des velours humides; où des perles, des pierres précieuses acquièrent

*Page ci-contre, à gauche de haut en bas :* MILLARES: Cuadro 138A. Huile 1961. 51¼" x 64" (130 x 163 cm); Pierre Matisse Gallery, New York. Juan Joseph THARRATS. Icare. Huile. 1961. 32" x 39" (81,50 x 99,35 cm). Collection particulière, Montréal. TAPIES. Composition. 1959. Huile. 27" x 29½" (68,80 x 75,15 cm). Galerie Dresdner, Montréal; à droite: Modest CUIXART. Peinture objet. 1958. Collection de M. René P. Métras, Barcelone



*Ci-dessus :* TAPIES. Ocre sur gris vert. 1959. Huile. 51" x 32" (130 x 81,50 cm). Collection de Marcelle et Gérard Beaulieu, Montréal. *Ci-contre :* GONZALES. Le couple. 1927-9. Bronze (pièce unique). Hauteur : 3¼" (8 cm), longueur : 7½" (19 cm); Collection de Walter Carsen, Toronto.

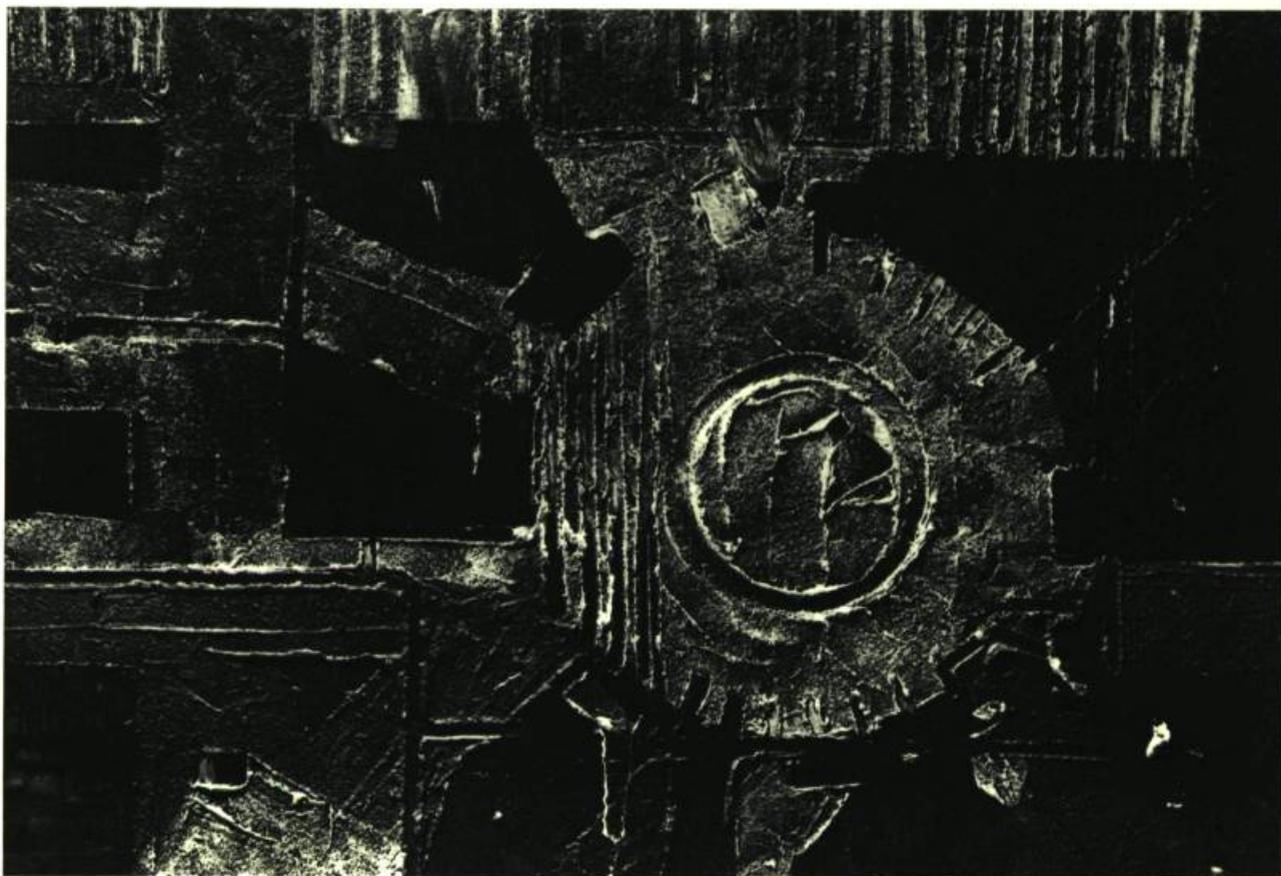




une présence magique, d'une étonnante qualité. La plupart des récentes compositions de Tharrats nous offrent des danses d'astres, des tempêtes sidérales, des tourbillons de nébuleuses. Viennent s'ajouter des sculptures, des lithographies, des *maculaturas* : « Il s'agit en somme de collages, mais dans un sens un peu particulier. Depuis ma jeunesse, les arts graphiques me fascinent et je m'attardais souvent à construire, en partant d'épreuves de bouts de papiers, des montages improvisés. Dans la revue *Dau al Set*, qui connaissait parfois des tirages aussi limités que 50 exem-

