

Alfonso López Gradolí,  
*Quizá Brigitte Bardot venga  
a tomar una copa esta noche* (1971) :  
portrait intermédial,  
déconstruction du portrait

Lucie Lavergne

UCA / CELIS

**Résumé :** Le livre d'Alfonso López Gradolí, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, (1971, réédité en 2013) est une œuvre expérimentale, constituée de collages de photos représentant l'actrice Brigitte Bardot, auxquelles se superpose un texte à la deuxième personne du singulier. Les photos, généralement tirées de la revue *Paris Match*, déchirées et rassemblées en collage, constituent-elles des portraits? La continuité du texte, superposé aux

images, inscrit le recueil dans un genre littéraire, plutôt qu'iconographique, tel que le journal. Ce texte, tout comme le caractère fragmentaire et lacunaire des images soulignent l'impossible dialogue entre le locuteur et l'interlocutrice, absente, inaccessible, dans l'incapacité de répondre. L'objet principal du livre serait alors cette « non rencontre » entre l'artiste et son modèle, renvoyant aux origines du portrait associé à l'absence. À cette non-rencontre, s'op-

pose la rencontre visuelle quotidienne, envahissante, d'une *image* par un spectateur. Le recueil de collages représente massivement, continuellement, Brigitte Bardot, non pour en proposer des portraits mais pour interroger la possibilité de réaliser, dans le monde contemporain, un portrait qui révèle véritablement le sujet. L'ère du « tout visuel » n'est-elle, pas, aussi, celle de la vacuité de ce visuel ?

**Mots-clés :** Poésie visuelle, poésie expérimentale, poésie espagnole contemporaine, collage, journal, portrait.

**Resumen:** El libro de Alfonso López Gradolí *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, (1971, reeditado en 2013), es una obra experimental, constituida de collages de fotos que representan a la actriz Brigitte Bardot, a las que se superpone un texto en 2ª persona del singular. ¿Constituyen retratos estas fotos, generalmente sacadas de la revista *Paris Match*, desgarradas y reunidas en collages? La continuidad

del texto, superpuesto a las imágenes, remite a un género literario, más que iconográfico, como el diario. Este texto, así como el carácter fragmentario y lacunario de las imágenes subrayan la imposibilidad de cualquier diálogo entre el locutor y la interlocutora, ausente, inasequible, incapaz de contestar. El objeto principal del libro sería entonces este “no encuentro” entre el artista y su modelo, remitiendo a los orígenes del retrato, asociado a la ausencia. A este “no encuentro”, se opone el encuentro visual, cotidiano e invasivo, de una imagen por un espectador. El poemario de collages representa de manera masiva y continua a Brigitte Bardot, no para proponer retratos sino para interrogar la posibilidad de realizar, en el mundo contemporáneo, un retrato que revele verdaderamente al sujeto. La era del “todo visual”, ¿no será también la era de la vacuidad de lo visual?

**Palabras clave:** Poesía visual, poesía experimental, poesía española contemporánea, collage, diario, retrato.

---

Le livre d'Alfonso López Gradolí, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, publié pour la première fois en 1971 — récemment réédité (2013) par les éditions *Libros del aire*<sup>1</sup> — est une œuvre expérimentale et hybride, qui fit date, dans la poésie visuelle espagnole des années 1970, novatrice dans sa confrontation du collage plastique et du texte littéraire. Alliant poésie et art iconique, Alfonso López Gradolí aime à se qualifier, avec humour, de « peintre frustré<sup>2</sup> », et souligne son goût pour la peinture (qu'il a exercé pour lui-même) tout en situant son recueil *Quizá Brigitte* dans le champ de la poésie — poésie visuelle bien sûr, mais poésie tout de même. Les trente-et-un collages qui composent l'ouvrage sont réalisés à partir d'images, des fragments de photos tirées de la revue *Paris Match*, représentant, dans leur immense majorité, l'actrice Brigitte Bardot : visage et corps, parfois par fragments (yeux, bras, jambes, pieds, ventre), tantôt en couleur, tantôt en noir et blanc.

---

1. C'est l'édition à laquelle nous nous référons dans cet article : LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Libros del Aire, 2013.

2. « Yo he sido siempre un pintor frustrado » (J'ai toujours été un peintre frustré). « Entrevista a Alfonso López Gradolí », par Javier Alonso Prieto, *Subverso, isla de libertad, crítica literaria y cultural*, 2014, Valladolid. Disponible sur internet : [www.subverso.es/?p=2857](http://www.subverso.es/?p=2857). [consulté le 6 avril 2021].

