

Ruptures, « Chemin de perfection » ?

MONTERRAT PRUDON MORAL

Université Paris 8

... *sempre a l'aguait*¹...

Le mouvement dialectique qui organise toute forme de création, cette instabilité délibérée qui conduit le créateur, le politique, le philosophe... à rompre les amarres pour innover vers un horizon sans doute souhaité meilleur, serait-ce le chemin vers la perfection chère aux mystiques ? Est-ce le refus d'un monde considéré trop médiocre ou trop éloigné des aspirations de chacun qui est ainsi proclamé ? Il y a sans doute, au départ, une insatisfaction fondamentale qui pousse l'être humain à chercher, à provoquer l'émergence d'improbables Florides, sur la voie qui pourrait être quête de perfection. A peine évoquée, la notion de rupture, quel qu'en soit son champ d'application, suscite de telles réflexions. S'interroger sur cette notion suppose, en outre, une préalable définition et suggère quelques interrogations. Rompre... mais quoi ? où ? et surtout pour quoi ? Faut-il, comme on serait tenté de le faire après l'observation chronologique du champ proposé à l'étude, admettre que là, comme ailleurs, une rupture peut toujours en cacher une autre et que leur succession dans l'histoire des peuples — culturelle, sociale, politique, événementielle — s'inscrit toujours dans un jeu de balancier. Comme si rompre était le propre de l'Humain, mais aussi comme si, la rupture une fois consommée et quel qu'en soit le prix, il convenait de revenir en toute hâte vers la stabilisation et la mise en normes, transformant alors du même coup le rebelle en soumis, voire en complice. On a vu ainsi des ruptures idéologiques devenir professions de foi, assorties, comme il se doit, de rites et d'exclusions. On a vu des générations d'artistes « maudits », parce qu'en rupture avec les normes académiques imposées, retourner vers des terres moins instables, moins hasardeuses et surtout moins risquées. Leur énumération, outre qu'elle s'avérerait fastidieuse, pour être ce qu'elle est : simple inventaire, semble ici inutile. Dans tous les cas de figure le processus Rupture / Retour à l'ordre établi s'est toujours produit dans la même chronologie, celle du temps écoulé qui en avait généré le rythme. Autrement dit, on constate à l'apparition d'un tel phénomène, une identique structure en trois temps : l'existence d'un « avant » — ce contre quoi on s'insurge pour en désirer l'anéantissement — ; un « pendant », (*nunc*) — le moment d'exaltation où se déclenche, se met en place et aspire

¹ V. Andrés Estellés, « El roder » ; A. Miró, « Antològica 1960-1998 », *Les remoroses soledats*, Centre Social Polivalent, Centre Cultural de la Vila d'Ibi, CAM, 1998, Catalogue, Exposition, n.p., « Toujours aux aguets ».

à s'imposer, la rupture annoncée – ; et un « après » – ce dernier moment toujours dans la dynamique d'un retour à l'ordre, terminologie, au demeurant, fortement connotée aujourd'hui dans l'histoire de l'art.

La mécanique est connue, il serait aisé de le démontrer. Il est pourtant un domaine où cette dialectique n'est pas immuable car elle échappe au mouvement chronologique, où le schéma que l'on vient d'ébaucher est perturbé par la rémanence d'une évidente concomitance de critères antagoniques. Le déroulement alors n'est plus inscrit dans le temps, il déborde les limites d'un trajet linéaire et s'inscrit plutôt dans un éclatement qui envahit l'espace tout entier du terrain d'application (*bic*), celui de l'idéologie aussi bien que de l'esthétique. Il s'agit, l'aurait-on deviné ? du domaine culturel catalan. Dans ce territoire multiple, porte ouverte à tous les courants d'air et autres tempêtes esthétiques venues d'ailleurs, s'élaborent dans le même temps – à toutes les époques et dans tous les domaines – des œuvres délibérément inscrites dans la rupture, entrées en rébellion conjointement à d'autres créations, issues des mêmes créateurs qui, elles, revendiquent leur appartenance à la norme, à l'académisme en cours. Ce qui importe ici c'est la « mêmeté » : même temps, même espace, même génie (au sens de créateur, s'entend).

Quelques exemples² peuvent étayer cette réflexion. Par cohérence et fidélité à la démarche traversière, les œuvres convoquées appartiennent à des domaines différents, à des périodes temporelles diverses, bien que contemporaines et leur observation devrait permettre d'interroger la modalité et les lendemains promis à ce type de rupture.

QUELLE RUPTURE POUR L'ALPHABET ?

Rompre, changer, oublier et, sur ces dépouilles, faire du neuf. Le dilemme n'est pas nouveau qui oppose l'artiste à ce choix salomonique : « m'encanta el nou i m'enamora el vell³ » formulé par J.V.Foix, *uomo futurista*⁴ en son temps. Poète emblématique des mouvements d'avant-garde en Catalogne il publiait dans le même temps recueils de sonnets et poèmes futuro-surréalistes, et conseillait néanmoins à tout apprenti poète d'éviter les lectures contemporaines trop susceptibles d'occulter les racines culturelles et d'altérer la qualité de la langue. Se situant donc à la lisière des deux tendances ou plutôt les chevauchant et passant au même moment d'une écriture à l'autre. On pourrait signaler, par exemple, les textes de *Sol, i de dol* publiés dans différentes revues avant 1936, réunis en recueil cette année-là, édition annulée au dernier moment pour

² Parmi bien d'autres qui anticipent sur une étude en cours *Rupture et / ou Tradition en Catalogne*, éditions Mandala, à paraître.

³ J. V. Foix, *Sol, i de dol*, Barcelona, Altès 1945, ed. 62 1974; Edicions Quaderns Crema 1985.

⁴ M. Prudon, « J. V. Foix, uomo futurista péninsulaire ? », *Hommage au Pr. A. Roig*, Université Montpellier III, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1992, p.457-468 ; M. Prudon : « J. V. Foix, un singulier pluriel », *Les avant-gardes en Catalogne*, S. Salaün éd., Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 51-89.

cause de guerre civile et réalisée neuf années plus tard. Or dans ces mêmes années 30, en pleine effervescence culturelle et instabilité politique, Foix publie le recueil *KRTU*⁵, proses poétiques qui empruntent les thèmes de l'onirisme et de l'écriture automatique au surréalisme, livre qui néanmoins s'ouvre sur un sonnet. Une œuvre exemplaire naît ainsi d'une double préoccupation : d'une part le souci d'innovation par le langage, pour qui se déclarait « investigador en poesia » (investigateur en poésie) et dont le texte apertural aux *Œuvres Complètes*, « Lletra a Clara Sobirós⁶ » est un manifeste d'écriture proche du surréalisme :

...recorda sempre que sóc un testimoni del que conto, i que el real del qual parteixo i del qual visc, amb cremors a les entranyes, com saps, i l'irreal que tu et penses descobrir-hi són el mateix...

et d'autre part la volonté de consolider une langue négligée ou maltraitée. Rien d'étonnant donc qu'il soit, en son temps et pour de longues années, la référence et le point d'ancrage de tout écrivain de langue catalane cherchant à rompre les liens et les limites du conformisme et à trouver d'autres langages.