jugent avec générosité dans des bracelets, des broches, des bagues qui dégagent on ne peut mieux la beauté des matériaux et l'ingéniosité de l'artiste.

« Jusqu'à présent, je n'ai pas fait beaucoup de sculpture : ce mode d'expression m'intéresse pourtant et m'attire de plus en plus. Dans les prochains mois, je compte bien commencer à travailler sérieusement les pierres, et surtout les ardoises. J'ai déjà fait quelques compositions en métal, mais c'est l'ardoise que j'aimerais maintenant aborder. La sculpture me permettra de réussir une meil-



*Haut de la page* : THARRATS. Petit magasin d'astres. 1961. Composition d'objets. Sala Gaspar, Barcelone; *ci-dessous* : Joan VILACASAS. Planimetria. 1960. 76½" x 51" (195 x 130 cm). Sala Gaspar, Barcelone.

plaires, je prenais plaisir à insérer de ces *maculaturas* »

Une qualité de l'oeuvre de Tharrats se trouve dans sa versatilité, dans l'exigence qu'il manifeste à poursuivre de multiples expériences. Ses bijoux allient la finesse attentive de l'artisan soigneux à l'audace inventive du dresseur de mondes et répondent ainsi aux grandes chorégraphies astrales de ses tableaux dans un registre opposé, celui du microcosme. Pierres précieuses, perles, métaux nobles se con-