Puisque ces collages ont pour thème un « individu », « une personne particulière pourvue d'un nom et d'une biographie », selon les termes de Tzvetan Todorov<sup>3</sup>, on peut se demander s'il s'agit de portraits. Cela n'est pas sans soulever quelques questions, toutefois. D'abord, parce que ces photos sont tirées d'une revue. Le premier acte effectué par le collage est donc celui de la citation. Or, si les images d'origine (dans *Paris Match*) sont bien des portraits de l'actrice, réalisés par des photographes, l'opération de sélection et d'insertion dans un nouveau contexte, de ces images, de même que leur « remédiation<sup>4</sup> », depuis l'univers de la photographie de presse jusqu'à celui de l'œuvre plastique visuelle, ne leur confèrent-elles pas une signification nouvelle ?

La question se pose, *a fortiori*, lorsque ces images ne sont pas reproduites dans leur intégralité, mais fragmentées, comme c'est le cas dans les deux tiers de ces collages où les coupures, déchirures et superpositions sont visibles. Par ailleurs, elles sont aussi fragmentaires, lacunaires : le « corps » de Brigitte Bardot n'est représenté que (très) partiellement, atomisé dans certains cas. Que reste-t-il du portrait de l'actrice, disséminé dans les fragments multiples ? L'agencement nouveau des fragments constitue-t-il un autre portrait ? Dans quelle mesure son objet diffère-t-il de celui du premier ?

La nouvelle contextualisation de l'image lui confère une fonction différente de celle d'origine, notamment parce que cette image est toujours plurielle (plusieurs photos, plusieurs fragments de photos). Mais aussi parce qu'au fil des pages, les trente-et-uns collages présentent une unité thématique (parallèlement à la répétition du même procédé, dans la réalisation de ces collages) qui invite à dépasser le collage seul, l'image seule, à l'échelle de la page, comme espace de discours, pour l'insérer dans un discours plus large (développé à l'échelle du livre) constitué de la mise en rapport des images entre elles.

Non seulement ce questionnement implique le paratexte ou son absence — l'absence de titre de ces collages semble révélatrice de cette nécessité de dépasser chaque page comme unité du discours —, mais également sa diffusion éditoriale — ces collages ne seraient pas faits pour être publiés isolément, comme on les trouve dans certaines anthologies de poésie visuelle — et, enfin, la dimension architextuelle, c'est-à-dire l'inscription du poème dans un « genre » particulier. Si dans l'unité-page, le textuel semble intégré au visuel (le collage d'images demeure un mode d'agencement iconographique), la continuité du recueil, au fil des pages, renvoie plutôt à un autre genre, de nature plus proprement littéraire, incluant la durée, proche du journal, éventuellement du journal intime. En effet, l'unité entre les collages est, en outre, assurée par la présence d'un texte tapuscrit, superposé aux fragments de photos, continu d'un collage à l'autre<sup>5</sup>. Au-delà de la fragmentation des collages des images, nous sommes donc invités à constater la cohérence, la continuité du texte.

3. TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu*, Paris, Adam Biro, 2004, p. 10. Une révolution eut lieu au début du xv<sup>e</sup> siècle, lorsque des individus s'introduisirent dans l'image, des « personnes particulières pourvues d'un nom et d'une biographie », « qu'on pourrait encore rencontrer tous les jours en sortant de chez soi ».

4. « Le collage re-médie des fragments de médias préexistants. Chaque médium porte avec lui à la fois une technique de construction de représentations et une idéologie. ». QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / dislocations*, Paris, Al Dante, 2007, p. 62.

5. D'ailleurs, les différentes bribes de textes sont rassemblées, à la fin de l'édition « Jardín Cerrado », en un texte unique (verbal mais spatialisé) qui en souligne la continuité, *op. cit.*, p. 49-70.