Ainsi lorsque Joan Brossa, jeune poète en quête de conseils, se présente à J.V.Foix, il s'entend dire : « faites des sonnets ». Ce qu'il n'oubliera pas. Ce qui pour autant ne signifie pas qu'il se transforme en gardien conservateur d'un patrimoine obsolète. Loin de là. Son activité dans le cadre de la « contre-écriture »⁷, ses recherches formelles centrées sur le langage et ses valeurs iconiques et phoniques ont fait de lui, d'abord le pionnier dans l'adoption et l'adaptation des nouvelles modalités européennes, puis le créateur le plus innovant de l'heure péninsulaire. Sans doute faut-il rappeler que se refusant à refuser la langue qui est la sienne, ce qui signifie à obtempérer au diktat qui interdisait l'usage et la publication, il trouve dans une autre modalité du langage, celle qui passe par la fonction « image » du mot, le mode d'expression nécessaire à formuler la résistance. La langue catalane est interdite ? Qu'à cela ne tienne, il passe par la figure du mot, le mot-dessin, qui laisse ouvertes les frontières. Ainsi dans un poème visuel on voit le mot « Barcelona » perdre ses deux voyelles A, carcasse apparemment vide mais par la bivalence lexicale (il peut être lu en castillan et en catalan) devenir chant d'amour. De la même manière l'écriture en creux d'un jeu de lettres, dira l'attachement à une idéologie condamnée au silence et à son leader mythique. Dans un alphabet amputé de

⁵ J. V. Foix, *KRTU*, (1ère édition 1932, Els Amics de les Art), Barcelona edicions 62, 1974 ; edicions Quaderns Crema, 1983.

⁶ J. V. Foix, *Obres Completes I*, Poesia, Barcelona, ed.62, 1974, p.28 : « souviens-toi toujours que je suis un témoin de ce que je conte, et que le réel, d'où je pars, dont je vis, à m'en brûler les entrailles, comme tu sais, et l'irréel que tu crois y découvrir, ne sont qu'une seule chose »... trad. M. Prudon / P. Lartigue in J. V. Foix, *Poesie. Prose*, Cognac, éd. Le temps qu'il fait, 1986, p. 16.

⁷ Dans l'heureuse formule castillano-catalane, dont ne dispose pas la langue française, pour désigner la poésie autrement, visuelle ou objectale.

trois lettres, peut se lire, en absence, le nom qu'on ne saurait alors prononcer (C H E)⁸. Ce recours à d'autres codes, le visuel pour le poème et le gestuel, qu'il applique à l'écriture théâtrale, traduit son intérêt pour les tendances européennes de l'heure et pour les esthétiques qu'elles adoptent, dont on trouve l'écho aussi bien en Italie qu'en France au cours du XX^e siècle. Tendances qui privilégient la valeur phonique et figurative du mot hors de sa portée sémantique, ce que Brossa va mettre en pratique. Il y a là une trace évidente d'ouverture, un refus de sclérose et la recherche – plus qu'une simple acceptation – de la rupture. Mais il y a autre chose encore : la technique est, d'abord et surtout, la réponse donnée à un interdit⁹. Brossa apparaît ainsi comme l'archétype de la rébellion et le pionnier de l'innovation. Ce qui ne sera pas démenti mais demande quelques précisions. Si l'on observe l'ensemble de la production brossienne on constate la richesse et la diversité des codes de création mis en œuvre. Cela renvoie à ce qui vient d'être dit et aux circonstances, faites de violentes contraintes, qui les ont vues naître, mais impose également de constater le permanent retour aux formes premières, ces formes fixes qui lui furent conseillées. Et parmi elles, les plus contraignantes que sont le sonnet et la sextine. Qu'est-ce à dire ? Faut-il créer des périodes, comme cela est d'usage pour certaines œuvres picturales ? Brossa est-il d'abord poète de sonnets qui se découvre artisan de poésie visuelle ? La bibliographie démontre que son univers n'est pas étanche et qu'il peut dans un espace de temps identique produire des œuvres esthétiquement opposées. Dans le seul créneau temporel qui va de 1976 à 1985¹⁰ on recense poèmes visuels, poèmes objets, livres d'artistes et volumes de sonnets ou de sextines, sans parler des poèmes scéniques sur lesquels il faudra revenir. Les formes classiques sont là côtoyant l'innovation de l'extrême contemporain. Encore que... classiques les formes oui, mais encore ? Le lecteur ne tarde pas à découvrir qu'il y a certes, un respect formel absolu mais que le poète joue, une fois encore, avec la contrainte que cela suppose et qu'il introduit des variantes susceptibles d'incorporer l'Ancien au nouveau, à moins qu'il ne s'agisse de le dépasser. Ainsi la « sextine cybernétique »¹¹ apparaît-elle comme la ludique affirmation d'une possible synthèse des contraires. On sait la forme, chère aux troubadours, diabolique dans sa structure versale, la distribution des mots-rimes et leur reprise dans un ordre non moins rigoureux dans l'envoi (comiat). Or ici

⁸ J. Brossa, BARCELONA, poème « IMANT », *Poemes Visuals*, Barcelona, ed. 62, Els Llibres de l'Escorpi 29, 1975, n. p. ; J. Brossa, ELEGIA AL C H E, Poème et sérigraphie, 1971/1978, in *BROSSA*, catalogue, Exposition Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 75.

⁹ Ce dont témoignerait à l'évidence le renouveau de la scène catalane avec la rupture-innovation introduite, pour les mêmes raisons, par les nouvelles compagnies : « Els Joglars, 1963 », « Els comedians, 1971 », et bien d'autres, qui, hors langage textuel, font revivre et exportent le théâtre catalan.

¹⁰ Par exemple l'année 1977 voit l'édition de : *Sextines 76*, Barcelona, Llibres del Mall, prologue : J. Molas et celle de : *Poemes de seny i cabell*, Barcelona, Ariel, (cinc d'oros 7), prologue : A. Terry. Notons que le volume de sextines sera republié en édition bilingue : *Viaje por la sextina*, Málaga, Dador, 1992, traduction : A. Sánchez Robayna.

