



HAL
open science

Joan Brossa 1960 : poésie et quotidienneté

Marc Audí

► **To cite this version:**

| Marc Audí. Joan Brossa 1960 : poésie et quotidienneté. Catalonia, 2011, 9, pp.3-16. hal-02626713

HAL Id: hal-02626713

<https://hal.science/hal-02626713>

Submitted on 24 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Joan Brossa 1960 : poésie et quotidienneté

Marc AUDÍ

Casa de Velázquez / Université Paris-Sorbonne
audi.marc@gmail.com

Résumé : Cet article propose d'étudier la production poétique de Joan Brossa en 1960 sous le prisme du réalisme. L'imbrication des recherches littéraires et plastiques dans son œuvre explique l'écart de sa poétique vis-à-vis du réalisme engagé catalan et espagnol, qui parvient alors à un statut quasi officiel. Brossa propose, à la fois dans ses poèmes littéraires et dans ses poèmes visuels, de nouvelles méthodes de prélèvement direct sur le réel, qui relie ses questionnements en particulier au Nouveau Réalisme parisien.

Mots-clés : Joan Brossa – Réalisme – Nouveau Réalisme – Poésie visuelle – Poésie catalane contemporaine

Il peut sembler artificiel, bien que cela soit un protocole habituel de la critique littéraire, de présenter isolément quelques travaux d'un auteur – davantage encore lorsque le choix initial tranche dans la diachronie d'une œuvre – afin de tirer des conclusions sur l'ensemble de sa production. Ceci est *a priori* particulièrement vrai pour l'œuvre de Joan Brossa, pour deux raisons en apparence contradictoires. La première vient de l'extraordinaire variété de son œuvre, qui risque de révéler le caractère tout à fait partiel d'une analyse de détail. Ses investigations en poésie ont atteint presque à l'infini des divisions fractales entre les genres : des premiers textes de la toute fin des années 1930 à sa mort en 1998, les distances entre le texte et l'image, entre l'objet et la scène, entre la musique et le geste, etc. ont été systématiquement divisées par l'invention de formes *intermedia*, sources elles-mêmes d'expérimentations ultérieures.

Néanmoins, de nombreux critiques¹ ont souligné l'unité extraordinaire de cet ensemble disparate, perçu comme une spirale ascendante animée d'un seul mouvement.

* Cet article a été rédigé dans le cadre du projet du Ministerio de Ciencia e Innovación «La poesia experimental catalana des de 1959 a 2004» FF12010-18880.

¹ L'extraordinaire variété de son œuvre a nourri chez les critiques deux tendances en apparence contradictoires, en réponse à ses deux caractéristiques – disparité formelle, unité profonde. La première a été d'étudier séparément tel ou tel pan de son œuvre : l'ordonnement défendu par l'auteur – poésie scénique, poésie littéraire, poésie visuelle, poésie objective, pour ne citer que les genres pratiqués en 1960 – y invite facilement. La deuxième, plus rare, a tenté d'énoncer les traits communs à l'ensemble de son énorme production afin de bâtir des tentatives d'architectures, pour reprendre le terme de Roland Barthes. Si l'œuvre visuelle – poèmes objet, poèmes visuels, installations et actions – a été commentée à l'occasion des nombreux catalogues d'expositions monographiques et d'une première thèse de Pilar Palomer (*La poesia visual de Joan Brossa*, sous la dir. de Martín Viadel, Universitat de Barcelona, 1987), son œuvre scénique a été commentée notamment dans la monographie d'Eduard Planas (*La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelone : Aiet, 2002). À la croisée des deux tendances énoncées, le travail de Isidre Vallès i Rovira (*Joan Brossa : les sabates són més que un pedestal*. Barcelone : Alta Fulla, 1996) partait d'une analyse de la poésie visuelle pour expliquer l'ensemble de l'œuvre. La thèse de Glòria Bordons est le premier exemple de la deuxième tendance critique (*Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelone : Edicions 62, col. Llibres a l'abast 235, 1988), qui a été relayée ces toutes dernières années par deux travaux remarquables, de Jordi Marrugat (*El Saltamartí de Joan Brossa o les mil cares*

Voilà la deuxième raison qui risque d'invalider une étude de détail, qui serait peut-être incapable de mesurer cette totalité parfaitement soudée. De 1941 aux années 1970 ou 1990, tel poème visuel peut être mis en rapport avec tel autre, sans apparente solution de continuité formelle ou temporelle. L'adjectif catalan « brossià » réfère d'ailleurs pour un large public à un style identifiable par des traits particulièrement prégnants². Nous retrouvons cette continuité dans l'œuvre proprement littéraire du poète : la publication de *El dia a dia*³ a montré que Brossa travaillait au début des années 1990 à partir de principes esthétiques et discursifs fort proches de ceux d'*Em va fer Joan Brossa* de 1950, l'un des tout premiers recueils de poésie publiés par le poète. Brossa proposait lui-même la forme de la pyramide – symbole de perfection géométrique, triomphe sur la mort et le temps – comme emblème des multiples côtés de son œuvre, nécessairement réunis en un seul point au faite. Dès lors, pratiquer une coupe transversale pourrait relever du travail de sàpe. Mais on peut se demander également si certains étages de cette pyramide permettent de comprendre la répartition des poids à un moment donné.

Cela est particulièrement vrai lorsque le choix est guidé par une question. Nous posons au Brossa de 1960 celle du réalisme. La question est à la fois externe – la critique a bâti l'histoire littéraire des années 1950 et 1960 autour de cette question et de certaines réponses –, et interne – car elle a indéniablement une place centrale dans sa production de l'année. En effet, en 1960 Brossa pratique depuis dix ans la *poesia quotidiana* [poésie quotidienne]⁴, au réalisme décharné, ainsi que l'écriture pour la scène. À la fin de l'année 1959, Brossa commence à composer très activement des poèmes visuels. Ceux-ci se situent bien loin de l'explicite discursif qui préside à la poésie engagée internationale – en moindre mesure dans ses propres poèmes – : les poèmes visuels de 1959-1960 ne comportent presque aucun contenu verbal. On peut supposer que la réponse brossienne au réalisme est nécessairement enrichie par la pratique plastique, puisque les murs de la pyramide, qui n'a pas de piliers, se tiennent les uns les autres. Si la question de la réalité, du rapport de la création à celle-ci, y est toujours centrale, est-elle traitée en parallèle dans les poèmes visuels et dans les poèmes littéraires ? Selon des méthodes de composition différentes ? Comment la fusion du travail sur la langue et sur l'image infléchit-elle l'esthétique quotidienne de Brossa ? Il faut poser les questions à la fois sans attendre pour autant une réponse univoque.

