

Art et littérature

Paris / Madrid / Barcelone

LÆTITIA BRANCIARD

TRAVERSES

Depuis la perte de ses colonies en 1898, l'Espagne vit repliée sur elle-même. Seule la violence de la conflagration de 1914 va la sortir de sa léthargie. En effet, restée neutre pendant la première guerre mondiale, elle sera très convoitée par les belligérants qui investissent son territoire pour se fournir en matière première et organiser leur propagande. Madrid et Barcelone voient aussi affluer des artistes étrangers qui fuient la guerre et des espagnols contraints de quitter la France où ils s'étaient installés, en tant que ressortissants d'un pays non belligérant. Nous le verrons, ils influenceront de manière décisive l'avant-garde espagnole et particulièrement madrilène.

Madrid est une capitale artistique isolée, à l'extrémité d'une Europe qui a appris à compter sans elle. Les institutions artistiques nationales soutiennent un art officiel, nationaliste et régionaliste, garant de la tradition espagnole. Dans ce contexte les artistes avant-gardistes se sentent marginalisés, et se regroupent autour de personnalités locales qui s'attachent à relier la culture espagnole à la culture européenne avec un regard tourné vers les pôles de créations internationaux. A partir de 1915, Ramón Gómez de la Serna saura s'appuyer sur les personnalités de passage : artistes, écrivains, pour créer un climat de rénovation artistique, introduisant dans la capitale assoupie des courants tels que le futurisme et le cubisme. C'est dans cette dynamique que de jeunes poètes, comme Cansinos Asséns et Guillermo de Torre lancent leur premier manifeste « ultraïste » et s'associent à l'avant-garde plastique pour accueillir tous les nouveaux « Ismes » qui passent leur frontière.

Dès 1918, de nombreux artistes s'installent à Madrid. Sonia et Robert Delaunay, de retour d'un séjour au Portugal, les peintres Rafael Barradas et Celso Lagar qui avaient préalablement travaillé à Barcelone, les polonais

Marjan Paszkiewicz et Ladislav Jahl, Norah Borges, ainsi que Vázquez Díaz et sa femme Eva Aggerholm qui résidaient jusqu'alors à Paris. C'est une année qui représente une étape importante dans le processus de rénovation des mouvements artistiques madrilènes. La dynamique créée par la formation du groupe littéraire ultraïste, qui devient à cette époque l'incarnation même de l'avant-garde, va attirer de nombreux plasticiens. Ils vont participer de manière décisive aux diverses manifestations et aux publications du groupe. Les différentes tendances artistiques qui vont être représentées dans ce mouvement vont constituer autant de propositions pour remettre en cause un art traditionnel. Défenseur de l'ultraïsme, Antonio Espina García, montre, dans la revue "*España*", qu'il considère ce mouvement, non pas comme une école, mais plutôt, selon ses propres termes, comme un ferment nihiliste et subversif, proche dans ses objectifs des autres courants avant-gardistes européens :

Le futurisme, le créationnisme, l'expressionnisme, etc, sont des tendances jumelles qui poursuivent le même but : le véritable dépassement. Le même moyen : l'innovation technique. Le même principe : la rébellion face à ce qui est vieux .¹

Selon Gloria Videla², auteur d'un ouvrage sur le mouvement ultraïste, c'est la venue à Madrid du poète chilien Vicente Huidobro, à la fin de l'année 1918 qui va stimuler le groupe et lui permettre de s'affirmer en tant que mouvement avant-gardiste. V. Huidobro avait passé les deux années précédentes à Paris. Il avait fondé avec Pierre Reverdy la revue *Nord-Sud*³ et venait de publier son livre *Horizon Carré*. Il arrive dans la capitale espagnole porteur du "Créationnisme", mouvement dont il revendiquait la paternité. Très influencés par les mouvements de l'avant-garde européenne du début du siècle, les jeunes ultraïstes s'intéressent à ce nouveau courant qui s'inspire tout à la fois du cubisme, du futurisme et des recherches littéraires mises au point par Guillaume Apollinaire. Cansinos Asséns écrit dans la revue *Cosmopolis* : *La nouvelle poésie qui fleurissait déjà en France à la veille de la guerre, s'incorpore à notre poésie sous sa forme la plus avancée - le créationnisme* ⁴.