¹¹ J. Brossa, « Sextina cibernetica », *Vint-i-set sextines i un sonet*, Barcelona, edicions 62, Els llibres de l'Escorpi 70, 1981, p. 55. Composée sur ordinateur avec la complicité des techniciens de AGMA, Vilafranca del Penedès. Epilég : J. Romeu i Figueras.

Brossa donne à l'ordinateur les éléments nécessaires concernant les mots, leur distribution, leur accentuation selon la forme imposée. Il confie ainsi à l'aléatoire support informatique la résolution de la contrainte formelle. Il reçoit de la machine différentes versions et choisit de conserver celle qui semble rigoureuse transcription de la norme et, dans le même temps, subversion de la facture et du sens par les perturbations introduites, dans ce cas précis absence de ponctuation et ordre des formes verbales et des mots-rimes de l'envoi.

« Premier enfantement mécanique d'une sextine », souligne son commentateur¹², rigueur et audace d'une créativité sans limite, ajouterions-nous. On pourrait évoquer encore le poème « Sextet¹³ », dédié à Arnold Schönberg et construit sur les seules notes de musique en guise de mots ou la « Sextine conceptuelle¹⁴ » qui, forme éclatée cette fois, se décrit, et dit ce qu'elle doit faire. Dans la chute, ou envoi, le poète dit voir une analogie avec la musique dodécaphonique, le groupement par six des éléments du poème (six strophes de six vers et six mots-rimes) s'identifiant à celui des notes dans la partition sérielle :

...evidentment existeix una certa analogia entre aquest gènere medieval i la música dodecafònica, escrita segons el principi serial descobert per Arnold Schönberg.

La démarche met en évidence la volonté d'innover dans la continuité, le défi de jouer avec l'impossible et de déjouer le carcan du modèle médiéval. Il y a bien rupture, ici comme dans ses œuvres théâtrales qu'il désigne par le terme de « poèmes scéniques », ne les différenciant pas du reste de sa création. Là encore on retrouve le retour à une source traditionnelle, que ce soit avec les variations frégoliennes ou, pour sa première dramaturgie, la référence et l'emprunt au théâtre de mœurs d'Ignasi Iglesias : *Calç i Rajoles*, créée en 1965 dans des conditions faciles à imaginer. Il reprend le thème de *Terra Baixa*, drame du XIX^e siècle, la construction en tableaux et le lexique qui boit à la source de l'expression populaire. Mais l'hommage ainsi rendu est dans le même temps rupture d'avec cette écriture, notamment par les dialogues qui, loin de faire avancer une intrigue inexistante, se révèlent juxtaposition de monologues et donc renvoient aux options, récentes à l'époque, du théâtre de l'absurde. Imitation ? Sûrement pas. Collage ? Peut-être. L'emprunt de la juxtaposition de deux discours qui jamais ne se rencontrent, est, dans cette première œuvre, évident et assumé. Et dans le même temps se déclare l'innovation en un lieu et en un temps de silence imposé pour une création de révolte et de dénonciation fondée sur le jeu verbal, arme langagière d'une redoutable efficacité.

¹² J. Romeu i Figueras, *idem*, « Epíleg », p. 91.

¹³ J. Brossa, « Sextet », *idem*, p. 39.

¹⁴ J. Brossa, « Sextina conceptual », *Viaje por la sextina*, *op. cit.*, p. 22.

Que la « poésie » de Brossa, au sens qu'il revendique et qui renvoie à la racine étymologique du terme, se décline dans la double posture du respect de la tradition et des formes classiques, ou dans l'invention de formes éclatées et innovantes, ses variations, toujours concomitantes et parfois hybrides parce que se donnant à lire dans le même texte, apparaissent inséparables. Elles proclament d'abord, l'une et l'autre, le respect et la défense de la langue, son outil.

UN AUTRE REGARD

ŒUVRE OUVERTE : PABLO GARGALLO

En arts plastiques et dans la perspective d'une problématique esthétique les exemples de cette bivalence créative sont multiples. Le cas du sculpteur catalan Pablo Gargallo¹⁵ est, néanmoins, exemplaire, tant son œuvre semble illustrer le propos de cette réflexion, en être même la démonstration. L'artiste peut, la même année, produire une œuvre, archétype d'un académisme respectueux de la tradition gréco-romaine, toute de force et d'harmonieuses proportions et, dans la foulée, réaliser une sculpture dont la facture, par son innovation technique, clame la rupture et l'innovation.

Dans un premier temps son matériau est traditionnel, terre cuite, pierre ou marbre, qu'il n'abandonnera jamais complètement. Puis, toujours à la recherche de nouvelles modalités il s'intéresse à un matériau que l'on peut qualifier de pauvre, peu ou pas utilisé à cette époque dans son art : le métal, le fer non fondu et aussi la tôle. La présence des deux notions continuité / rupture se constate ainsi dès les premières œuvres, par le choix du support. Sans renier les formes imposées par le Noucentisme¹⁶ et la source classique transmise par ses Maîtres, Gargallo procède à des exercices d'expérimentation en quête d'un langage différent. Il devient ainsi le précurseur d'un changement total dans l'élaboration de critères fondés sur une recherche permanente. Inquiétude qui le pousse à ne rien refuser, à parfaire le langage de la sculpture sous toutes ses modalités mais, dans le même temps, à chercher sans cesse et donc à inventer, inventaire de toutes les possibilités qui aboutit à la découverte de nouvelles techniques, et se faisant à révolutionner le langage sculptural. C'est ainsi que, le premier, il crée le relief par le vide. La fréquentation du milieu artistique parisien de la première décennie du siècle passé n'est sans doute pas étrangère à cette posture. Mais on ne saurait dire qu'elle la lui doive. Ami des cubistes (Picasso), et autres explorateurs de l'art (Juan Gris, Modigliani, Manolo Hugué) il participe à leur réflexion cherche, comme eux, à

¹⁵ Pablo Gargallo, 1881-1934, sculpteur catalan, né à Maella, à la Franja, région limitrophe entre Aragon et Catalogne, élevé à Barcelone, il s'installe définitivement à Paris en 1924. cf. Divers catalogues *op. cit.* et Jean Anguera, *Gargallo*, Paris, éd. Carmen Martinez, 1979, préface Jean Cassou, ill. Connue et internationalement reconnue son œuvre a été récemment exposée par la Fundació Caixa de Catalunya dans le bâtiment gaudien « La Pedrera » à Barcelone. Titre de la rétrospective : « Gargallo », Octobre 2006-janvier 2007, catalogue.

¹⁶ Noucentisme : Mouvement du retour à l'ordre catalan qui suit le Modernisme ébouriffé. Il deviendra l'expression artistique d'une idéologie, d'une politique et d'un nationalisme catalaniste.