Notre analyse porte sur un livre de poésie littéraire essentiellement, *Poemes civils* [*Poèmes civils*]. Notre lecture s'enrichit ici de références à deux livres de poésie visuelle de 1960, *La son del gall* [*Le sommeil du coq*] et *Sèrie de poemes* [*Série de poèmes*].

1. Joan Brossa en 1960 : une mise en contexte

L'année 1960 a été décrite par la critique comme un moment fondamental pour l'histoire littéraire catalane, en particulier pour la poésie. Après la mort de Carles Riba en 1959, cette année fut très riche en publications poétiques en catalan. Outre *Carnaval*,

del poeta. Tarragone : Arola Editors, 2009) et de John London (*Contextos de Joan Brossa : l'acció, la imatge i la paraula*. Barcelone : PUB, 2010). Nous avons tenté une première lecture de l'année 1970 portant seulement sur la poésie visuelle, dans *Joan Brossa 1970 : presentació i context dels Poemes habitables*. In MUNTANER, Maria et al. (eds.). *Poètiques de ruptura*. Palma de Mallorca : Leonard Muntaner Ed. (col. Temps obert, 13), 2008, p. 319-333.

² Le dernier poème visuel édité par Joan Brossa en 1998 pour la Residència d'Investigadors du CSIC à Barcelone avait été composé à l'origine dans un livre de poésie visuelle de 1970, « Present ». Le même poème fut édité en 1975 dans l'auto-anthologie *Poemes visuals* (Barcelone : Edicions 62, col. Els llibres de l'Escorpí) qui l'isole pour la première fois de son contexte de présentation initial.

³ Voir BROSSA, Joan. *El dia a dia (1988-1992)*. Barcelone : Edicions 62 (coll. Poesia 109), 2007.

⁴ L'on doit cette expression à l'étude monographique de Glòria Bordons, *Op. cit.*

de Blai Bonet, trois recueils virent le jour : *Vacances pagades* [Vacances payées] de Pere Quart, *Da nuces pueris*, premier recueil de Gabriel Ferrater, et *La pell de brau* [La peau de taureau] de Salvador Espriu. Trois ans après, après la publication de *Poemes civils* en 1961, l'anthologie canonique *Poesia catalana del segle XX* de Joaquim Molas et Josep Maria Castellet⁵ rassemblait des poèmes de ces trois livres. Elle ne consacrait qu'une trentaine de pages sur plus de cinq-cents aux nouveaux enjeux de la poésie contemporaine. Brossa n'y figurait pas, alors que son œuvre pouvait faire écho au choix thématique et chronologique d'ordonnement : « La presa de consciència històrica (1959-1962) ». Il faut rappeler, nous y reviendrons, que son œuvre poétique est restée quasi souterraine pendant encore dix ans, avant la publication du recueil de recueils *Poesia rasa* [Poésie rase] en 1970⁶. *Poesia rasa* n'inclut d'ailleurs pas les recueils de poésie littéraire composés cette année 1960 : pour cela il a fallu attendre *Poemes de seny i cabell* [Poèmes de raison et de chevelure] en 1977. Ferrater est le seul à figurer dans la toute dernière et maigre section, « Poesia nova » [Poésie nouvelle]. C'est ainsi que son œuvre rejoint Espriu et Oliver dans le corpus littéraire catalan d'après-guerre, au moment où celui-ci s'articule autour de la question du réalisme et de l'engagement social, politique et historique, de l'écriture poétique.

Cette année 1960 Brossa ne publia que trois poèmes dans la revue *Inquietud artística*⁷ ; « Enumeració en sospirar », un poème en bilingue catalan / espagnol dans la revue de Camilo José Cela *Papeles de Son Armadans*⁸ ; et le texte de l'action musicale *Cançó de bressol* [Berceuse], accompagné de la partition de Josep Maria Mestres Quadreny, chez Editorial Boileau⁹. Son œuvre littéraire est publiée sur des supports divers et/ou marginaux en apparence, extérieurs presque toujours aux canaux et aux lieux de diffusion littéraires, souvent en collaboration avec des artistes auxquels il est lié par l'amitié et l'affinité esthétique. Absent de l'anthologie canonique de 1963, ne faisant paraître aucun recueil de poésie cette année-là, publiant sur des supports confidentiels, comment justifier un arrêt sur cette année de sa production ?

En 1960 Brossa compose trois recueils de poésie littéraire, *Poemes civils* [Poèmes civils], *Cau de poemes* [Tanière de poèmes] et *Un, i no dos* [Un, et pas deux], écrit à cheval entre 1959 et 1960. L'éloignement vis-à-vis des cercles littéraires ne correspond donc guère à un défaut de production. Nous avons choisi d'analyser ici en priorité *Poemes civils*, car il fut publié l'année suivante dans une édition amputée par la censure¹⁰, contrairement aux deux autres livres, qui ne furent publiés qu'en 1977 et n'ont jamais été publiés séparément. Cette édition de 1961 était la première d'un recueil entier de poèmes depuis 1951, date de publication d'*Em va fer Joan Brossa* [Joan Brossa m'a fait] : c'était donc le deuxième recueil de poésie de Brossa qui parvenait au public. Il vient en outre tout récemment d'être traduit en français.

⁵ CASTELLET, Josep-Maria et Molas, Joaquim. *Poesia catalana del segle XX*. Barcelone : Edicions 62, col. Llibres a l'abast 3, 1963.

⁶ BROSSA, Joan. *Poesia rasa*. Esplugues de Llobregat : Ariel (coll. Cinc d'Oros), 1970. Le livre rassemblait des livres de poésie littéraire de 1943 à 1959.