Si ce caractère intermédial complexifie (voire remet en cause) le rapport de ces œuvres au portrait, c'est parce que, contrairement aux images qui *représentent* Brigitte Bardot et disent quelque chose *de* Brigitte Bardot, ce texte, collage *verbal* constitué de bribes de phrases, voire de mots épars, s'adresse à Brigitte Bardot, à la deuxième personne du singulier. Le locuteur l'interroge, lui déclare ses sentiments, il semble attendre sa venue, regretter son absence. Il fait aussi état de connaissances sur sa biographie (mentionnant des données que l'on trouve dans les revues dont sont tirées les photos), et semble l'observer de manière constante. L'agencement de ces deux discours (verbal et visuel) produit un double déséquilibre. Le premier est inhérent au procédé textuel qui implique une situation d'énonciation bancale : le recueil est adressé à Brigitte Bardot, mais intégré à une œuvre qu'elle ne lira pas (et qui n'a d'ailleurs pas de forme épistolaire) et à laquelle elle ne peut répondre. Le texte implique la présence de la jeune femme (en tant qu'interlocutrice, par l'acte d'énonciation) mais sa situation spatiale et sa mise en page, sur le collage, démentent cette présence.

Notons que cette absence de communication est soulignée par le traitement du regard dans la majeure partie des poèmes, où il n'est pas frontal, mais au contraire dirigé vers un hors champ, donc écarté du locuteur — et de la situation de communication. Dans certains collages<sup>6</sup>, le visage de Brigitte Bardot apparaît en entier. Parfois, le regard est baissé (on ne voit pas ses yeux), lointain (vers un hors champ) ou camouflé (par des lunettes noires)<sup>7</sup>. Ailleurs, l'actrice est représentée de profil<sup>8</sup>, ou de trois-quarts<sup>9</sup>. Dans tous ces exemples, elle n'est en aucun cas une interlocutrice susceptible de « répondre » au locuteur. Loin d'instaurer un dialogue, le traitement du regard souligne au contraire l'impossibilité d'atteindre la jeune femme.

De ce premier décalage énonciatif, découle un décalage temporel — d'ailleurs souligné par le traitement du regard — entre le « moment de la photo » et le « moment du discours ». Si le texte s'adresse à Brigitte Bardot, il ne s'adresse pas à *la Brigitte Bardot représentée sur l'image* (au moment où elle y est représentée). Il y a bien deux temporalités distinctes. D'ailleurs, la plupart du temps, le texte ne fait référence à ce qui est représenté sur la photo que par allusion indirecte : comme dans le collage<sup>10</sup> où l'on voit la tête d'un petit garçon, à côté du prénom « Nicolas » (le fils de Brigitte Bardot). Mais on ne trouve aucune référence explicite, aucune ekphrasis<sup>11</sup>, puisqu'au contraire, la plupart du temps, le locuteur du texte déplore l'absence de l'actrice : « puedes llamarme<sup>12</sup> » (« tu peux m'appeler »), « todo puede creerse vienes vendrás tú<sup>13</sup> » (« on peut tout croire tu viens tu viendras »).

Malgré l'omniprésence de Brigitte Bardot sur les images, domine donc fortement le sentiment de manque et de solitude du locuteur. Alfonso López Gradolí évoque sa fascination pour

6. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit., p. 25, 38 et 39.

7. *Ibid.*, p. 41.

8. *Ibid.*, p. 42. Les collages n'ayant pas de titre, nous les désignons par le numéro de la page où ils figurent dans l'édition de cet ouvrage de 2013.

9. *Ibid.*, p. 19.

10. *Op. cit.*, p. 12.

11. L'ekphrasis désigne, étymologiquement, la description d'une œuvre d'art. Cette définition est rappelée par Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 140.

12. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit. p. 33. Nous traduisons.

13. *Ibid.*, p. 30.

l'actrice « inaccessible sur les pages de revues<sup>14</sup> », alors que Javier Alonso Prieto lit le recueil comme une « réflexion presque sociologique sur le travailleur et le contraste entre travail quotidien et oisiveté dominicale, alimenté par les médias<sup>15</sup> ». Bref, Brigitte Bardot est à la fois très visible, très représentée, et absente, fantôme sollicitant l'imaginaire mais soulignant aussi la morosité du quotidien. L'objet principal du livre, paradoxalement, tient dans cette « non rencontre » entre l'artiste et son modèle. Cette absence, qui implique l'échec du procédé textuel (l'impossible dialogue entre locuteur et interlocutrice), n'est-elle pas, au juste, caractéristique du portrait pictural ? Depuis ses origines, comme le relate le mythe de la fille du potier Dibutadès de Sicyone, le portrait possède un lien avec l'absence, qui lui confère une fonction de substitution, parfois liée à la mort, comme pour les portraits de Fayoum<sup>16</sup>.