Vicente Huidobro aura, à cette époque, une très grande influence sur

l'œuvre de Guillermo De Torre. Comme le souligne G. Morelli : *sa poésie fait preuve d'une réelle dépendance de l'imaginaire de Huidobro, elle révèle en particulier la connaissance des livres « Ecuatorial » et « Poemas árticos » publiés à Madrid en 1918* ⁵. Cette filiation est notamment revendiquée par l'écrivain madrilène dans son poème « Tour Eiffel⁶ » où il rend hommage à tous les poètes qui ont été inspirés par le monument parisien : Cendrars, Apollinaire, Huidobro, Beaudin, Goll et Soupault.



Robert Delaunay y Vicente Huidobro. Tour Eiffel, 1918

Parmi les plasticiens qui s'associent aux manifestations et publications du mouvement ultraïste, figurent en bonne place Sonia et Robert Delaunay, exilés en Espagne et au Portugal depuis 1914 et installés depuis 1918 dans la capitale espagnole. Pour G. de Torre , la rencontre avec ce couple d'artistes est décisive. S. et R. Delaunay retrouvent dans ce groupe organisé et actif l'ambiance effervescente du Paris d'avant-guerre. Ce sera aussi pour R. Delaunay le moyen de faire reconnaître ses recherches. C'est grâce à

lui que G. de Torre avait eu connaissance du mouvement dadaïste. Lors de son séjour au Portugal, R. Delaunay avait été contacté par Tzara pour collaborer au deuxième numéro de la revue *Dada*⁷ publié en 1917, en compagnie d'Apollinaire, Arp, Kandinsky et Reverdy. Dans ses mémoires, Sonia Delaunay note, pour la période qui a précédé leur retour en France en 1921 : *La voix de Tzara nous redonne le mal de Paris. J'étais la première à lire tout ce qui arrivait de France. Son manifeste prophétique qui nous parvint à Madrid rejoint nos idées*⁸. En mai 1919, Guillermo de Torre figurera parmi « les présidents Dada » dans la revue *Dada* : « Anthologie Dada » n° 4-5. Du dadaïsme les ultraïstes retiendront l'aspect provocateur et iconoclaste que l'on retrouvera dans leurs publications mais aussi dans les soirées-expositions organisées par le groupe. Ainsi, en 1918, les peintres polonais Ladislav Jahl et de Marjan Paszkiewicz inaugurent la première soirée ultraïste, véritable programme, présentant des œuvres accompagnées d'un manifeste signé par Marjan Paszkiewicz. Ce procédé sera largement repris dans les ultérieures soirées ultraïstes. Ces deux artistes polonais, installés à Madrid en 1917, ont participé à la fondation du mouvement "formiste" (ou expressionnisme polonais) dans leur pays. Marjan Paszkiewicz a écrit de nombreux textes théoriques sur sa peinture pendant son séjour en Espagne et Guillermo de Torre établi des relations entre les recherches de ce groupe d'artistes et les travaux de Robert Delaunay. Dans un article qu'il consacre aux graveurs sur bois du mouvement ultraïste⁹, il démontre les influences simultanistes dans l'œuvre de Ladislav Jahl. On retrouve effectivement dans les gravures réalisées par l'artiste au début des années vingt, différents procédés mis au point par R. Delaunay dans les toiles de sa période destructive, notamment dans ses "Tours".

L'arrivée de Vázquez Díaz et de sa famille (son épouse, le sculpteur Eva Aggerholm et son fils Rafael) à Madrid, se situe en 1918, avant la fin de la guerre. Les privations trop grandes, l'inactivité et l'incertitude quant à une fin prochaine du conflit, ont poussé l'artiste à renoncer à son projet de rester à Paris. Il débute son activité artistique dès son arrivée à Madrid. Les œuvres qu'il présente au public madrilène au printemps 1918 (25 huiles et 29 dessins), ont toutes été exécutées à Paris. Elles appartiennent à une période de