⁷ « Tres poemes » [Trois poèmes]. Vic : *Inquietud artística* n° 20 (octobre), 1960, p. 13.

⁸ « Enumeració en sospirar / Enumeración en suspiros ». *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), n° LVII, (décembre), 1960.

⁹ BROSSA, Joan. *Cançó de bressol* (poésie littéraire, partition de Josep M. Mestres Quadreny). Barcelone : Ed. Boileau, 1960.

¹⁰ Brossa fit de cette mésaventure un poème, inclus dans les éditions suivantes de *Poemes civils* : « Escamoteig de cinc poemes ». *Poemes civils* (eau-forte de Joan Miró et couverture d'Antoni Tàpies). Barcelone : Ed. R. M., 1961. Pour la traduction française : *Poèmes civils* (traduction de Thierry Defize). Villeurbanne : URDLA, col. La Source d'Urd, 2010. Nous ferons référence à cette édition bilingue dorénavant.

1960 est surtout l'année de la reprise spectaculaire de la poésie visuelle – à partir de fin décembre 1959. En effet, avant 1959 Brossa ne parle pas de poésie visuelle – une notion qui n'est qu'à ses balbutiements –, et la douzaine de poèmes utilisant la page comme support plastique de 1941 à fin 1959 sont appelés poèmes expérimentaux. Ce dernier adjectif décrit la nature propédeutique de ces premiers poèmes, dans lesquels Brossa essaye plusieurs techniques héritées des avant-gardes historiques – dont le calligramme dans la tradition d'Apollinaire ou de Junoy – et commence à forger le style « brossià ». L'arrivée d'une certaine maturité dans le champ de la poésie visuelle date donc de 1960 : l'intérêt qu'il y porte est immédiatement transmis à l'œil de l'ami Joan Miró dans une lettre inédite de décembre 1959 accompagnée d'un poème visuel, dans laquelle Brossa utilise pour la première fois l'expression « poésie littéraire » pour qualifier son œuvre écrite et la distinguer de la poésie visuelle¹¹.

Dès le début Brossa conçoit ses poèmes visuels en séries. En effet, l'invention d'une nouvelle forme, celle des *Suites de poesia visual*, date également de la toute fin 1959. Il s'agit de livres constitués de plusieurs poèmes visuels – le plus souvent une vingtaine – organisés en séquences numérotées. Il en compose huit cette année, outre un recueil de poèmes visuels conçus isolément, *Poemes solts*. Les archives de la Fundació Joan Brossa ne conservent, outre ce dernier recueil, que trois de ces *Suites*, et les documents perdus sont malheureusement très partiellement reproduits dans des publications et études passées. En 1960 également Brossa fait le choix décisif d'une technique de composition, qui ne variera jamais dans les documents originaux : l'appropriation par collage de matériaux récupérés dans la banalité de la vie quotidienne de la ville de Barcelone.

La primauté donnée à l'appropriation directe de matériaux manufacturés rapproche singulièrement le travail de Brossa de l'éclosion à Paris du Nouveau Réalisme. Le 27 octobre 1960 a lieu la réunion fondationnelle du groupe chez Yves Klein, autour du critique d'art Pierre Restany, qui est resté le théoricien et principal critique des artistes présents : Yves Klein, Yves Tanguy, Arman, Daniel Spoerri, Raymond Hains, François Dufrêne, Martial Raysse et Jacques de la Villéglé. César et Mimmo Rotella font également partie du groupe, et en 1961 Niki de Saint-Phalle et Gérard Deschamps les rejoignent. Brossa n'était bien évidemment pas présent à ces réunions, mais ses archives personnelles comptent de nombreux cartons et textes sur les manifestations du groupe, notamment ceux de la Galerie J, sans doute grâce à l'amitié avec le groupe des « Catalans de Paris » – Jaume Xifra, Benet Rossell, Joan Rabascall et Antoni Miralda. Ces derniers participent individuellement ou collectivement à certaines activités du groupe, exposent dans des galeries parisiennes défendant les Nouveaux Réalistes, et Restany les rejoint pour certaines actions et films des années 1960, sur lesquels il écrit également. La volonté de défendre le « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire »¹² exprimée par Restany semble faire écho directement à ces premières *Suites de poesia visual*.

Le travail critique de Restany, qui connut Brossa, est précieux pour comprendre certains des aspects soulevés par sa poésie visuelle, bien plus encore que l'informalisme triomphant d'amis comme Tàpies, Manolo Millares ou Antonio Saura. Les textes de Restany peuvent guider notre analyse des poèmes visuels, mais aussi littéraires. On

¹¹ Conservée à la Successió Miró de Palma de Mallorca. Brossa écrit à Miró : « Jo també estic emocionat de saber l'afinitat amb els vostres treballs i tinc una gran curiositat de veure'ls, quan això sigui possible. M'agradarà mostrar-vos els poemes que estic fent prosseguint pel mateix camí [les poèmes visuels]. [...] També m'agradarà de saber l'opinió que us mereix el llibre *Un i no dos*, que inclou els últims poemes 'literaris' que he fet. ».

¹² RESTANY, Pierre. *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris : Éditions La Différence, 1990, p. 76.

trouve là une manière de justifier le lien que Brossa considérait fondamental entre la littérature et l'art, qui pour lui étaient des modalités de réponse à des questions communes. Celles-ci semblent être, en 1960, l'appréhension du réel, l'engagement de l'artiste et du poète dans son contexte et les nouvelles méthodes pour y parvenir : elles se posent indifféremment dans la pratique de l'écriture et de l'image.

Précisons enfin qu'un regard plus rapproché sur les quelques publications de 1960 doit nuancer l'idée d'une marginalité absolue de Brossa vis-à-vis de la scène littéraire et artistique officielle. D'une part, la reprise définitive de son travail visuel va de pair avec les collaborations très prestigieuses dans le champ plastique. Les quelques poèmes littéraires publiés sont toujours accompagnés d'œuvres des deux artistes catalans les plus importants du moment, Joan Miró et Antoni Tàpies. Il ne faut pas oublier que Brossa, depuis la fin des années 1940, est un personnage essentiel dans la scène artistique barcelonaise, notamment dans les activités de Club 49 : si le poème publié dans *Papeles de Son Armadans*, revue d'un Cela déjà très reconnu, est accompagné d'un dessin d'Antoni Tàpies, l'édition des *Poemes civils* de 1961 est, elle, accompagnée d'une gravure de Joan Miró et d'une couverture dessinée également par Tàpies. Les éditions littéraires de Brossa laissent une place de choix au regard des plasticiens sur ses textes.