Au fil du recueil, les mises en page hybrides, impliquant superpositions, rencontres, camouflages entre les deux modes de discours (texte-image), invitent à établir une relation dialogique, marquée tantôt par la complémentarité, tantôt par une rivalité, le balancement de l'un à l'autre, rendant plus ou moins pertinente l'inscription de ces œuvres dans le genre du portrait. En premier lieu, parmi les 31 collages, ceux qu'on aurait le plus aisément tendance à qualifier de portraits iconiques sont ceux où une seule image de Brigitte Bardot occupe tout l'espace, ce qui se produit dans près d'un tiers des collages (onze images<sup>17</sup>). Pour neuf d'entre eux, c'est le visage de l'actrice qui occupe toute la page. Situé au premier plan, il permet la reconnaissance du sujet représenté, renvoyant aussi à sa capacité à véhiculer des émotions<sup>18</sup>. Au rythme de ces neuf collages-portraits disposés souvent par paires (sur des pages qui se font face<sup>19</sup>), s'élabore un rythme de répétitions et de variations des tonalités (mélancolie, sourire complice)<sup>20</sup>, en cohérence avec la signification étymologique du terme « portrait » évoquée par Dominique Neyrod : « [...] tirer en avant, faire sortir, produire au jour, révéler, prolonger<sup>21</sup> ». La complémentarité qui existe entre ces collages souligne la permanence de la figure, changeante, mais toujours là. Ils semblent révéler et approfondir, ensemble, par leur pluralité, l'exploration d'un sujet.

14. PRIETO, Javier Alonso, Entrevue citée. Alfonso López Gradolí explique que « la voix poétique s'adresse à la deuxième personne du singulier à l'actrice française, inaccessible sur les pages des revues. Cependant, nous trouvons des réflexions sur les opportunités qu'un employé de bureau peut avoir, les week-ends, dans les déplacements proches qu'évoque la presse, et qui l'aident à rêver que l'objet de désir ne se trouve pas si loin ». (« La voz poética se dirige en segunda persona a la actriz francesa, inalcanzable en las páginas de las revistas. Sin embargo, encontramos reflexiones sobre las oportunidades que un oficinista puede tener en sus fines de semana, en los desplazamientos próximos que anuncia la prensa y le ayudan a soñar que el objeto de deseo no se encuentra tan alejado »).

15. *Ibid.*, Entrevue citée. Nous traduisons.

16. À ce sujet, voir GIGANTE, Elisabetta, *L'art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, 2012, p. 17 (« Doubles et substituts ») et p. 31 (« Portraits funéraires »). Voir aussi le document intitulé « Petite histoire du portrait » publié par le Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, [augustins.org/documents/10180/15597167/fgeno2s.pdf](https://www.augustins.org/documents/10180/15597167/fgeno2s.pdf). [Consulté le 24 mars 2021].

17. Les collages se situent aux pages 19, 23, 24, 25, 27, 28, 31, 38, 39, 42 et 43.

18. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 67.

19. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit. p. 38-39.

20. Pour Jiri Kolar, cité par Jean-Yves Bosseur, il s'agit d'un « confrontage », soit la présence de deux images en regard (*Le collage. D'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010, p. 83).

21. « Ritratto, retrato, portrait » : les mots comme champ d'expérimentation, in *Le portrait. Champ d'expérimentation*, sous la direction de Fernando Copello et Aurora Delgado-Richet, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 26.

Parfois, la disposition du texte par rapport à l'image permet de suggérer un échange<sup>22</sup> : le texte se situe à gauche, le visage de l'actrice à droite, les deux se répondent symétriquement. Les lèvres entrouvertes de l'actrice laissent imaginer qu'elle parle. D'ailleurs, le texte dit bien « hablas » (tu parles). Ce dialogue est bien sûr rêvé, imaginé, comme l'indique la disposition diagonale (et donc particulièrement visible) des mots « que pueden » (qui peuvent). Le caractère hypothétique, voire ludique, de cette mise en page n'enlève rien à la reconnaissance de l'image de droite comme un portrait de Brigitte Bardot qui remplit pleinement, ici, sa fonction de substitution. L'image confère à l'interlocutrice du texte une présence visuelle — à défaut d'une voix.