l'artiste considérée aujourd'hui par les historiens d'art, comme étant la plus audacieuse de sa carrière. Pendant son séjour parisien, à partir de 1906, il reçoit l'influence des fauves, puis des cubistes, grâce notamment à son ami Juan Gris, et enfin de Bourdelle avec lequel il travaille quotidiennement. Il en résulte une œuvre dans laquelle on retrouve les préoccupations de l'artiste qui portent aussi bien sur la forme, qu'il veut construite, épurée et solide, que sur la couleur, toujours dense et presque fauve. Ce style qui lui avait valu un certain succès dans la capitale française ne facilite pas son intégration dans les milieux artistiques madrilènes où il est fortement critiqué lors des expositions officielles. Les ultraïstes en tant que mouvement unificateur des différentes expressions avant-gardistes le remarquent et l'acceptent immédiatement. Voici ce que note Rafael Alberti qui sera son élève plus tard, dans ses mémoires, à propos de cette première exposition de Vázquez Díaz :

A une époque où, à Madrid, la peinture s'enlisait dans un insipide académisme, l'apparition de Vázquez Díaz exerça une action révéulsive qui réveilla en sursaut les jeunes. Bien qu'il ne fut pas un révolutionnaire de première ligne, ses portraits dessinés d'un trait simple sur des fonds à peine suggérés, sa peinture d'ascendance cézanienne dans sa technique, mais d'esprit fortement espagnol, furent comme une brèche ouverte sur un air pur, par où pénétrèrent librement les tendances nouvelles¹⁰.

La participation effective de Vázquez Díaz aux manifestations ultraïstes date du début de l'année 1921, où on le retrouve mêlé à ce que J.M. Bonnet appelle « *la petite bataille d'Hernani de l'ultraïsme*¹¹ ». Il s'agit de la deuxième soirée ultraïste (la première ayant eu lieu à l'Ateneo de Séville l'année précédente), organisée dans le salon "Parisiana", au cours de laquelle fut présenté un spectacle incluant poésie, musique et peinture. Le salon était décoré par R. et S. Delaunay et aux murs étaient exposés des tableaux de Vázquez Díaz et de Ladislav Jahl.

L'influence de Vázquez Díaz sur les artistes madrilène fut importante et durable. Il semblerait qu'il ait fallu attendre la venue à Madrid de ce peintre et plus spécialement son enseignement pour qu'il y ait une véritable assimilation du style cubiste par les artistes locaux. Les différentes manifestations qui, au

cours des années précédentes, ont mis en valeur ce courant nouveau - l'exposition des "peintres intègres" organisée par Ramón Gómez de la Serna en 1915, la présentation de "*Parade*" avec des décors et des costumes réalisés par Picasso, la publication d'une partie du texte d'Apollinaire "*Les peintres cubistes*" dans la revue *España* en novembre 1918 - ont vraisemblablement créé un climat propice à la réception du cubisme sans toutefois avoir une influence directe sur les artistes. J. Pérez Rojas constate cette adhésion tardive des artistes Espagnols à ce mouvement, en regard à la rapide incorporation des plasticiens au surréalisme dans les années vingt, et explique ce phénomène par le manque de tradition avant-gardiste dans les milieux artistiques. Il remarque par ailleurs, que cette assimilation n'a pu avoir lieu que suite à une transformation du style cubiste :

Ce cubisme charmant, est celui que nous rencontrons chez beaucoup d'artistes espagnols. Le cubisme qui pénètre en Espagne, qui tient plus de Vázquez Díaz que de Picasso, est un cubisme figuratif très adouci, décoratif, qui a perdu son agressivité, il s'agit en réalité du néocubisme que beaucoup trouvent en France ¹².