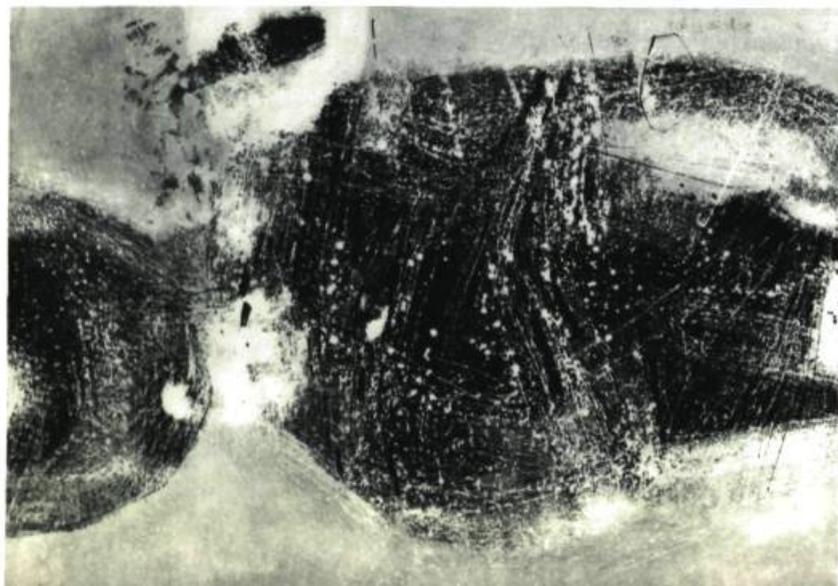
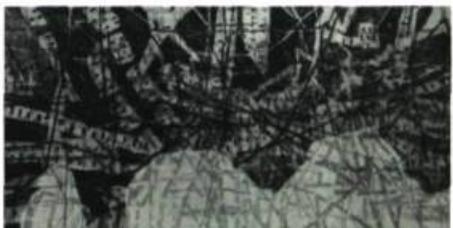
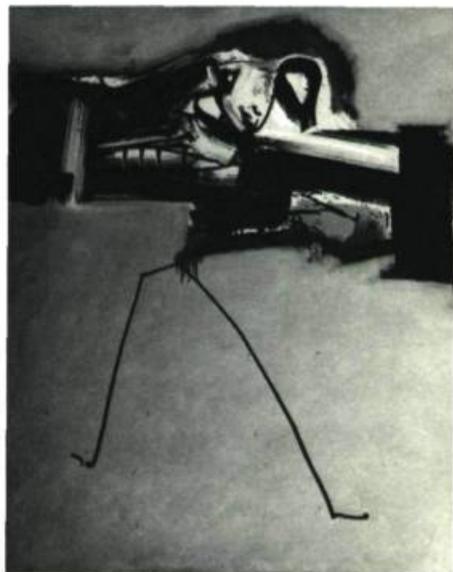
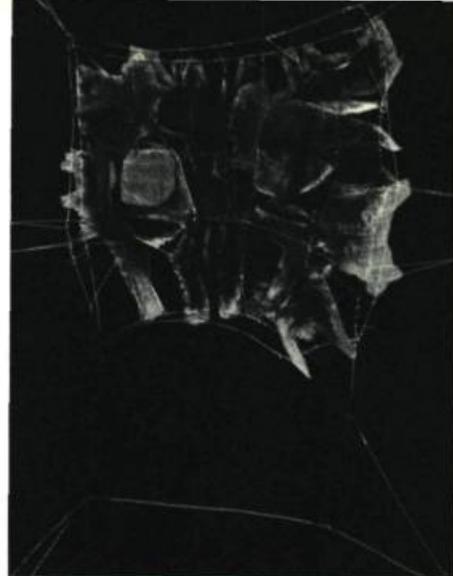
leure intégration de mon monde plastique. D'ailleurs, je me suis toujours intéressé à tout ce qui se rattachait à l'art plastique : mises en page et arts graphiques, décors et costumes, tapisseries et tissus imprimés, faïences et émaux, gravures et *maculaturas*, peinture et sculpture ».

Le sens cosmique particulier à un Tharrats se comprend sans doute dans la perspective apocalyptique de saint Jean : « Je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre, car le premier ciel

et la première terre avaient disparu, et la mer n'était plus...» Tharrats veut en somme métamorphoser les réalités naturelles en poèmes, et sa discipline fondamentale en est une de création du monde, où les espaces des astres et des mers se confondent dans l'oeuvre lumineuse de liberté, lieu d'une exploration poétique émerveillée. Cet art revendique pour l'aventure esthétique, une dimension spirituelle qui fait heureusement oublier les conditionnements d'une civilisation mécanique, matérialiste. L'artiste a peut-être toujours eu pour fonction de sauver l'homme de la barbarie...

### L'École de Madrid

Près de dix ans après le *Dau al Set* de Barcelone, se développait le groupe *El Paso* à Madrid. On n'y possédait pas l'héritage historique de Barcelone, dans le courant de l'art contemporain: à Barcelone en effet, le jeune Picasso faisait ses premières armes, aux « Quatre Gats ». *El Paso* s'établissait en marge du courant parisien de « l'art informel », et en marge du courant américain de l'*action painting*. Les quatre peintres les plus importants de cette école de Madrid sont Mil-lares, Feito, Canogar, Saura.