Il se trouve aussi que la petite revue de Vic où Brossa publie en 1960, *Inquietud artística*, a été un remarquable espace de discussion entre plusieurs critiques littéraires catalans qui cherchaient à construire une définition du réalisme social spécifique à la poésie catalane, et donc un corpus d'auteurs et de textes.

Es tracta d'una revista molt interessant per diversos motius: és un exponent de la represa cultural de la postguerra [comme avait pu l'être *Dau al Set*, dont Brossa était membre fondateur] no gens fàcil de tirar endavant en una ciutat com Vic [...]. D'altra banda, és una revista que aposta decididament per la modernitat i el cosmopolitisme i que defuig, des de bon començament, ser una revista 'comarcal'. De fet, [...] molts dels seus col·laboradors eren persones prou significades de l'avantguarda barcelonina. *Inquietud* no fou la revista d'un grup ideològic cohesionat, en matèria artística, sinó que aplegà en cada moment les persones amb 'inquietud' artística que optaven per la modernitat. [...] Atenta, doncs, als signes de modernitat que observava, *Inquietud* hagué d'obrir-se al debat sobre el realisme i donar cabuda a les expressions dels seus col·laboradors o d'elements externs entorn a aquest fet.¹³

De 1957 à 1960, la revue publie des poèmes des représentants du nouveau réaliste : Blas de Otero, Miquel Martí i Pol, Manuel de Pedrolo, Núria Albó, mais aussi Guillem Viladot – qui commence à composer des poèmes visuels en 1964. Des articles de Joan Triadú, Josep Maria Castellet ou Francesc Vallverdú animent un débat sur le sens à donner au réalisme littéraire. Le numéro 18 (juin 1960), précédant celui où apparaissent les poèmes de Brossa, contient une présentation de Josep Maria Castellet de quelques poètes. L'auteur propose également une poétique, qui reste néanmoins vague : « Una literatura más realista, dentro de un realismo que se basa fundamentalmente en la evolución histórica, responde mejor hoy a la expresión de nuestro mundo. »¹⁴. Le débat

¹³ FARRÉS, Pere. « La revista *Inquietud* i el debat sobre el realisme històric ». *Professor Joaquim Molas : memòria, escriptura, història*, in DD. AA.ed. Barcelone : Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 415.

¹⁴ Cité par FARRÉS, Pere. *Ibid.*, p. 416. L'auteur montre (p. 421) que *Inquietud artística* a été l'un des espaces où Josep Maria Castellet et Joaquim Molas ont constitué le corpus de poésie contemporaine de leur anthologie de 1963 : « Sigui com sigui, podem admetre que el període amb una presència més determinant del realisme a *Inquietud* abraça uns sis anys, des de finals de 1957 a finals de 1963, aproximadament els anys d'escriptura de la major part dels poemes que Josep M. Castellet i Joaquim

atteint son apogée en 1961, l'année de publication de *Poemes civils*. Salvatore Quasimodo publie un article dans le numéro d'août, dans lequel il donne à son tour une définition prescriptive de ce que doit être le poète :

El poeta s'expressa a si mateix, un home, l'home (si voleu) parla de la societat en la qual viu, crida si ha de cridar, també: i si un canta el dolor i un altre la fosa que salta de l'alt-forn o la passejada d'un obrer amb una noia, quin dels dos està en la veritat? Parlem de poetes, i per tant tots dos¹⁵.

La définition, loin d'être restrictive comme chez nombre de critiques de l'époque, reste volontairement ouverte sur le lyrisme comme sur la simple description des faits les plus banaux de la vie quotidienne, et celle-ci correspond parfaitement, nous le verrons, à différents aspects de l'œuvre brossienne. L'article « Poesia 1961 » de Francesc Vallverdú, dans ce même numéro, rend compte, il faut dire assez superficiellement, des principaux recueils de poésie publiés dans l'année et demie passée. Ils sont jugés à l'aune de la capacité de rendre la « réalité sociale » et les « problèmes concrets ». Vallverdú parle de Foix comme le poète de l'« irréalisme » – articulant une simple opposition avec la jeune génération de poètes choisis –, et n'a que quelques mots pour *Poemes civils* : « Desitjaria que la seva poesia fos autènticament civil – com Brossa ens ha demostrat que sap fer – i el pur joc prengué el lloc menor que li correspon. »¹⁶. Vallverdú fait appel sûrement au style encore plus dépouillé d'*Em va fer Joan Brossa*, et il sanctionne certains aspects de *Poemes civils* jugés « inauthentiques », au ton « trop » ludique.

La poésie de Brossa, en 1960, n'était donc en rien marginale dans la scène des lettres catalanes : mais certains critiques catalans lui reprochaient une trop grande liberté de ton ou un manque de sérieux¹⁷. Si le réalisme est un débat, par exemple dans la revue *Inquietud artística*, l'œuvre de Brossa ne proposait pas de réponse unitaire et s'écartait d'un canon thématique et formel défendu par Vallverdú. Mais quel était cet écart ? Il y avait en effet dans *Poemes civils* plusieurs réponses à la question du réalisme, parfois contradictoires. En outre, l'imbrication des démarches visuelle et littéraire, sans doute méconnue par les critiques littéraires de l'époque, signalait la capacité de Brossa à poser des questions communes, en suivant des méthodes de composition en apparence opposées, mais aux techniques plus proches qu'il ne pourrait paraître à première vue.