L'apport des peintres catalans ou formés en Catalogne, comme C. Lagar ou R. Barradas, nous apparaît tout aussi important dans la mesure où il témoigne d'un courant dynamique dans la transmission. Ces artistes ont été en contact à Barcelone, avec des plasticiens venus de toute l'Europe. Avant les madrilènes ils ont eu connaissance des nouveaux courants artistiques, notamment, grâce aux expositions présentées à la galerie Dalmau. Lorsqu'ils arrivent à Madrid avec leurs propositions personnelles comme le "planisme" ou le "vibrationisme", ils ont assimilé les recherches picturales les plus récentes dans leur propre démarche. Ils proposent ainsi à leurs compatriotes un art que ces derniers vont recevoir avec moins de difficulté que s'ils avaient été confrontés directement aux créations avant-gardistes qui ont inspiré ces artistes. Celso Lagar, crée le mouvement "Planiste" en 1915. Ce courant dont il fut le seul représentant est considéré aujourd'hui par les historiens d'art, comme le premier "Isme" espagnol qui s'inscrit clairement dans une perspective avant-gardiste. Après des études à Barcelone, puis à l'Ecole des Beaux-Arts de Madrid, dans l'atelier du sculpteur Blay, C. Lagar

s'installe à Paris en 1911, où il entre en contact avec Max Jacob, Derain, Léger et se marie avec le sculpteur Hortense Bagué. Lorsque la guerre éclate il est contraint de regagner son pays avec sa femme. A Barcelone il fréquente la communauté d'artistes étrangers réfugiés et reçoit un accueil favorable de la part du galeriste Josep Dalmau, qui depuis plusieurs années joue un rôle prédominant pour la promotion des courants d'avant-garde européens. On se rappelle notamment que dès 1912 fut présentée dans sa galerie la première exposition cubiste organisée en dehors de Paris. En 1915 il expose dans la même salle les peintures et dessins et C. Lagar et les sculptures d'Hortense Bagué¹³. Le terme "planiste" que l'artiste retient pour qualifier ses œuvres¹⁴ élaborées entre 1915 et 1918, englobe une production très diverse qui semble faire la synthèse entre des courants avant-gardistes européens tels que le Cubisme, le Futurisme, le Simultanéisme... et des courants plus traditionalistes comme le Noucentisme catalan

Le peintre Uruguayen Rafael Barradas arrive à Madrid à la fin de l'année 1918. Après un voyage à Milan, puis à Paris (interrompu par la déclaration de la guerre), il s'était réfugié à Barcelone en 1914 où il avait séjourné pendant quatre ans. Lors de ce séjour dans la capitale catalane, le peintre a été en contact de groupes littéraires novateurs et a participé à leurs activités. Parmi les poètes et les écrivains qu'il fréquente, se trouvent Josep Maria Junoy et Joan Salvat-Papasseit, tous deux directeurs de revues qui se font l'écho des nouvelles tendances littéraires et artistiques. Dès 1916, J.M. Junoy publie dans la revue "*Troços*¹⁵" des articles d'Apollinaire, Tzara, Reverdy, Albert-Birot. Salvat-Papasseit, accueille, dans *Un Enemic del poble*¹⁶ puis dans la revue *Arc Voltaïc*¹⁷, au titre d'inspiration futuriste, toutes les créations d'avant-garde. R. Barradas introduit en Espagne un nouveau courant qui s'applique à ses seules recherches picturales : le Vibracionnisme. En contact avec les peintres futuristes lors de son voyage en Italie, puis sous l'influence cubiste à Paris, il élabore une proposition personnelle à partir de ces deux courants. C'est en 1916 qu'il présente ses premières peintures vibracionnistes à la galerie Dalmau à Barcelone. S'il reprend à son compte le concept de "vibration", que l'on trouve dès 1910 dans les définitions de l'art plastique