Néanmoins, dans cet exemple, la photo de presse est reproduite sans aucune modification, à tel point que l'objet de l'œuvre finale ne semble pas être la réalisation d'un portrait mais plutôt la réflexion autour d'un portrait déjà réalisé. Texte et image sont, par ailleurs, superposés l'un à l'autre, ce qui fait que le texte cache partiellement l'image, sans échos sémantiques ou jeux de « question-réponse ». Dans la majeure partie de ces collages, le texte recouvre le visage de Brigitte Bardot, souvent même en épousant les limites (à l'exclusion de tout autre motif contenu dans l'image)<sup>23</sup>. Si, sur un plan purement visuel, la couleur plus claire du visage (par rapport aux cheveux) permet au texte de rester lisible, on a de nouveau l'impression que le visage — et donc le portrait — ne constitue pas l'objet essentiel du recueil mais, en l'occurrence, une image de fond utilisée pour ses caractéristiques plastiques (le contraste clair-obscur entre la peau et les cheveux, par exemple) plus que pour ce qu'il dit du sujet.

Le procédé de reproduction et d'occultation successives d'un document allographe est caractéristique d'une partie de la poésie expérimentale espagnole des années 1970. Ce n'est pas un cas isolé : on peut penser aux « progresiones negativas » de Fernando Millán<sup>24</sup> (où un texte allographe est partiellement biffé) ou bien au poème « Elegía al Che » de Joan Brossa<sup>25</sup> qui reproduit l'alphabet pour mieux en supprimer certaines lettres. Toutes ces œuvres permettent une réflexion sur le rapport paradoxal de la présence et de l'absence impliquées mutuellement, le message étant parfois politique, comme c'est le cas dans les œuvres de Fernando Millán.

L'ambiguïté de ces portraits — reproduits pour être mieux camouflés — est accentuée par la nature même des photos utilisées comme matières premières de collages. Toutes proviennent de revues destinées au grand public et font naître chez nous une sensation de « familiarité », parce qu'elles reproduisent une énième fois un visage déjà diffusé *ad nauseam* par la presse des années 1970 : Brigitte Bardot, star de cinéma, toujours à la une. Parfois, la typographie utilisée rappelle les « gros titres » journalistiques par leurs caractères spatialement envahissants qui, ici, se déroulent sur la page entière<sup>26</sup>. En interview, Alfonso López Gradolí commente cette « culture essentiellement visuelle », ce « bombardement constant d'éléments visuels » qui constitue le contexte de production de l'œuvre *Quizá Brigitte*<sup>27</sup>.

22. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.* p. 27.

23. *Ibid.*, p. 28.

24. MILLÁN, Fernando, *Textos y antitextos*, Parnaso 70, 1970, p. 27-29.

25. BROSSA, Joan, « Elegía al Che », conçu, en 1967, et intégré à « Quadern de poemes », en 1969.

26. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.* p. 23 et 31.

27. Voir le texte intitulé « Algo de historia alrededor de QB », situé à la fin et en complément du recueil de poésie visuelle que nous étudions (LÓPEZ GRADOLÍ, *op. cit.*, p. 72). « Actualmente, entre nosotros, hay un proceso gradual y no acelerado de pérdida de hegemonía de la letra a favor de los códigos visuales y

À la non-rencontre entre l'artiste et son modèle, dont nous parlions précédemment, répercutée sur le plan linguistique par l'impossible dialogue locuteur-interlocutrice, s'oppose la rencontre visuelle quotidienne, envahissante, d'une *image* par un spectateur. Il s'agirait donc moins, dans ces collages, d'évoquer Brigitte Bardot, que sa représentation omniprésente dans les médias, moins de « portraits » de l'actrice que de réflexions méta-artistiques sur les portraits d'une *star*. On peut se demander, en outre, si cette dimension « hyper » ou « méta », de réflexion sur l'œuvre, n'est pas propre au collage dont les fragments ont moins le statut, selon Olivier Quintyn « d'un énoncé » que celui d'« une énonciation », renvoyant toujours, donc, au contexte de leur production initiale<sup>28</sup>.

Une autre particularité de ce recueil, qui le tire encore davantage du côté de l'hybridité et de la rencontre intermédiaire renvoie à cette dimension méta-artistique. Après les cinq premiers collages (sur trente-et-un), assez tôt dans le recueil pour constituer une sorte de clé de lecture de ce qui suit, est intercalé un poème entièrement verbal (écrit blanc sur noir) d'un sujet fort différent, puisqu'il s'agit d'un commentaire métatextuel des collages eux-mêmes, où il est fait allusion, notamment, à d'autres poètes expérimentaux : Enrique Uribe, Francisco Pino, Julien Blaine à qui, selon le locuteur de ce poème, le recueil « devrait plaire ». Cette dimension métatextuelle invite à une prise de distance par rapport aux collages. Le locuteur de ce poème ne semble pas tout à fait s'identifier à celui des textes précédents. Il n'est plus question qu'indirectement de Brigitte Bardot et de la fascination qu'elle inspire, comme « thème » des poèmes (« Y leeré este poema de Brigitte », v. 16, « Et je lirai ce poème sur Brigitte »). L'intérêt pour l'actrice représentée dans les collages semble secondaire. Si l'on a établi que l'objet véritable des collages n'était pas tant Brigitte Bardot que *les représentations de* Brigitte Bardot : quel point de vue le locuteur adopte-t-il vis-à-vis de ce « bombardement » de portraits ?