2. Le réalisme littéraire et expérimental de *Poemes civils* (1960)

La critique signale l'importance dans l'œuvre poétique de Brossa des préceptes esthétiques et politiques appris auprès de João Cabral de Melo Neto depuis le tout début des années 1950, loin des rêveries introspectives et diaboliques des revues *Algol* et *Dau al Set*. Cabral montre à Brossa, comme à Tàpies, la nécessité de rapprocher la création

Molas agrupen en els apartats finals de la seva antologia *Poesia catalana del segle XX*, apareguda el setembre de 1963. »

¹⁵ Cité dans FARRÉS, Pere. *Ibid.*, p. 417.

¹⁶ FARRÉS, Pere. *Ibid.*, p. 418.

¹⁷ Cette critique ne venait pas cependant de l'ensemble de la revue : « No es pot pas dir, doncs, que *Inquietud* sigui un exponent o portaveu del realisme històric. Tot i que hi ha moments (el número 22, per exemple [août 1961]) en què la revista promou aquest corrent, cal considerar que, en general, predomina més l'eclecticisme i la voluntat d'aplegar la diversitat mentre es mantingui el caràcter de modernitat i cosmopolitisme de la revista. Això es veu encara més en els números en què la revista dona compte de les arts plàstiques o l'urbanisme i l'arquitectura. Tant és així que, també en literatura, es promou l'avantguarda i no es defuig el simbolisme, com ho exemplifica justament el primer article del número 1 [1955], "J. V. Foix, poeta surrealista", del qual és autor Josep Junyent, o, al número 6 (agost 1956), l'article de Jacques Mettra, "El enigma de Arthur Rimbaud, poeta surrealista", *Ibid.*, p. 420.

littéraire et plastique des luttes sociales et politiques contemporaines guidées par le marxisme, sans pour autant laisser de côté l'expérimentation formelle. Comme il l'avait fait en 1941 lorsque J.V. Foix lui avait conseillé de pratiquer le sonnet, cette fois encore Brossa écouta son aîné et dès 1950 il appliqua ses recommandations.

Il s'agissait de faire, dans les mots du poète, « una poesia en mànigues de camisa »¹⁸. Mais Brossa ne comptait pas subordonner l'écriture au discours, au lyrisme politique ou à l'engagement explicite. « Jo trobava que en parlar de realisme s'havia de crear una arma diferent, no valia deixar de parlar de la teva estimada i parlar d'obers amb el mateix registre (...) has de dir el que penses, però ho has de dir fent una aportació de recerca. »¹⁹. Les nouveaux préceptes sont toujours pour lui l'occasion d'ouvrir un nouveau champ d'expérimentation, afin de faire d'acquis extérieurs des chantiers. Un changement thématique ne doit pas être mené sans prendre cette nouvelle question – le contexte, le quotidien – comme point de départ d'un renouveau formel. Un exemple découvert récemment aux archives Brossa montre sa méfiance vis-à-vis de l'explicite politique : un brouillon de l'un de ses tout premiers poèmes visuels – publié en avril 1950 dans la revue *Dau al Set*²⁰ – présentait une liste de noms d'oiseaux. Le lecteur était invité à biffer l'un des noms :



Brossa avait tenté initialement de faire un acrostiche avec le mot MARXISME et COMUNISME, avant d'abandonner l'idée, en laissant seulement les noms de quelques oiseaux et le précepte du geste, imprimés sur un papier rouge et vert.

La poésie brossienne trouve alors sa place au ras d'un sol urbain et décharné. Le titre *Poemes civils* indique d'emblée la réalité urbaine, sociale, communautaire, nécessairement politique.

POEMA

Tot poema
és una detenció,

¹⁸ COCA, Jordi. *Oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, col. L'esperver llegir n° 42, 1992, p. 87.

¹⁹ COCA, Jordi. *Ibid.*, p. 142.

²⁰ Le poème a été récemment reproduit dans BROSSA, Joan. *Carrer de Joan Ponç*. Barcelone : Edicions Poncianes, 2010, pp. 172-173.

ja que sostreu formes de la vida
per conservar-les en els versos. (...) ²¹

Brossa prend la question du réalisme *au pied de la lettre*, dans la poésie littéraire, et nombre des cent vingt-quatre poèmes littéraires de cette année répondent au précepte d'un arrêt sur des « formes de vie ».

POEMA

Aquests versos resten escrits
perquè passin desapercebuts com
un vidre. Estic mirant el carrer
a través del vidre d'una finestra.
Mireu el carrer i no veieu el vidre.

A fora i a dintre vostre
hi ha un univers.

També vull que els versos
d'aquest poema siguin idèntics
a les campanades dels rellotges
de torre que hi ha per tot
el món. (p. 144)

L'écriture ne doit pas interférer avec le regard en proposant une grille pour discerner la réalité : le poème doit être une fenêtre – tournée aussi vers l'intériorité – dont le cadre n'est que le regard du lecteur, sollicité par l'énonciation. Néanmoins, la dernière strophe souligne l'absolue nécessité de l'écriture, figurée par le rappel incessant et universel du temps, et déliée du je poétique. L'énonciation prend souvent dans *Poemes civils* un tour dialogué, celui d'une adresse à une deuxième personne, même lorsque l'éventuelle réponse n'est pas retranscrite.

Aquest sabó
fa bona escuma.
Té ; guarda la pastilla
a la sabonera. (p.104)

Les poèmes quotidiens de Brossa ouvrent les yeux sur le contexte immédiat et banal, domestique même, qui n'est pas habité par l'Histoire ou bien interprété par des préceptes idéologiques. Comme le souligne J.-M. Gleize dans ses études sur le romantisme et la poésie du XX^e siècle, le besoin croissant de situer l'écriture poétique *en un lieu et un temps* est l'un des traits les plus profonds de la succession des écoles et des esthétiques littéraires. La poésie fait le parti-pris du circonstanciel²², et la recherche au plus près des choses tente de moins en moins d'y déceler des idées, des constantes. Gleize propose le terme de *réélisme* pour nommer un réalisme « aggravé », dans lequel l'horizon du poème n'est autre que l'objet, la circonstance, le quotidien. Il nous semble pertinent pour qualifier de nombreux poèmes de *Poemes civils*. Brossa disait souvent que le lieu où l'on trouvait le moins souvent de poésie c'était dans un livre de poésie, et

²¹ BROSSA, Joan. *Poemes civils / Poèmes civils* (trad. française de Thierry Defize). Villeurbanne : URDLA, col. La Source d'Urd, 2010, p. 60.