futuriste annoncées dans le manifeste “La pintura futurista¹⁸” (dit le Manifeste technique), il faut chercher ailleurs ses principales sources d’inspiration, notamment chez les orfistes et simultanéistes. Barradas avait pu voir certaines œuvres de R. Delaunay lors de la grande exposition organisée en mai 1918 à Barcelone¹⁹. Celle-ci regroupait plusieurs associations artistiques catalanes : le Cercle Artistique de St Luc, La Société Artistique et Littéraire, les Arts et les Artistes et le groupe Courbet. R. Delaunay exposait pour la première fois en Espagne, et pour l’occasion, il était regroupé avec les artistes catalans Sunyer, Iturrino et C. Lagar, sous la bannière de l’association “les Arts et les Artistes”²⁰. Nous avons connaissance des œuvres exposées par le peintre grâce à une critique de l’exposition de J. Llorens Artigas²¹, dans laquelle ce dernier indique que R. Delaunay a présenté seize toiles de sa production *la plus récente*, dont, les *disques simultanés*, les *fenêtres*, les *tours* ainsi qu’un *arc en ciel*. Barradas participait, lui aussi, à cette exposition avec le groupe Courbet nouvellement créé²². La rencontre entre R. Barradas et R. Delaunay n’a cependant pas eu lieu à l’occasion de cette manifestation pour laquelle le peintre français ne s’était pas déplacé. Elle s’est produite, comme l’a indiqué G. de Torre, à Madrid, à l’automne de la même année, lorsque le couple Delaunay a fait la connaissance du groupe ultraïste. Le peintre uruguayen avait été incorporé à ce mouvement littéraire dès son arrivée dans la capitale espagnole. G. de Torre avait salué sa première exposition “vibracioniste” présentée en mars 1919 au Salon Mateu à Madrid, dans la revue *Perseo*. Sa participation à l’ultraïsme sera effective dès 1919, et son vitalisme²³ contagieux va contribuer à impulser un véritable esprit de rénovation dans les milieux littéraires et artistiques de la capitale.

Il ne faut donc pas négliger le rôle de courroie de transmission joué par Barcelone dans la rénovation artistique madrilène. Ceci intervient à une période où les artistes catalans deviennent de plus en plus critiques par rapport à l’idéalisme “Orsien” et commencent à s’opposer à l’allégorie mystificatrice du méditerranéisme. On assiste en effet, entre 1917 et 1918, à la formation à Barcelone, d’associations artistiques dissidentes du noucentisme, comme le “Groupe Courbet”, “Nou Ambient” ou “Els Evolucionistes”. La

grande exposition d'art français organisée par Paul Guillaume à Barcelone en 1917, a sans doute favorisé la rupture de certains artistes avec des courants trop nationalistes. Dans l'Europe en guerre, certains, comme les peintres précédemment cités, s'installent à Madrid - où, même s'il n'existe pas encore une avant-garde constituée, ils ne ressentent pas la "normalisation" catalaniste véhiculée par le Noucentisme qui les empêche d'évoluer.

Ainsi, pour la première fois dans l'histoire des relations culturelles entre les deux grandes villes espagnoles, on assiste à un déplacement des artistes de Barcelone vers Madrid. A travers ce cheminement univoque apparaît toutefois la référence obligée à Paris. On note chez des personnalités comme Guillermo de Torre ou Cansinos Asséns, comme on l'avait déjà remarqué chez Ramón Gómez de la Serna, un besoin permanent de relier la culture espagnole à la culture française et européenne. Ces « agitateurs culturels », comme les a nommés Montserrat Prudon, vont participer au développement d'un réseau international de revues d'avant-garde, permettant ainsi aux artistes madrilènes, qui en l'absence de structures spécifiques n'ont pas la possibilité de voir des œuvres contemporaines, de se tenir informés des différentes tendances grâce aux reproductions publiés dans ces revues d'art.

Au sortir de la guerre, l'Espagne connaît, en plus d'une mauvaise conjoncture économique, une crise politique sans précédent. Dans ce contexte, le général Primo de Rivera installe une dictature avec le consentement d'Alphonse XIII. L'instauration de cette dictature, que l'on a pu qualifier de dictature « douce » ou « molle » (blanda), s'est accompagnée d'importants changements politiques et institutionnels. En 1924, Primo de Rivera soumet la liberté d'association à une autorisation gouvernementale. Les intellectuels vont être déstabilisés par ces nouveaux textes législatifs qui visent à surveiller ou à supprimer leurs activités. Primo de Rivera, sûrement pour créer un exemple, mais aussi pour éliminer un centre qu'il juge subversif, va s'attaquer, en priorité, aux centres intellectuels et culturels catalans tout comme à l'Ateneo de Madrid.