étudier la représentation de l'espace et à transcrire le visible – ou supposé tel – dans une autre dimension. Sauf que les cubistes, ses amis, sont d'abord peintres et que lui travaille déjà une œuvre en trois dimensions ; donc pour lui le combat est ailleurs. Et c'est par le creux, par le vide, par l'absence qu'il créera le volume. Par la soustraction et non l'ajout, par l'évidement et non le remplissage, par l'inversion du convexe et du concave. Recherche qu'il applique non seulement à la forme et au résultat : obtenir la proéminence par le vide mais aussi au support et il a recours – autre innovation – à des matériaux relativement plus ductiles : le plomb puis le cuivre avant de passer au fer. Les techniques auxquelles il aboutit, il les met à l'épreuve et au service de thèmes souvent réitérés qui relèvent du monde culturel, ancien ou contemporain : bergers arcadiens ou « star » comme Greta Garbo. Peut-être doit-on à sa lecture de la Bible le thème du « Grand Prophète » qui, dès 1904 jalonne son parcours jusqu'en 1933. Mais ce n'est pas le seul thème à offrir de nombreuses variations, comme si le sculpteur remettant son ouvrage sur le métier mettait aussi à l'épreuve les procédés techniques constamment renouvelés. Où l'on retrouverait le cheminement de l'artisan « compagnon du devoir » à la recherche de son « chef d'œuvre ».

Pour étudier dans son œuvre la relation chronologique ou simultanée des deux tendances que nous observons on retiendra, entre maints autres exemples possibles, les différentes versions du portrait de Picasso « Retrat de Picasso¹⁷ » : inclus dans un bas-relief du Théâtre Bosc de Barcelone dès 1907, il le reprend sur pierre en 1913, puis recourt à la terre cuite et au plâtre la même année. Ainsi dès le début, de la pierre au masque, on note la continuité du thème et la rupture dans la technique. Il explore les différentes possibilités de son langage, maintient les acquis, respecte la discipline de son art et passe par l'exercice obligé du dessin préliminaire comme plus tard il adoptera le découpage des formes sur carton lorsqu'il s'agira de travailler les plaques de tôles. Il démontre ainsi à quel point il peut reprendre un thème pour le modifier, l'interpréter sous d'autres codes. Ce qui est une façon d'agir comparable à celle des littéraires : eux disposent de thèmes plus ou moins innovants mais sont contraints par le code linguistique qui les « réduit » aux 26 lettres de l'alphabet¹⁸, ce qui, par rapport au peintre ou au sculpteur, peut restreindre leurs possibles acrobaties langagières. Gargallo dans le dernier avatar de ce portrait produit un masque impressionnant de vitalité où les caractères de force, de relief et d'expressivité se retrouvent par le truchement des zones évidées et la convocation ainsi conduite de la lumière.

Les deux dernières années de sa vie semblent multiplier cette production duelle. Plusieurs sculptures l'illustrent éloquemment. Est-il ainsi anodin de lui voir réaliser en

¹⁷ Catalogue exposition Barcelone, 2006, *op. cit.*, p. 88 et 89.

¹⁸ La boutade est de Pierre Cabanne au cours d'un colloque de Traverses. Cf. *Peinture et écriture 2, Le Livre d'artiste, « Peindre les mots »*, p. 335, Traverses collectif, sous la direction de M. Prudon, Paris, éd. la Différence / UNESCO, 1997.

1933-34 à la fois une « Académie » aux proportions parfaites, à la texture du matériau d'une immobile volupté, un « Torse d'adolescente » moins conventionnel et un Urà¹⁹ (Uranus/ Ouranos) aux formes exultantes (baroque?) rappelant plutôt les courbes et sinuosités arborescentes du Modernisme²⁰. L'option double est maintenue qui, à la sobre harmonie du classicisme oppose la fulgurante violence que lui permet la nouvelle technique sculpturale. Seul exemple d'un personnage mythique clairement nommé, le bronze d'Ouranos (Urà) est l'aboutissement de cet évidemment que Gargallo a magnifié et qui rend son œuvre impossible à confondre. La statue représente des formes reconnaissables : cheval, Terre et une monture, éléments dont la sculpture propose une représentation qui est confluence de mythes et synthèse de complexes récits fabuleux. Selon différents récits, Ouranos²¹, dieu primordial du ciel, manifeste une impitoyable cruauté envers ses enfants qui le castreront. Fils de Gaïa, déesse de la Terre, il s'unit à sa mère pour engendrer les Titans et autres Centaures dont il sera l'aïeul. Par un cheminement légendaire complexe il reste le symbole de la fécondité, des cycles de vie et de développement. Comment ne pas relever la force de cette figure de la mythologie grecque, « force cosmique... du bouleversement, des créations originales et du progrès » selon le *Dictionnaire des symboles* ? Dans un chaotique mais puissant désordre l'œuvre donne à voir la tension vers l'absolu et la tendance à aller toujours plus loin dans la quête d'unité qui est celle portée par le personnage mythique, mais aussi celle du créateur.

D'autres rapprochements de même type oxymoron sont possibles, non moins éloquentes. J'ai choisi de privilégier des œuvres créées en 1934 pour l'écho éminemment symbolique de la date. L'année s'achève sur le départ définitif de l'artiste qui meurt quelques jours après son exposition à Reus. Non moins signifiante dans la vie politique de la Catalogne puisque le mois d'octobre de cette année-là voit vaciller la République espagnole, et la Generalitat catalane, enfantée dans la douleur en 1931, faire de même. La révolte des Asturies et la terrible répression qui s'en suivra, conduite sous les ordres d'un militaire alors encore inconnu, laissent présager des jours funestes. Ce sont les prémices de la guerre civile, celles d'une imminente rupture qui est blessure, déchirure du lien politique, social et individuel et dont l'Espagne, on le sait, mettra 40 ans à se remettre.

Cette même année Gargallo réalise deux œuvres techniquement contradictoires, confirmant ainsi sa fidélité au code traditionnel de la transcription formelle et sa capacité d'innovation au sens d'invention et de trouvaille. Une des sculptures, « Torse d'ado-

¹⁹ Catalogue *op. cit.* : 1933, « Académie » p.214 ; « Urà » p.224, bronze en 7 exemplaires dont l'un se trouve à l'Ajuntament de Barcelona Cf. : DOCUMENT 1 ; « Tors adolescent », marbre noir, 89,8x26x22,5, col. particulière, p.222. Cf. : DOCUMENT 2.

²⁰ Les années de formation de Gargallo à Barcelone se déroulent sous l'empire déjà partagé des deux courants esthético-idéologiques : Modernisme et Noucentisme.