*Ci-contre, haut*: Luis FEITO: Peinture 158. 1959. 39¼" x 39¼" (100 x 100 cm). Collection de Gérard Beaulieu, *bas*: FEITO. Peinture. 20" x 28" (50,95 x 71,30 cm). Collection du Dr Paul Larrivière; *ci-dessus de haut en bas*: Manuel RIVERA. *Metamorfosis* 1961. Fil de fer et cadre d'aluminium. 39½" x 28¾" (100 x 73,25 cm). Antonio SAURA. *Diotima*. 1960. Huile. 63¾" x 51¼" (162,40 x 130,50 cm). Pierre Matisse Gallery, New York. VILACASAS. *Planimetria* 60. Eau-forte. 9¾" x 19½" (25 x 50 cm) Galerie Dresdnere.

Manolo Millares avait d'abord fait des paysages réalistes, puis de nombreuses recherches dans les chemins surréalistes. Peu à peu se développait chez lui une magie des lignes et des couleurs, une poésie des formes qui l'incitaient à glisser d'un surréalisme de plus en plus dépouillé à un art non-figuratif où les éléments de la composition tendent à s'équilibrer. Puis, de nouvelles matières se joignent aux pâtes : pièces de bois, jutes, morceaux de tissus cousus en surface. Les couleurs se dépouillent vers les zones du noir, du blanc, du gris, des ocres. Les récentes œuvres de Millares constituent des expressions extrêmes, sans doute brutales, mais fascinantes et d'une lucidité presque insoutenable, dans ce monde inépuisable de l'art abstrait.

Luis Feito avance sur la voie de l'austérité et de l'ascétisme : sa technique se dépouille de plus en plus, vers les noirs, les rouges, les blancs, et des reliefs apparaissent, cratères de lumières ou de drames : « Je creuse vers les racines, jusqu'à ce que je trouve mon chemin de lumière ou de ténèbre. Et l'espace se crée, où je pénètre, en violant son silence, en lui arrachant son mystère ». Feito possède une imagination tournée vers l'intérieur, qui tient de la contemplation, mais de la contemplation parfois violente.

Rafael Canogar a étudié avec Vasquez Diaz la composition géométrique dont se souvient encore ses œuvres récentes malgré sa technique informelle. Très souvent, ses tableaux contiennent un axe fort d'où s'échappent des espaces légers en des tons soutenant la dominante. Pour le moment, cette « peinture d'action » manque un peu d'intégration et de raffinement, mais l'artiste sait très bien le but de ses expériences, inévitables : « La réalité se trouve en contradiction inévitable entre l'explicable et l' inexplicable. Le signe y exprime une énergie vitale en marche. La seule méthode de création est dynamique, se fait dans le temps, qu'il faut pétrifier. Les structures se complètent l'une l'autre, à la recherche d'un rythme, et la tension que les signes développent contient à la fois le monde et ses limites indéfinies ».

Antonio Saura aussi est parti du surréalisme, pour entreprendre une grandiose et furieuse aventure, remplie de violence d'expression et d'attention subtile pour le matériau pictural. Pour lui, le « tableau est un champ de bataille sans frontières. Le peintre se livre à un corps à corps tragique, transformant une matière inerte et passive de son seul geste en

un cyclone de passion, en une énergie cosmique éternelle... Ce besoin irrésistible de s'exprimer, de participer aux grandes énergies de l'univers, vers l'expansion totale ou vers la concentration dynamique ».

Malgré un retard considérable, malgré le régime franquiste, l'Espagne retrouve cette dramatisation picturale de Greco, de Goya, et l'expression fiévreuse de grandes sources créatrices libère les secrets remous où s'agitaient les exorcismes d'un lourd silence. Le « magicisme plastique » dont parlait Cirlot, dans le courant de Luis Bunuel ou de Salvador Dali, est devenu, grâce aux groupements de Barcelone et de Madrid, un mouvement d'une générosité et d'une diversité qui l'apparente à notre nouvelle peinture canadienne : nous avons connu les mêmes naissances, les mêmes évolutions. S'ils conservent une nette avance, c'est qu'ils possèdent un héritage qui nous fait défaut.