La majorité des collages – les deux tiers – ne sont pas constitués d'une seule image de Brigitte Bardot, comme ceux que nous avons vus jusqu'à présent, mais au contraire par des images plurielles et fragmentées. La pluralité de ces images a pour effet la répétition de la figure, ou des fragments du corps ou du visage : par exemple, les yeux<sup>29</sup>. La dimension répétitive du travail de collage est à la mesure de l'hypermédiatisation de l'actrice que le recueil illustre dans sa forme, par la répétition et la variation autour d'une thématique unique. C'est d'ailleurs une constante de l'art du collage soulignée par Jean-Yves Bosseur : « Les matériaux du collage étant empruntés dans de nombreux cas à l'univers médiatique et aux images qu'il diffuse à foison à partir des années 1960, il n'est pas étonnant que les artistes du *pop art* américain ou anglais [et on peut étendre cette remarque aux artistes espagnols] aient repris à leur compte ces effets de répétition qui n'ont pas manqué de surgir jusqu'à la saturation dans la société de consommation<sup>30</sup> ».

Positionné sur la page, réitéré, mais aussi fragmenté, désintégré et reconstitué, le corps se soumet à un travail spatial et spectaculaire d'exhibition. Sa mise en scène nous plonge dans son

---

de una cultura esencialmente visual, donde cada vez el elemento icónico gana terreno a la letra escrita, donde la linealidad del signo lingüístico se rompe por la acumulación y la saturación de un constante bombardeo de elementos visuales ».

28. QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / dislocations*, op. cit., p. 31.

29. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit. p. 15.

30. BOSSEUR, Jean-Yves, *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010, p. 93.

intimité : fesses<sup>31</sup>, ventre<sup>32</sup>, bouches entrouvertes et lascives<sup>33</sup>. L'objectif photographique l'expose aux regards, y compris ses interstices, ses parties secrètes (par exemple, par un gros plan sur les plis du coude et le genou<sup>34</sup>). Le corps de Bardot est immobile, travaillé comme une matière plastique et manipulable.

Dans certains collages, les zooms sont trop importants pour suggérer l'image d'ensemble, c'est-à-dire pour reproduire l'allure générale d'un corps, ce qui a pour conséquence que la figure de Brigitte Bardot devient impossible à reconnaître. Le corps féminin dans ses moindres détails est passé au crible d'un regard scrutateur : une aisselle, un œil en gros plan, une mèche de cheveux<sup>35</sup>. Parmi les motifs répétés, le regard est un leitmotiv, parfois intégré au visage, mais le plus souvent, isolé dans un fragment à part, parfois multiplié. On trouve, au fil des collages, un œil isolé quelques centimètres au-dessus d'un regard entier<sup>36</sup>, trois regards diversement orientés juxtaposés au gros plan d'un œil grand ouvert<sup>37</sup>, un très gros plan sur une paupière<sup>38</sup>, un regard de profils et un œil à l'envers<sup>39</sup>. S'il peut apparaître comme un élément central dans la constitution du portrait, nous avons souligné aussi plus haut combien le regard dévié de l'actrice soulignait l'absence de communication avec le locuteur du texte. Or, la variation autour du regard démultiplié de l'actrice renvoie, par effet de miroir, au regard obsessionnel du collectionneur et colleur de photos, l'artiste de ces collages qui apparaît aussi comme un « voyeur ». Très vite, le regard de l'artiste (et du locuteur) est associé à une action d'emprise et de domination, notamment quand, au regard (« mirar / mirarte / mirar te »), fait suite la prise de possession : « te a ti tomar » (toi te prendre), alliant requête et menace : « te pasas » (signifie à la fois « tu passes, tu viens », en espagnol ou « tu dépasses les bornes »), désir et violence : « te pido / te piso » (je te demande / je te piétine)<sup>40</sup>. À plusieurs endroits du recueil, répond à ce regard celui de l'actrice surprise<sup>41</sup>, voire apeurée<sup>42</sup>.