²¹ *Dictionnaire des symboles, op. cit.* : « Uranus » et *Dictionnaire de la mythologie* : « Ouranos », mythologie grecque.

lescente » (Tors adolescent), conforme aux normes académiques, est d'une sobriété qui n'a d'égaux que la perfection des proportions et la luminosité du matériau, marbre noir poli, rayonnant. L'autre « David²² », peut être tenue pour la plus émouvante de toute la création de l'artiste. Elle témoigne aussi de ce travail de longue haleine déjà souligné qui suppose une élaboration en plusieurs étapes. Suivant la trajectoire de l'élaboration familière à l'artiste, on pourrait retrouver des antécédents de cette figure dans différentes représentations de corps juvéniles ou dansants, itinéraire qui s'achèvera, après le David sur fer, avec une silhouette d'un minimalisme épuré, ébauchant le même geste. Dans toutes ses occurrences le « David », musicien à la lyre, sauvegarde toujours la référence réaliste à la figure tout en allant vers une représentation plus abstraite essentiellement à partir de l'allègement des formes et de la captation subtile du mouvement. L'œuvre de 1934, aboutissement somptueux, touchant de grâce aérienne, chante et danse la joie de Vie.

Notre hypothèse de départ portait sur l'aptitude de certains créateurs à conduire dans le même temps deux expériences créatives différentes et souvent opposées, l'une faite de fidélité à un *continuum* déterminé, l'autre optant pour l'innovation. Cette capacité, recherche de la trouvaille qui partant implique rupture conduite à partir d'un territoire rassurant, celui de la Norme, nous semblait être une des spécificités des créateurs du monde catalan. Les deux œuvres commentées et surtout le « David » par la résolution qu'il propose des tensions contraires, dans la permanente recherche d'harmonie en sont la plus parfaite illustration. Gargallo nous le lègue comme s'il représentait une sorte de résumé de son existence, synthèse testamentaire. Ce qu'annonçait cette réflexion glanée dans ses écrits :

L'exaltation et l'enthousiasme sont indispensables pour produire l'œuvre d'art, mais il faut surtout un équilibre entre les moyens et la sensibilité pendant l'activité.²³

UNE ÉTONNANTE MISE EN ABYME : ANTONI MIRÓ

Rupture ? d'une esthétique à l'autre, d'une idéologie à l'autre, chacun a aspiré à la vivre, à l'instaurer, à faire de cette « table rase » prônée par Marinetti un nouvel avenir. Certains ont parfois cru possible de tout refuser pour tout construire. Or il est des ruptures, nous le constatons, qui pour être moins drastiques n'en sont pas moins radicales. Qui prétendent poursuivre tout en innovant. Emblématiques apparaissent en ce sens le projet et le travail d'Antoni Miró.²⁴

²² *Catalogue, op. cit.* : « David », Plaque de fer, 54x19,3x18,2, col. part., p.232 (étapes possibles de son élaboration: « Jove a la platja », bronze, p.22 et « Silueta », fer, p. 234. Cf. DOCUMENT 3).

²³ J. Anguera, *op. cit.* p.189.

²⁴ Antoni Miró : artiste du pays valencien, né à Alcoi, (València) en 1944.

L'œuvre est multiple, diverse. L'artiste a créé une structure, un lieu (le mas Sopalmo) en guise d'écrin, qui permet d'en suivre l'évolution, le rythme chronologique et cyclique à la fois et les nombreuses bifurcations : autant de ruptures, qui impliquent autant d'innovations. A première vue ce cheminement créateur et vital régi par le calendrier s'inscrirait donc dans la notion première de rupture, celle progressive de la ligne horizontale en contradiction, par conséquent, avec le mouvement d'expansion concomitante observé jusqu'ici. On a, en effet, plusieurs cycles ordonnés et apparemment fermés dont le titre -ou son absence- et le thème ont à voir avec des événements de la vie privée ou le contexte historique (« Les Nues », « Dòlar », « L'home d'avui », etc). C'est-à-dire que chaque période correspond à une étape de vie personnelle mais que l'itinéraire ainsi ponctué rend compte également de la *dialectique* du contexte historique, parcours organisé selon l'écoulement du temps et la couleur de la palette. Ainsi la « période grise » reflète les années sombres du franquisme et l'œuvre met en scène « los grises » de triste mémoire ; la « période noire » dit l'Amérique, renvoie aux voyages de l'artiste et aussi, pour la stigmatiser, à la marginalisation pour cause de couleur de peau d'une partie de la population américaine. Dans son ensemble l'œuvre proclame un credo esthétique foncièrement éthique, elle manifeste la relation de l'homme, du citoyen, au monde, à la société. Il est question toujours d'engagement et, pour le dire le langage se fait compréhensible à tous, figuratif jusqu'au réalisme le plus cru. Un aspect révélateur de ce travail, peut prolonger la réflexion conduite sur la relation fidélité/rupture : l'ensemble « Pinteu Pintura » (Peignez Peinture), au titre rhématique selon la terminologie de Genette²⁵, qui correspond à un tournant dans la biographie du peintre et marque l'avènement et le perfectionnement d'une nouvelle manière. La série, fidèle au réalisme — expressionnisme ? — brise et respecte à la fois les conventions de la représentation, elle introduit en outre une sorte de « mise en abyme » de tableaux de grands Maîtres du temps passé, soumis ainsi à transformation. La démarche est révolutionnaire tout autant que le projet du créateur. Il s'établit entre elle et le tout dernier livre de Stéphane Bouquet²⁶ une étrange corrélation :

Un homme marche dans les allées d'un cimetière : Walt Whitman, John Keats, Ovide, Virginia Wolf, entre autres tombes. Il se demande ce qu'est la poésie, il se sert dans les morts pour élaborer des réponses. D'une certaine manière, il essaie de se glisser dans leur brouhaha, et répète ce qu'il comprend...

Le regard que l'artiste porte sur le monde part ou se nourrit des œuvres maîtresses, de l'impact qu'elles ont eu sur lui, des souvenirs qu'elles ont réveillés, des événements qu'elles l'aident à comprendre, à dénoncer. Ce moteur, cette impulsion peut être d'ordre pictural ou relever du reportage. On citerait ici le portrait de Salvador Allende²⁷, le pré-

²⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, éd. Le Seuil, col. Poétique, p. 74-76. Genette dit emprunter l'opposition de certains linguistes entre thème (ce dont on parle) et rhème (ce qu'on en dit). Nous optons sans hésiter pour « ce qu'on en fait ».

²⁶ S. Bouquet, *Un peuple*, Paris, éd. Champ Vallon, 2007, p. 12.