### L'avenir de la peinture espagnole

Depuis quinze ans, un public toujours grandissant s'intéresse en Espagne aux expositions d'art abstrait, mais les collectionneurs sont encore en bonne part de tendance moins actuelle. Un peu comme dans tous les autres pays, la civilisation y subit des crises d'uniformisation, et les nouveaux équilibres sont difficiles à bâtir. Les jeunes peintres se livrent tout naturellement aux expériences non-figuratives, mais Tharrats nous expliquait qu'ils copient et transposent les œuvres de la génération précédente plus souvent qu'ils créent vraiment leurs propres voies d'expression.

Pourtant les nouveaux maîtres espagnols sont relativement jeunes. Tharrats, né en 1918, en devient le vétéran; Tapiés est né en 1923, et Cui-xart en 1925; Millares, en 1926. Feito, ce poète de la lumière, de l'espace intérieur, du mystère contemplé, n'a que trente-trois ans; Saura, qui refuse avec tant d'aplomb les limites du langage pictural, est né en 1930; et Canogar, dont les structures énergiques et les rythmiques vibratoires continuent leurs troublantes évolutions, n'a pas encore trente ans. Il faudrait ajouter quelques nom, Alcaï, Planell, Hernandez, Pijuan, Mier, Valles, Viola, Munoz, Rivera.

Et l'Espagne voit revenir dans ses terres quelques grands déserteurs : Dali est fixé à Port Lligat, Miro est retourné à Barcelone, et Picasso se tient aux frontières, à Cannes, après avoir créé ce merveilleux musée d'Antibes. Les écoles de Barcelone et

de Madrid ont obligé les critiques espagnols à faire des distinctions dans l'abstraction : dramatique, romantique ou géométrique, tellement ce mouvement devenait dynamique. Les grandes expositions internationales rappellent, chaque année, la présence diversifiée et passionnée des peintres espagnols.

La sculpture, dont le sort se maintient plus ou moins en parallèle avec celui de la peinture, s'impose à l'attention mondiale surtout, et paradoxalement, par le nom de Julio Gonzalez, un des pionniers les plus significatifs de la sculpture nouvelle, mort à peu près inconnu en 1942. Gonzalez s'attachait à « construire avec l'espace comme s'il s'agissait d'un matériau », et il a signé dans le métal des œuvres irréductibles. Avec les héritiers de Gonzalez nous sommes loin de la renaissance catalane de 1910, dans le sillage de Maillol : les récentes expériences d'Eduardo Chillida, de José Subirachs, de Martino Chirino nous font oublier parfois les œuvres d'un Gaudi ou d'un Cargallo, et nous permettent de rêver à un merveilleux avenir pour l'art plastique espagnol, en si bonne santé.

Catalane ou castillane, la nouvelle peinture espagnole tend vers des recherches de matières fortement tactiles. Deux noms peuvent assez nettement représenter les deux Espagnes : l'ascétisme ardent et fixe de Tapiés, dont les « murs » lézardés nous livrent les secrets signaux de leurs graffitis inépuisables et Millares, avec l'absurdité concrète de ses trouées, de ses vides, de ses torsions de la matière, du jute, de la pâte. Le sens s'impose d'une beauté en creux, d'une beauté « enlaidie », d'une laideur embellie; l'art bizarre baudelairien rejoint ici la tourmente fantastique d'un Goya : une beauté concrète, brutale, déformée (celle de Greco) impose son nouvel ordre. La voix d'Unamuno trouve sa seconde dimension dans les jeunes peintres de l'Espagne :

*«Vives in mi, Bilbao de mis ensueños. Bosque de piedra que arranco la historia a las entranas de la tierra madre. Tiene en ti cuma el sol y en ti sepulcro. Huele a cielo de Espana — olor a luz del sur al cielo de mis sueños — sueños de juventud »*

(Tu vis en moi, Bilbao de mes songes. Forêt de pierre que l'histoire arrache aux entrailles de la terre maternelle. Le soleil en toi trouve son berceau et son tombeau. Voici l'odeur du ciel d'Espagne, l'odeur de la lumière du Midi, le ciel de mes songes, des songes de ma jeunesse...)