Dans cette période d'instabilité, les intellectuels et les artistes enga-

gés dans le processus de rénovation impulsé quelques années plus tôt par les mouvements avant-gardistes, multiplient les initiatives pour promouvoir une nouvelle politique artistique en Espagne. Regroupés au sein de la Société des Artistes Ibériques, ils parviennent à organiser une manifestation collective très importante, en dehors des expositions officielles. Inaugurée en mai 1925, elle regroupe 50 artistes et présente environ 500 œuvres, avec la volonté, de la part des organisateurs, de représenter la création espagnole sous toutes ses formes. Cette exposition eut un très grand retentissement dans les milieux artistiques espagnols, principalement madrilènes. Cette effervescence qui se produisit au printemps 1925, n'a cependant pas permis de modifier les comportements des milieux officiels, fermés à toute nouveauté ni même ceux d'un public, peu préparé à l'art contemporain. Cette situation nous apparaît aujourd'hui évidente, tant l'on sait que les changements en matière d'habitudes culturelles sont lents et progressifs et qu'un simple événement, si significatif soit-il pour un cercle d'initiés, ne suffit pas à transformer l'attitude d'un public non averti et surtout non engagé dans un processus de changement. Pourtant, dans le contexte madrilène de l'époque, un grand nombre de jeunes artistes ont été totalement démobilisés. Ils se sont sentis floués, coupés dans leur élan rénovateur et leur déception se mesure parfois à la hauteur de l'enthousiasme qu'ils avaient investi dans cet événement. Le témoignage de Vázquez Díaz, exposant et signataire du manifeste de la "Société des Artistes Ibériques", est révélateur du climat qui régnait après l'exposition de 1925 :

Nous devons appartenir à notre temps" - disions nous - Il était temps de commencer la rénovation que nous propositions, unis dans un même enthousiasme, mais les changements politiques et les inquiétudes nationales paralyseront l'exercice normal de notre activité, et, faute d'éléments efficaces, nous dûmes interrompre l'œuvre commencée, laissant seulement le souvenir de la rénovation que nous avons initiée²⁴.

Au lendemain de cette manifestation collective, les artistes se sont en effet sentis à nouveau isolés. Ils vont alors poursuivre des démarches individuelles qui les amèneront, pour un certain nombre d'entre eux, à quitter l'Espagne. Ils étaient encouragés en cela par le succès de leurs aînés (Picasso,

Gris) et par d'autres artistes qui, quelques années auparavant, avaient fait le même choix de partir. C'est le cas, parmi les peintres de la jeune génération qui vivaient à Madrid, de Manuel Ángeles Ortiz, d'Ismael González de la Serna, de Joaquín Peinado ou encore de Pancho Cossío et Francisco Bores. Initiation à d'autres échanges et départ pour Paris, alors considérée comme capitale des arts.

NOTES

¹ A. Espina García : «El ultraísmo» in *España*, 16 octobre 1920 : *El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin : la superación real. El mismo medio : la renovación técnica. El mismo principio : la rebelión hacia lo viejo.*

² G. Videla : *El ultraísmo*, Madrid : Gráfica Condor, 1971

³ *Nord-Sud*, revue littéraire mensuelle [mars 1917-octobre 1918] 16 numéros en 13 fascicules. Animateur et directeur-gérant P. Reverdy. Paris. (Réimpression Paris : Ed. Jean Michel Place, 1980)

⁴ R. Cansinos Asséns : «La nueva lírica» in *Cosmopolis*, junio 1919

⁵ G. Morelli : *Trent'anni di avanguardia spagnola*, Milano : Jaca Book Spa, 1987, p. 104

⁶ G. de Torre : *Hélices, poemas 1918-1922*, Madrid , Editorial Mundo Latino, 1923 p. 24

⁷ *Dada* : recueil littéraire et artistique [1917-1921], Zurich, 8 numéros (périodicité irrégulière)