²⁷ « Retrat de Allende », 1973, Acrylique, bois, 66x48 cf. ill. W. Rambla, *op. cit.*, note 27, p. 196.

sident « suicidé » du Chili, selon la théorie américaine. Le tableau, de très grand format, représente l'homme politique tenant à la main un pistolet, celui supposé être l'arme du suicidé, objet dénonciateur puisque l'instrument est gainé aux couleurs du drapeau nord-américain. On est en présence d'un portrait méticuleusement exact, d'une mise en place rigoureusement adéquate au genre dans une savante et traditionnelle organisation des plans. Et pourtant ce bel ordre est perverti non plus par le truchement de la technique picturale, impeccable, mais par l'introduction d'un détail qui perturbe la lecture convenue et en interdit l'innocence. On sait dès lors comment le modèle a été suicidé. Subtilité donc de la rupture qui ne se dévoile qu'à celui censé décoder le message, qui en appelle par conséquent à la complicité du regardeur et joue sur l'évidence portée par un corrosif sens de l'humour.

Pour réaliser cette œuvre vibrante et dérangeante, qui parle d'elle-même, A. Miró convoque de manière récurrente des modèles choisis pour leur caractère emblématique ou le choc émotionnel qu'il en a reçu. Pour ce faire il revisite les toiles de Velázquez ou de Goya, de Miró ou de Dalí et de quelques autres. Archétypes sur lesquels il applique un regard différent et qu'il appelle à une autre vie. Avant de poursuivre il convient de noter que le peintre reproduit la scène dont il va s'occuper, avec un savoir faire et une méticulosité digne d'un miniaturiste, il peint au détail près « La laitière » ou « Les lances » ou « Femme à la fenêtre ». Il ne s'agit évidemment pas de plagiat, pas même d'emprunt, mais de provocation et de mise en demeure : l'œuvre est convoquée pour dire... quoi ? autre chose que ce qu'elle a dit jusqu'à ce jour. Et c'est bien là ce qui, au départ, provoque surprise et désarçonne. Le processus pourrait être rapproché de celui de Joan Brossa lorsqu'il épuise tous les sens possibles et conduit le thème, quand ce n'est pas le genre lui-même, jusqu'à son extrême limite, celle de sa cohérence totale. Antoni Miró fait de même au sens où il superpose son interprétation et transforme ou occulte le sens premier. Il reprend certaines œuvres picturales du passé pour les revisiter, les faire siennes, comme le metteur en scène reprend les textes du répertoire classique (théâtre ou opéra) pour les actualiser.

Serait-ce légitime, dans le cas du travail de Miró, d'évoquer la démarche de la citation littéraire ? Dans ce type d'exercice, fréquent en analyse littéraire, on cite pour étayer, conforter un propos, en appeler à d'autres témoins, références qui attesteront de sa crédibilité. La citation alors n'est pas mainmise ou prise de possession puisqu'elle se reconnaît comme telle, du moins le plus souvent ! Elle reste néanmoins appropriation, même licite, du discours d'un autre. Miró ne cite pas : ou alors au sens de convoquer, de mettre en demeure ; il n'épouse pas, non plus, le discours emprunté. On parlerait plutôt de dialogue étrange, dans lequel le discours premier serait noyé à réception et disparaîtrait sous le discours second qu'il aurait provoqué. Mais il y a bien référence, à commencer par la savante reproduction dont il a été question. Observer ces œuvres, les décrire, en constater l'extrême minutie, les ferait assimiler à de la peinture « bien faite », théorie

revendiquée par toutes les écoles conservatrices de la planète, Noucentisme inclus. Et considérer dès lors l'artiste comme un artisan aimant la «belle ouvrage», méritant d'être classé, si tant est qu'il soit classifiable, parmi les tenants d'une *mimesis* sans altération dans le respect de l'Académisme et de la Norme. Mais la subversion n'est jamais loin. Ces «copies» sont perturbées et dérangeantes dès le premier regard, à commencer par leur format, et surtout, comme cela a été dit, par l'introduction d'un élément troublant, signe de dénégation, de dénonciation. Comme si, nouveau Pygmalion, le créateur transformait le discours de sa créature. Expression d'une subversion qui se manifeste de manière plus évidente encore dans l'œuvre sculptée ou les installations qui accompagnent la production picturale. Subversifs toujours, ces objets sculptés ou ces installations correspondent non pas à une mode mais à l'acquisition d'un nouveau langage, celui qui, passant par l'art abstrait ou le cubisme, traite le volume ou la disposition dans l'espace en ignorant les conventions du genre et les lois de la pesanteur.

On retrouve, dans les unes et les autres, la simultanéité étudiée jusqu'ici, une concomitance inhérente à l'œuvre, et il n'est plus question de chronologie ni même d'expansion seulement d'intériorisation : l'œuvre est, en elle-même et à la fois : ceci (tradition de la forme, adhésion à la représentation figurative) et cela (rupture, reproduction et altération). Comment classer ce produit hybride ? Et qu'est-ce qui pousse A. Miró à reprendre, dans la série «Pinteu Pintura», au titre programmatique, les chefs d'œuvre du temps passé ? Est-ce par nostalgie ? Est-ce par une incapacité à briser le modèle et donc un assujettissement à la norme et un refus d'innovation ? L'ensemble de son œuvre proclame le contraire et révèle en premier lieu une fidélité mâtinée d'impertinence qui vise surtout à la désacralisation de l'icône. Car s'il refait l'image, avec une technique proche de la perfection, c'est sans doute témoignage d'admiration envers un maître de l'art reconnu mais cette déférence implique la dérision ou le sarcasme, toujours la prise de distance. Pour preuve *Les Llances imperials*²⁸, alias *Las Lanzas* ou *La redición de Breda* : scène et personnages sont l'exacte reproduction du tableau de Velázquez mais... que sont devenues les clefs de la ville livrées par le vaincu au vainqueur ? Le détail est là, qui interrompt la lecture convenue et impose un sens inédit : un billet vert remplace les clefs et exige la relecture. L'installation reprend le tableau qui célébrait la victoire espagnole à Breda. Miró, dans la démarche chez lui coutumière de la récupération d'une mémoire collective, actualise l'événement et le transforme en image d'une situation vécue contemporaine. On y voit, en effet, les vaincus (devenus les Catalans) reconnaissables aux couleurs de leur drapeau remettre un billet vert (dollar) aux vainqueurs (les Castellans) identifiés par le même signe. Le message est clair et aussi la posture qu'il révèle. L'artiste exprime son engagement et la dénonciation d'une