²² « Il s'agit (...) de l'assassinat du poème non (seulement) par son objet, mais par ce qui fait occasion, contexte, circonstance, ou ce qui fait que le circonstanciel, le complexe noué des circonstances, contamine et envahit le texte et finalement se superpose à lui ou l'absorbe. » GLEIZE, Jean-Marie. « En lieu obscène ». *Sorties*. Paris : Questions Théoriques (coll. Forbidden Beach), 2009, p. 93.

la retranscription du réel perçu devient une manière de désamorcer un trop-plein d'expression ou d'explicite, l'épanchement sentimental appliqué à des enjeux de la société contemporaine.

PALMA DE MALLORCA

Best situation view to the bay and to
the wood. Rooms with all comfort,
private bath, telephone in every room.
Bar Service and Restaurant.

Beste Lage. Aussicht auf Hafen
und Wald. Zimmer mit allem Komfort
einschliesslich Bad und Telephon.
Eigene Bar und Restaurant. (p. 86)

Certains poèmes ironisent même sur le désengagement du poète et sur le débrayage lyrique inhérent à son entreprise :

PEIX DE CERA

Per no haver escrit el poema,
el lector es queda sense saber
en què podria consistir aquest
peix de cera. (p. 46)

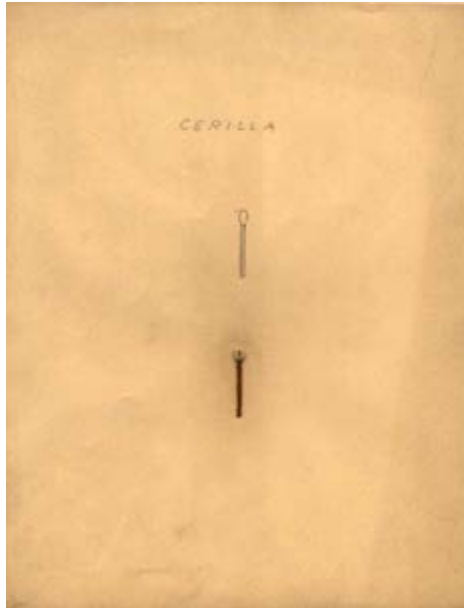
Si Barthes a proposé la notion d'« illusion référentielle » pour caractériser certaines techniques réalistes dans l'ordre de la fiction, Riffaterre a proposé une analyse critique sur la même question dans l'ordre de la diction – celui qui permet de déceler la littéarité d'un texte poétique.

« Le langage poétique diffère de l'usage linguistique commun, voilà ce que le lecteur le moins sophistiqué sait d'instinct. Quant à savoir en quoi consiste cette différence, voilà qui est moins clair, mais, là encore, notre instinct nous avertit qu'un poème dit une chose et veut dire autre chose. *La poésie exprime des idées et des choses de manière indirecte*. Même la description la plus naturelle n'est pas un simple énoncé de fait : elle se présente comme un objet esthétique aux connotations affectives. »²³

L'*indirection* de la poésie serait essentielle d'après Riffaterre, dans la mesure où toujours la poésie dirait fondamentalement autre chose que ce qu'elle dit « de fait ». Il semble pourtant difficile de maintenir cette conception de la poésie à la lecture de certains des poèmes de *Poemes civils*, qui proposent au contraire un contact direct avec des objets ou des réalités brutes, transposées par l'écriture : le poème « Palma de Mallorca » ne semble pas faire un usage « diff[érent] de l'usage linguistique commun », celui de l'affichage publicitaire d'un hôtel international. Le poète transcrit un contenu verbal direct, publicitaire. Brossa compose dans *Poemes solts*, cette même année 1960, le poème visuel « Cerilla » [Allumette]²⁴. Il est constitué de l'alignement du mot « cerilla », d'une représentation graphique dessinée de l'objet et d'une allumette collée.

²³ BARTHES, Roland. *et al. Littérature et réalité*. Paris : Seuil (coll. Points), 1982, p. 91. Nous soulignons.

²⁴ BROSSA, Joan. *Poemes solts* (inédit), 1960. Une édition en facsimilé du poème a été réalisée à l'occasion de la sortie du livre *Arlequins*. Barcelone : Sala Tàndem / UDB Needham Campmany Guasch, 1996.



Ce poème signale la possibilité pour la présentation, la représentation et la référence, d'une coexistence sur une même surface. La poésie n'est plus indirecte, biaisée, différente de la manipulation quotidienne : elle signale la nécessité du passage incessant entre ces divers ordres, et la vacuité de la défense d'une notion du poétique comme fondamentalement distinct ou éloigné de l'acte le plus simple de la parole. Un autre poème de *Poemes civils* nomme une échoppe urbaine par un simple attribut visuel, son enseigne caractéristique :

La bandera bicolor, roja y gualda,
como pabellón de España.

Un estanc. (p. 106)

Il nous semble que l'idée d'une indirection poétique ne permet pas d'expliquer le statut de ces poèmes, dont la volonté est de fixer des instantanés sur une réalité partagée. Mais peut-on affirmer pour autant que les poèmes quotidiens de Brossa ne visent que la répétition mécanique de certaines choses vues, la nomination pure et simple, sans aucune perspective sociale, sans *ne rien* dire d'autre ?