Par conséquent, le collage, qui additionne, juxtapose, superpose non pas « le » corps mais les fragments du corps, semble bien plutôt réifier le sujet, ce qui serait tout le contraire d'en réaliser le portrait. Il met en jeu le glissement de l'être à l'avoir (un corps), sa réification, la mutation du corps-sujet en corps-objet. La répétition des mêmes fragments du corps met à mal son unicité : le collage est d'abord un « démontage » dit Olivier Quintyn<sup>43</sup>. Si, pour Todorov, la caractéristique première du portrait est que les figures sont « peintes de manière à transmettre leurs traits individuels », plusieurs procédés contribuent, dans cette œuvre, à dissoudre cette individualité. Comment pourrait-il alors s'agir de la révélation d'un « moi », d'un sujet<sup>44</sup>, d'une identité ?

31. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit., p. 13.

32. *Ibid.*, p. 15.

33. *Ibid.*, p. 25.

34. *Ibid.*, p. 14.

35. *Ibid.*, p. 32.

36. *Ibid.*, p. 13.

37. *Ibid.*, p. 15.

38. *Ibid.*, p. 32.

39. *Ibid.*, p. 37.

40. *Ibid.*, p. 20.

41. *Ibid.*, p. 24.

42. *Ibid.*, p. 15.

43. QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / dislocations*, op. cit., p. 69.

44. Dans son ouvrage *El museo pictórico o escala óptica* (1715-1724), Antonio Palomino définit le portrait comme « image d'un sujet » (cité par Javier Portús Pérez, «Varia fortuna del retrato en España» dans *El retrato en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 20.)



C'est plutôt la perte d'identité dans les images que les collages mettent en évidence. D'abord, on soulignera les cadrages qui tronquent le corps de son visage<sup>45</sup>. Si, ces fragments retranchés sont parfois « récupérés » à d'autres endroits du même collage<sup>46</sup> (lorsque celui-ci présente aussi une photographie de pied et trois photographies de visage), ce n'est pas l'intégrité de l'image qui est réparée (la source n'est pas la même), ni celle du corps (fractionné, désintégré), mais bien plutôt la « quantité » de corps qui est compensée, comme s'il s'agissait d'une marchandise quantifiable, substituée à l'identité du sujet. Cette destruction du portrait, par le collage, ne va pas sans une certaine violence, sans doute propre à la forme même de ce genre, comme dit Bertrand Rougé : « Il n'existe pas de collage tranquille, d'assemblage paisible ou sans douleur<sup>47</sup> ».

Les fragments juxtaposés dans le collage sont, par définition, « incommensurables<sup>48</sup> », « incompatibles ». Même rassemblés, ils ne sauraient reproduire une figure. Au contraire, démantelé et fragmenté par le collage, le corps est isolé, décontextualisé. On notera que nombres de collages d'A. López Gradolí sont en partie « vides », aporétiques<sup>49</sup>. Ces vides qui isolent les fragments de « Brigitte Bardot » ne sont pas sans lien avec la violence que nous avons commentée au sujet de ce collage et à l'angoisse qui peut en découler. Si « la force d'extranéité du fragment collé<sup>50</sup> » (Olivier Quintyn) dissout totalement le sujet — *a fortiori* son portrait, pour David Le Breton, ce morcellement « répond en miroir au morcellement du sujet dans la modernité<sup>51</sup> ».

D'ailleurs, dépourvu de tout caractère individuel, le corps se juxtapose à d'autres, semblables, dont il ne se distingue pas toujours aisément<sup>52</sup>. Ainsi, d'autres femmes, jeunes, belles, représentées sur les collages, tendent à s'assimiler à Brigitte Bardot du fait même de ces caractéristiques, outre leur situation dans ce recueil où l'actrice est majoritaire, donc à lui faire perdre son individualité. Aux pages précédentes, on perçoit un œil et un profil<sup>53</sup>, des lèvres et plusieurs visages<sup>54</sup>, d'autres personnes, juxtaposés à des fragments dont il est difficile de dire s'ils lui appartiennent (notamment les fesses en haut de la page !) et qui, de toutes manières, peuvent difficilement être considérés comme suggérant une personnalité. La multiplication des fragments de corps et l'imprécision sur l'identité de leur propriétaire a pour effet de rappeler bien plutôt la situation d'énonciation première (les revues *people* vers lesquelles tous ces fragments, en quelque sorte, ramènent le spectateur) au détriment de l'énoncé premier, l'objet des photos — Brigitte Bardot — et ainsi de conduire à l'anonymat de la figure.