²⁸ A. Miró, « Llances imperials » peinture-objet, (1976-77, 2,5x8,5) personnages sur bois découpé peint, cf Wencels Rambla, (1998), *Forma i expressió en la plàstica d'Antoni Miró*, Pròleg : Romà de la Calle, Institut de Creativitat i innovacions educatives, Universitat de València, ill. p. 199 ; C. Cortés, *Antoni Miró : Vull ser pintor*, València, ed. 3i4., ill. p. 168. Cf. : DOCUMENT 4.

oppression par la voie de la dérision. Ainsi le transfert d'une image appartenant à la mémoire collective lui permet de relier le passé au présent et, par le message en forme d'avertissement qui s'en dégage, de préparer l'avenir, celui d'une Liberté et Autonomie totales des Pays catalans. Que disait le tableau d'origine ? Un rapport de forces : en le rendant plus lisible, en transformant un discours devenu inaudible pour ses compatriotes, Miró veut faire acte politique et citoyen. On a beaucoup commenté la formule de Joan Miró évoquant le «nécessaire coup de poing» que l'on est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, seul moyen susceptible d'éveiller, selon lui, la conscience de celui qui la regarde. Le critique Oleksander Butsenko²⁹ reprend l'idée, il compare Antoni Miró à Bacon et commente l'indispensable invite de l'artiste à celui qui regarde, en termes de « choc » appelé à provoquer la réflexion.

Les différentes toiles ou sculptures de la série dévoilent le cheminement d'un artiste engagé dont les armes sont l'excellence de l'outil et la volonté de convaincre au moyen du persiflage et de l'ironie. Par un étrange mouvement de mise en abyme, qu'autorise la technique picturale, (perception d'emblée et d'un seul regard du même et du différent) la référence à des œuvres reconnues permet la naissance d'une œuvre forte, en rupture. On y lit en même temps la continuité et la rupture, une « mêmété » réulsive inscrite en son sein. Dans cette continuité figurative la rupture survient par l'image mentale (métaphore, symbole ou synecdoque) à charge de l'infime détail. A ce titre, témoin accusateur encore, le peintre dénonce le conditionnement oppressif de la société à l'époque franquiste. La critique passe cette fois par Goya : *La lechera*³⁰ ou *El mocador* (le mouchoir). Le tableau qui lui donne son nom « La laitière de Bordeaux » est là, en encadré, dans le coin supérieur droit de la toile, transcrit dans ses moindres détails. Et le visage de cette jeune laitière bordelaise, fait de douceur et d'innocence, avec un zeste de nostalgie est un double pied de nez à ce qu'induit la représentation d'un immense mouchoir à carreaux qui envahit l'espace de la toile. Transcription audacieuse et provocante d'une pratique des années franquistes qui joue sur l'argot « leche » et l'usage du mouchoir, mis en service pour des jeux interdits à l'abri du regard des censeurs dans l'obscurité des salles de cinéma. La dénonciation du puritanisme hypocrite qui pesait sur les relations sexuelles passe par le jeu de mot qu'autorise une image — volée à une autre image — dans une radicale appropriation de la signification.

Quand il brouille ainsi les lectures convenues, quand il en perturbe le sens donné pour acquis, l'artiste fait découvrir non seulement la liberté du créateur mais aussi celle de l'image, devenue autonome et susceptible de transmettre un discours de rébellion qui est aspiration à un monde meilleur. On notera enfin, et toujours dans le sens d'une

²⁹ Cité par C. Cortés, *op. cit.*, p.194.

³⁰ A. Miró, « La Lletera de Bordeaux », 1982, Pintura-objecte, 100x100x5 cm. Acrílic s/taula / col·lecció de l'artista. Cf. Romà de la Calle : Antoni Miró, *L'estranya obsessió de Pintar Pintura*, Barcelona, Edicions Canigó, 1988. Antoni Miró, *Pinteu Pintura*, Alacant, Ed.: Caixa d'Estalvis Provincial, 1987. Cf DOCUMENT 5.

affirmation identitaire, que le peintre signe, souvent, par deux fois son travail. Il y a, en premier lieu, la coutumière signature, celle qui autorise l'attribution de l'œuvre à son auteur. Mais il y a aussi, au cas où l'œil regardant ne serait pas informé, la qualité proclamée en même temps que l'identité, le signe par antonomase d'une appartenance à un groupe social, culturel et politique précis. C'est ainsi que la « senyera », le drapeau catalan, ponctue les tableaux, métonymie de la notion de patrie, détail discret mais signe éclatant, elle a valeur de revendication et le discours visuel devient Manifeste de « País-catalanisme³¹ ».

DE LA PERFECTION À LA LIBERTÉ

Arrivés à la fin du parcours les exemples convoqués ont-ils étayé l'hypothèse initiale ? Sachant que, selon Th. W. Adorno, toutes les œuvres d'art sont des énigmes, trois exemples peuvent-ils suffire à dresser un bilan, à établir une théorie ? Ils peuvent à tout le moins indiquer une tendance, souligner quelques traits dominants et partagés. Face à eux se trouve, toujours sur le même territoire et dans le contexte de l'avant-garde et du mouvement traditionnellement pendulaire qui est le propre des courants esthétiques, le contre exemple d'une rupture sans concessions, sans nostalgie, qui se veut totale. En art, et pour rester dans le domaine catalan, Miró ou Tàpies ont fait un tel choix. Encore faudrait-il revenir sur le nouveau langage inventé, en interroger les codes, leur symbolique, leur appartenance.

Pour ce qui a trait au langage en lettres, peut-on croire sans racines, ni prise en compte d'un humus ou substrat culturel qui lui permet d'exister, la contre-écriture ou la Performance ? Les exemples observés ont mis en évidence l'impact de la contrainte qu'impliquait le respect d'une certaine tradition. Tout se passe comme si cette contrainte permettait à l'artiste, écrivain ou plasticien, de parfaire sans cesse son outil pour, le degré d'excellence atteint, l'oublier ou plutôt le dépasser. Authentique chemin de perfection donc puisque, grâce à la technique dominée le créateur peut en devenir maître et lui faire exprimer un au-delà du sens, hors des frontières où l'enfermaient ses limites, que ce soit celles de la syntaxe ou du matériau. Nous avons vu A. Miró revenir à une *mimesis* absolue mise en abyme pour mieux lui échapper ou du moins lui conférer une charge plus violente de dénonciation. Nous avons vu Gargallo concilier en majesté les deux critères esthétiques antinomiques du classicisme et de l'avant-garde. Sans rien renier. Nous avons vu Joan Brossa adopter des formes classiques pour les conduire jusqu'à l'extrême limite, là où elles accèdent à un autre statut, et clament leur modernité.