Les poèmes visuels et littéraires de cette année montrent la pertinence de l'analyse d'un corpus littéraire à partir de la critique d'art – la démarche inverse étant beaucoup plus habituelle. Les questions que Brossa se pose dans sa poésie littéraire ont des échos auprès de mouvements artistiques contemporains. Nous l'avons dit, les textes de Pierre Restany sont à ce sujet particulièrement éclairants. Il y propose une méthode – l'appropriation – et une nouvelle définition de l'artiste. Faisant écho à l'invasion du contexte dont parle Gleize – Bernard Lamarche-Vadel²⁵, parmi d'autres, a montré que l'une des principales tendances de l'art du XX^e siècle est aussi sa disparition dans la réalité quotidienne –, la principale technique proposée par les Nouveaux Réalistes est l'appropriation, le prélèvement direct : le « souci de récupérer poétiquement les formes les plus courantes d'éclatement des langages visuels organisés : affiches, publicité, *mass media*. » Cette méthode est systématique dans la très grande majorité des poèmes visuels brossiens, entre autres dans ceux composés en 1960. Restany, avec le groupe des

²⁵ Voir notamment les premiers chapitres de LAMARCHE-VADEL, Bernard. *La bande-son de l'art contemporain*. Paris : IFM / Regard, 2005.

artistes du Nouveau Réalisme, la conçoit comme un engagement : « face à l'extraordinaire pouvoir d'usure de la durée moderne et l'épuisement conséquent de tous les modes d'expression traditionnels, il se développe aujourd'hui un peu partout dans le monde une nouvelle démarche appropriative du réel. »²⁶ Mais cet engagement, contrairement au « *realismo social* » qui s'impose en Espagne ou bien à l'explicite politique que Vallverdú réclamait à Brossa, n'a guère de vocation pédagogique : « L'extraversion est la règle de ce monde placé sous le double signe de la standardisation et de l'efficacité. Nous ne pouvons plus nous permettre ni le recul du temps ni la distance objective. L'appropriation directe du réel est la Loi de notre présent. »²⁷. Restany défend l'idée de l'artiste comme médiateur, comme « catalyseur » de l'expressivité du réel :

Les nouveaux réalistes s'interdisent toute conceptualisation de l'objet réel qu'ils s'approprient, ils ne cherchent pas à l'intégrer dans un contexte esthétique ou dans un système de structures formelles préétablies. (...) [L'artiste] détache un fragment de la réalité objective, dont il libère le pouvoir de signification pour autrui. Il est le catalyseur de l'émergence expressive de l'objet, le médiateur qui assure le passage d'une situation virtuelle à un fait précis d'expression, capable d'éveiller chez le spectateur les mêmes réactions émotives que suscite ce qu'il est convenu d'appeler une œuvre d'art²⁸.

Ce « fragment de la réalité objective » peut être dans la poésie brossienne un mot, un slogan, une affiche, un bout de ficelle, une allumette ou un torchon.



Ces deux assemblages²⁹ de *Série de poèmes* disposent précisément des outils permettant de fixer les fragments du réel prélevés : sur d'autres poèmes de ce même recueil, Brossa utilise des ficelles et des hameçons. Le support, la page, devient une surface adhésive sur laquelle a lieu le transfert. Si les Nouveaux Réalistes privilégient l'objet non verbal en très grande majorité – pensons aux accumulations d'Arman ou aux compressions de César, inventées en 1960 –, Brossa utilise, manie et sélectionne la langue en suivant une méthode analogue dans sa poésie littéraire, nous l'avons vu. Ce n'est que quelque huit

²⁶ RESTANY, Pierre. *Le nouveau réalisme*. Paris : LunaPark Transédition, 2007, p. 46.

²⁷ RESTANY, Pierre. *Ibid.*, p. 50.

²⁸ RESTANY, Pierre. *Ibid.*, p. 29.

²⁹ BROSSA, Joan. *Série de poèmes*. (inédit), 1960. p. 12 et 21.

ans plus tard que Brossa commence à importer le langage directement dans ses poèmes visuels. Restany dit également que « la forme naît du choix »³⁰ opéré par l'artiste, ou le poète.

Nous sommes donc loin d'une esthétique fondée sur l'expression orientée d'un discours, d'un lyrisme idéologique ou au contraire d'un décharnement à vocation emblématique : le Nouveau Réalisme – tout comme le Pop Art américain, qui d'une certaine manière aggrave à partir de la toute fin des années 1950 la démarche parisienne en rendant le choix du fragment le plus indifférent possible et situe au centre le moyen de le reproduire – signe le passage d'un « art de l'expression » à un « art du constat »³¹. Dès lors, le transfert de méthodes de composition de la pratique artistique à la pratique littéraire est tout à fait possible. Brossa a varié les techniques appropriatives au fil des recueils, et dans *Poemes civils* nous pouvons en isoler au moins une.

Il s'agit de la transcription, qui correspond par exemple au poème « Palma de Mallorca ». Les archives conservent rarement la trace du document original, mais certains cas font état d'un poème visuel sur lequel un document a été collé et d'une transcription de ce même document sur une page imprimée d'un autre recueil. La transcription est parfois accompagnée d'un commentaire, d'un ajout, qui vient infléchir la lecture

LA SIRENA

Tractant-se de facturació per comptador,
en els casos de facturació provisional,
serà corregida, eventualment, aquella,
en un rebut posterior.
I, d'acord amb les condicions
reglamentàries (art. 1), no serà fet
cap subministrament sense que l'usuari
de l'aigua hagi subscrit amb la
Societat una pòlissa d'abonament.

ENDREÇA

Poeta :
mentre dura la foscor
tapa els forats de la barca
per quan vingui la claror.³²

L'envoi propose une lecture aux métaphores très facilement déchiffrables dans le contexte catalan de l'époque : en cela, il est très proche de certains poèmes classiques du réalisme social. Mais pour autant le lecteur ne peut pas ne pas percevoir l'étrangeté de l'association. Le titre, la référence à l'épisode célèbre du texte d'Homère et la « barque » qui apparaît à la fin posent un cadre solennel, où la solitude de la traversée d'un poète en exil peut faire penser, par exemple, à l'isolement que vivait Brossa dans l'Espagne franquiste. Mais le chant de la Sirène n'est autre qu'une transcription et une traduction d'un contrat de la Compagnie des Eaux, disposé en vers libres, et la tâche du poète n'est pas de fermer ses oreilles mais de boucher les voies d'eau de son

³⁰ RESTANY, Pierre. *Ibid.*, p. 85. L'expression porte sur l'œuvre en particulier de César, mais elle peut être pertinemment utilisée pour les autres artistes du Nouveau Réalisme, tout comme, nous semble-t-il, pour Brossa.

³¹ LAMARCHE-VADEL, Bernard. « Les USA 1945-1965 ». *La bande-son de l'art contemporain*. Paris : IFM / Regard, 2005, pp. 73-90.