En découpant le corps, les collages ne le rendent pas seulement *méconnaissable* (ce qui veut dire que son aspect a été « modifié », « transformé » par la fragmentation), ils le rendent

---

45 . LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.*, p. 21 et 26.

46 . *Ibid.*, p. 21.

47 . Cité par BOSSEUR, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 12.

48 . QUINTYN, Olivier, (*op. cit.*, p. 23) emprunte ce terme à Paul Feyerabend.

49 . LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.* p. 32 ou p. 20.

50 . *Ibid.*, p. 80.

51 . LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 2013, p. 230.

52 . LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.*, p. 15.

53 . *Ibid.*, p. 13.

54 . *Ibid.*, p. 26.

— et surtout rendent le sujet — *inconnaissable* (c'est-à-dire « qui se soustrait à toute tentative de connaissance humaine<sup>55</sup> »), et qui donc ne dit rien d'une quelconque subjectivité<sup>56</sup>.

C'est là tout le paradoxe du recueil de collages d'Alfonso López Gradolí qui représente massivement, continuellement, Brigitte Bardot — mais qui n'en propose des portraits que pour interroger la possibilité de réaliser, dans le monde contemporain qui est le nôtre<sup>57</sup>, un portrait qui révèle véritablement le sujet. L'ère du « tout visuel » est aussi celle de la vacuité de ce visuel. La multiplication des images représentant les gens semble inversement proportionnelle à leur capacité à signifier quelque chose et à « incarner ». Lorsqu'apparaît, sur un collage, un corps sans visage<sup>58</sup>, le texte évoque explicitement « la crisis del lenguaje contemporáneo. Polución. Violencia ». La première expression renvoie à une crise du langage, notamment du langage poétique, propre à l'époque « tardo-franquiste », dans une société « polluée » par le média visuel qu'elle peine à appréhender. Cette réflexion sur la société contemporaine est, certes, caractéristique du collage, fruit le plus souvent d'une société de consommation de masse et d'une prolifération des médias, mais plus largement, elle est propre à toute la poésie visuelle et expérimentale espagnole des années 1970<sup>59</sup> qui traduit, par la rupture et la fragmentation de son objet, la défiance vis-à-vis d'un monde contemporain violent, dans lequel le sujet se perd.

## Bibliographie

- « Petite histoire du portrait », Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, [augustins.org/documents/10180/15597167/fgeno2s.pdf](http://augustins.org/documents/10180/15597167/fgeno2s.pdf).
- AQUIEN Michèle et MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Le collage. D'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010.
- COPELLO Fernando et DELGADO-RICHET Aurora (dir.), *Le portrait. Champ d'expérimentation*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- GIGANTE Elisabetta, *L'art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, 2012.
- KANZ Roland, *Portraits*, Paris, Taschen, 2008.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2006.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 2013.

55. C'est la définition du CNRTL.

56. Selon le CNRTL : « connaissable » : 1) qui peut être reconnu (contraire : méconnaissable) ; 2) qui peut être « connu » (notion de philosophie) : une science est « connaissable », elle peut faire l'objet d'un savoir.

57. QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / Dislocations*, op. cit., p. 20 : « Le statut du collage est donc, en premier lieu, celui d'un objet historiquement situé, emblématique de la modernité expérimentale et des stratégies des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle ».

58. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit., p. 21.

59. Olivier Quintyn commente le « réseau de médiations multiples qui assurent une circulation, un va-et-vient et des effets de retour, d'influence réciproque et de *feedback* permanent » entre le collage et la société de consommation de masse. *Dispositifs / Dislocations*, op. cit., p. 116

- LÓPEZ GRADOLÍ Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Libros del Aire, 2013.
- MILLÁN Fernando, *Textos y antitextos*, Parnaso 70, 1970.
- PORTUS PÉREZ Javier, «Varia fortuna del retrato en España» in *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 16-67.
- PRIETO ALONSO Javier, «Entrevista a Alfonso López Gradolí», *Subverso, isla de libertad, crítica literaria y cultural*, 2014. [www.subverso.es/?p=2857](http://www.subverso.es/?p=2857) [Consulté le 6 avril 2021].
- QUINTYN Olivier, *Dispositifs / dislocations*, Paris, Al Dante, 2007.
- TODOROV Tzvetan, *Éloge de l'individu*, Paris, Adam Biro, 2004.