- ⁸ S. Delaunay: op. cit. p.83. S. Fauchereau situe l'arrivée de T. Tzara à Paris en janvier 1920. In : *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes, t.2 domaine français*, Paris, Denoël, 1976, p. 257
- ⁹ G. de Torre : «El renacimiento xilográfico: tres grabadores ultraísta», in : *Memorias y masas, op. cit.*, p 336
- ¹⁰ R. Alberti : *La futaie perdue*, Paris , Belfond, 1984, p.129
- ¹¹ J.M. Bonnet : *op. cit.*, p. 80
- ¹² J. Perez Rojas : *op. cit.*, p. 391 *Ese cubismo placentero, es el que detectamos entre muchos de los artistas españoles. El cubismo que penetra en España, que debe casi más a Vázquez Díaz que a Picasso, es un neocubismo figurativo muy temperado, decorativo, que ha perdido su agresividad, es en realidad el neocubismo que muchos encuentran en Francia.*
- ¹³ Dans la notice biographique de l'artiste (dictionnaire d'E. Benezit), nous trouvons que la première exposition de ce sculpteur animalier à lieu a Barcelone en 1915 in E. Benezit : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs de tous les temps et de tous les pays* (5^{ème} ed.), Paris, Grund, 1976, p. 578
- ¹⁴ Dans un dessin publié dans le n° 3 de la revue *Un Enemic del Poble* (1917), l'artiste intègre dans la composition les termes de *Dibujo planista*. Si l'on tient compte de la description que nous venons de faire de l'œuvre figurant sur la couverture du catalogue de l'exposition organisée à la galerie Dalmau, on peut imaginer que le concept "planiste" est lié à la construction des compositions par plans.
- ¹⁵ *Troços*, revue publiée à Barcelone [1916-1918], mensuelle, 3 numéros, Dir. J.M. Junoy
- ¹⁶ *Un Enemic del poble*, revue mensuelle publiée à Barcelone [1917-1919], Dir. J. Salvat Papasseit
- ¹⁷ *Arc Voltaïc*, revue publiée à Barcelone, 1 seul numéro, février 1918
- ¹⁸ *La pintura futurista : manifesto*, Milan, avril 1910
- ¹⁹ Lors de cette manifestation 1700 œuvres furent présentées au public. Voir P. Bohigas Tarragó : « Apuntes para las exposiciones oficiales de Arte de Barcelona » in : *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-IV, 1945, p. 259-262
- ²⁰ Association fondée à Barcelone en 1910, qui regroupait des artistes mais aussi des

musiciens et des écrivains comme E. d'Ors, J. Carner ou encore F. Pujols.

²¹ J. Llorens Artigas : « Les peintures d'en Delaunay », in : *La Veü de Catalunya*, 3, IV, 1918

²² Groupe fondé à Barcelone en 1918, actif jusqu'en 1919. Créé au sein même du « Cercle Sant Lluc », il regroupait autour du peintre et critique d'art Llorens Artigas, les artistes Torres García, Ráfols, Miró, F. Domingo...

²³ A Barcelone, R. Barradas avait été très influencé par Salvat Papasseit et ils partageaient la même « éthique enthousiaste » que le philosophe catalan Diego Ruiz.

²⁴ Vázquez Díaz : *op. cit.*, p. 314 « *Hemos de pertenecer a nuestro tiempo* » - *decíamos - Ya era hora de empezar la renovación que nos proponíamos, unidos en un mismo entusiasmo, pero los cambios políticos y las inquietudes nacionales paralizaran el normal ejercicio de nuestra actividad, y faltos de elementos eficaces, tuvimos que interrumpir la obra empezada, dejando sólo el recuerdo renovador que habíamos iniciado.*

ÉTUDE 7

De l'acclimatation de l'art et de la poésie préraphaélite en Catalogne à travers l'exemple d'Alexandre de Riquer.

Alexandre de Riquer fut le principal introducteur de l'art et de la poésie préraphaélite en Catalogne à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}, à la fois par sa connaissance du mouvement, ses voyages en Grande Bretagne, la richesse de sa bibliothèque en ouvrages d'art et de littérature anglaise contemporaine, également par son effort de divulgation du mouvement au travers de ses articles dans la presse et même de ses ouvrages, mais surtout par l'adoption, dans son œuvre plastique et dans sa poésie, de l'esthétique du mouvement préraphaélite. Riquer fut en particulier sensible à la peinture et à la poésie de Dante Gabriel Rossetti, que non seulement il imita, mais avec lequel il s'identifia en partie, tout en gardant sa personnalité, car toute réception d'un courant artistique étranger se trouve confronté à une histoire culturelle autochtone qui, nécessairement, modifie le mouvement d'origine.