³² BROSSA, Joan. *Poemes civils*. *Op. cit.*, p. 114.

embarcation. Le lecteur alterne alors entre le sérieux d'un appel à la prudence – qui chez Homère est une mise en garde contre les dangers des beautés musicales et les apparences trompeuses – et l'humour de la lecture de la prose administrative, brutalement dépourvue de charmes mortifères.

L'extrême banalité des matériaux choisis dans ces poèmes est en soi expressive, comme Restany l'indiquait. Brossa laisse parler certains matériaux qu'il choisit, pour en faire émerger des formes, des contenus que le lecteur doit pouvoir percevoir, sans que son regard soit orienté, par la fenêtre de la poésie.

Conclusion

Les poèmes visuels composés en 1960 nous aident à préciser le statut du réalisme dans la poésie brossienne. Ils permettent de montrer combien la poésie quotidienne de Brossa n'est pas un bloc unitaire, une forme trouvée à tout jamais, reconductible à l'envi, ou directement inspirée d'un mouvement parisien, le Nouveau Réalisme, qu'il a connu sans doute après 1960. Les allers retours entre la poésie littéraire et la poésie visuelle s'intensifient très nettement autour de la question du réalisme, et aiguïssent les recherches formelles de part et d'autre. L'étude de ces quelques livres vérifie l'analyse de l'origine littéraire de la poésie visuelle brossienne proposée par Isidre Vallès i Rovira³³, mais l'on peut affirmer que le chemin inverse est tout aussi valable, car la composition de collages et d'assemblages a eu une influence décisive dans l'écriture brossienne.

Si certains poèmes littéraires de *Poemes civils* exposent une scène du regard – notamment le premier poème cité ici –, les poèmes visuels apparaissent comme des revendications de la gestualité, de la manipulation, de l'expérimentation poétique, consubstantielles à ces nouvelles méthodes réalistes. La manipulation y est également la source de l'illusion, voire même du rêve dans *La son del gall* – nous avons laissé de côté cet aspect pour la clarté de l'analyse. Brossa propose, autant par la lecture que par le regard, une approche qui tente de dépasser l'éternelle question de la *mimésis* d'un côté, celui de l'écriture, et de la représentation de l'autre, celui de l'image, liées vaille que vaille à celle du réalisme.

Nous avons pris par ailleurs l'habitude d'intellectualiser à l'extrême nos perceptions. Une image dont on saisit les contours en un clin d'œil se traduit immédiatement par un concept et cela au détriment de l'impulsion affective, de l'émotion. Toute la recherche expérimentale actuelle réagit violemment contre ce réflexe intellectuel passif. Comment vaincre cette paresse intellectuelle et provoquer la participation du spectateur ?³⁴

Le prélèvement, dont la dimension gestuelle reste intacte dans les poèmes visuels, permet d'inviter directement le lecteur de Brossa à utiliser *réellement* ses poèmes, à les manipuler. La forme choisie par Brossa, le livre, est d'ailleurs une manière de forcer ses lecteurs ou regardeurs à tourner les images qui sont des pages. La réalité est leur espace commun, que Brossa invite à toucher, à lire et à regarder avec lui.

³³ Les passes que conduïren la lírica brossiana cap a la poesia visual estaven, doncs, contingudes en la poesia literària i van ser el resultat de la lenta, però constant, transformació d'aquesta. La síntesi operada com a conseqüència de l'aparició de la poesia quotidiana creiem que va ser molt important per encarrilar la poesia de Joan Brossa cap a l'interregne d'un nou mitjà d'expressió – ell mateix ha confessat, independentment dels poemes experimentals i poemes objecte precedents, que les seves experiències en el terreny visual arranquen del 1954, període en què qüestionava la validesa de la, aleshores, anomenada poesia social. » VALLÈS I ROVIRA, Isidre. « La recerca de la visualitat a l'obra brossiana ». *Joan Brossa*. Valence : La Forest d'Arana, 1994, pp. 192-195.

³⁴ RESTANY, Pierre. *Ibid.*, p. 108.

Bibliographie

- AA. DD. *Joan Brossa*. Valence : La Forest d'Arana, 1994.
- BARTHES, Roland *et al.* *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
- BORDONS, Glòria. *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelone : Edicions 62, col. Llibres a l'abast 235, 1988.
- BROSSA, Joan. *Poemes civils*. Barcelone : Ed. R. M., 1961.
- . *Poemes civils / Poèmes civils* (trad. française de Thierry Defize). Villeurbanne : URDLA, col. La Source d'Urd, 2010.
- . *Poemes de seny i cabell*. Barcelone : Ariel, col. Cinc d'Oros, 1976.
- . *El dia a dia (1988-1992)*. Barcelone : Edicions 62 (coll. Poesia 109), 2007.
- . *Carrer de Joan Ponç* (Glòria Bordons, ed.). Barcelone : Edicions Poncianes, 2010.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís. *Els realismes en la literatura catalana dels anys seixanta*. Barcelone : *Revista de Catalunya* n°117, avril 1997, pp. 124-131.
- CASTELLET, Josep-Maria et MOLAS, Joaquim. *Poesia catalana del segle XX*. Barcelone : Edicions 62, col. Llibres a l'abast 3, 1963.
- FARRÉS, Pere. « La revista *Inquietud* i el debat sobre el realisme històric ». In AA DD. *Professor Joaquim Molas : memòria, escriptura, història*. Barcelone : Universitat de Barcelona, 2003 (vol. 1, p. 415-425).
- GLEIZE, Jean-Marie. *Poésie et figuration*. Paris : Seuil, col. Pierres Vives, 1983.
- . *Sorties*. Paris : Questions Théoriques (coll. Forbidden Beach), 2009.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard. *La bande-son de l'art contemporain*. Paris : IFM / Regard, 2005.
- MITCHELL, William J. Thomas. *Iconologie. Image, Texte, Idéologie*. Paris : Les Prairies Ordinaires, col. Penser/Croiser, 2009.
- RESTANY, Pierre. *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris : Éditions La Différence, 1990.
- . *Le nouveau réalisme*. Paris : LunaPark Transédition, 2007.