La réponse nous semble claire qui inscrit, sans catalogage drastique, la nécessaire fidélité à une notion de permanence qui, refusant le « tout ou rien » totalitaire d'une certaine avant-garde, permet l'avènement d'une œuvre en mouvement c'est-à-dire en

³¹ Néologisme forgé à partir de « Països Catalans », notion contemporaine qui réunit, par l'identité de la langue, les différentes composantes géopolitiques : Andorra, Catalunya, Catalunya Nord, País Valencià, Illes.

devenir. Est-ce gageure que de prôner la rupture sans destruction ? C'est, en tout cas la réponse des Catalans : non pas *tavola rasa* mais *tavola plena* et, pour cela même, dépassée. Il y a, dans ce refus affirmatif, dans ce trop plein vidé de son sens, une dynamique en forme de réponse qui, évidente au plan de la création artistique³², la dépasse et — quel qu'en soit le médium — déborde sur la vie-tout-court, à commencer par celle de la Cité, et se retrouve dans la construction d'une Nation³³. Ce qui renvoie, dès 1931 à la peut-être utopique, mais sûrement enthousiaste, illusion de la rupture attendue, celle d'une République catalane.

³² Aurait pu être évoquée ici l'écriture musicale de Mompou, qui puisant dans le fonds de la musique traditionnelle, accédait à une écriture nouvelle, épurée et quasi minimaliste tout en affirmant qu'il faisait du sérialisme / dodécaphonisme sans le savoir ni le vouloir ! Ou encore celle de Robert Gerhard, compositeur catalan, exilé en 1939, introducteur de Schönberg en Catalogne et dont l'œuvre se situe dans la même ambivalence.

³³ On aura remarqué, dans ce processus politique, l'incontournable référence à l'identité catalane, ce qui en œuvres du langage, commence par la défense de la langue.

OUVRAGES CITES (CHOIX TRÈS SÉLECTIF)

CHEVALIER, J., A. GHEERBRANDT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, ed.Lafont/Jupiter, Bouquins, 1969.

GRIMAL, P., *Dictionnaire de Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

A propos de l'avant-garde en Catalogne

PRUDON-MORAL, M., « De un Manifiesto a otro. Aproximaciones textuales », *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Niemeyer, Tübingen, 1998, p.128-138.

PRUDON-MORAL, M., « Avant-garde et catalanité : accord, dissonance ou cacophonie ? », *Les mouvements d'avant-garde dans la péninsule ibérique*, Traverses, *op. cit.* collection Travaux et Documents, N.6, ill., 1999, p.141-154.

PRUDON-MORAL, M., « Escritura, escrituras : del caligrama al poema objeto », *Naciendo el hombre nuevo*, H.Wentzlaff-Eggebert dr., Madrid, ed.Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 1999, p.77-101.

A.F.C., *Les années 20 dans les Pays catalans. Noucentisme et Avant-gardes*, M. Prudon éd. Association F. Catalanistes, Barcelone, éditions Abadia de Montserrat, 1997.

TRAVERSES, *Peinture et écriture 2, Le Livre d'artiste*, collectif, sous la direction de M. Prudon, Paris, éd. la Différence / UNESCO, 1997.

TRAVERSES, *Les mouvements d'avant-garde dans la péninsule ibérique*, collectif, sous la direction de M. Prudon, Université Paris 8, collection Travaux et Documents, N.6, ill., 1999.

TRAVERSES, *Les Avant-gardes... la musique ?*, collectif, sous la direction de M.Prudon, Université, Paris 8, collection Travaux et Documents, N. 15, ill., 2001.

A propos de Joan Brossa et J. V. Foix

BROSSA, J., *Sextines 76*, Barcelona, Llibres del Mall, prologue : J. Molas, 1977.

-----, *Poemes de seny i cabell*, Barcelona, Ariel, Cinc d'oros 7, prologue : A. Terry.

-----, *Viaje por la sextina*, Màlaga, Dador, 1992, édition bilingue traduction : A. Sánchez Robayna.

-----, *Vint-i-set sextines i un sonet*, Barcelona, edicions 62, Els llibres de l'escorpi 70, Romeu i Figueras, : « Epíleg », 1981.

-----, *Calç i rajoles*, poesia escènica, Barcelona, edicions 62, El galliner 11, prologue P. Gimferrer, 1971.

-----, *L'illusioniste*, Anthologie, Paris, éd. La Différence, Orphée 109, traduction M. Prudon / P. Lartigue, 1991.

-----, *Creativitat avui*, València, 1996.

PRUDON-MORAL, , « Brossa/Scala : lieux communs », *Pandora*, 1-2001, Université Paris 8, Etudes hispaniques, 2001.

FOIX, J.V., *Obres Completes, I, Poesia*, Barcelona, edicions 62, 1974.

-----, J.V., *Poesie. Prose*, Cognac, éd. Le temps qu'il fait, 1986, traduction M. Prudon / P. Lartigue.

PRUDON-MORAL, M., « J. V. Foix, un singulier pluriel », *Les avant-gardes en Catalogne*, sous la direction de S. Salaiün, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, p.51-89.

-----, « J. V. Foix, uomo futurista péninsulaire ? », *Hommage au Pr. A. Roig*, Université Montpellier III, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1992, p.457-468.

A propos de Pablo Gargallo :

ANGUERA, J., *Gargallo*, Paris, éd. Carmen Martinez, 1979, Préface de Jean Cassou, ill.

ANGUERA GARGALLO, P., *Gargallo*, Catalogue raisonné.

VVV : *Gargallo*, Catalogue exposition la Pedrera, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 2006.

A propos de Antoni Miró :

ANDRÉS ESTELLÉS, V., *Les remoroses soledats : Miró, A., Antològica 1960-98*, Centre cultural de la Vila d'Ibi, C.A.M. Exposició, ill, n.p. 1998.

CORTÉS, C., *Antoni Miró : Vull ser pintor*, València, ed. 3 i 4. ill., 2005.

RAMBLA, W., *Forma i expressió en la plàstica d'Antoni Miró*, Pròleg : Romà de la Calle, Institut de Creativitat i Innovacions educatives, Universitat de València, ill., 1998.

DOCUMENTS

DOCUMENT 1. P. Gargallo : « Urà » (Uranus), Page 208 du texte, Note 8.

DOCUMENT 2. P. Gargallo : « Tors adolescent » ; Page 208 du texte, Note 8.

DOCUMENT 3. P. Gargallo : « David » ; page 209, Note 21.

DOCUMENT 4. A. Miró : « Llances imperials » ; Page 210, Note 27.

DOCUMENT 5. A. Miró : « El mocador » (La lechera) ; Page 210, Note 29.



Document 1



Document 2



GARGALLO "DAVID", 1934



Document 4 : Antoni MIRÓ Llances imperials



Document 5 : Antoni MIRÓ "El mocador"