

## La « Figuración Lírica », histoire de sa réception

### Résumé

Après deux observations générales sur la fragmentation et la juxtaposition des mouvements culturels et l'importance de la réception dans la reconnaissance et valeur d'un mouvement artistique, qui vont bien au-delà du domaine espagnol, afin de contextualiser l'histoire culturelle du premier tiers du XXe siècle, ce travail est une interrogation sur un mouvement artistique qui, bien qu'ayant existé, ne fut pas reconnu dans les années 1920 en tant qu'école, et n'eut pas de nom, et donc de définition avant les années 1990, quand le critique et historien d'art Eugenio Carmona le nomma « La Figuración lírica ». La question qui est posée est donc celle de savoir s'il s'agit d'une invention ou de la récupération d'un mouvement artistique indéfini et secondaire à son époque, qu'Eugenio Carmona a essayé de remettre au premier plan du panorama artistique complexe des années 1920 en Espagne.

### Resumen

Después de dos observaciones generales sobre la fragmentación y la yuxtaposición de los movimientos culturales y la importancia de la recepción en el reconocimiento y el valor de un movimiento artístico, que van mucho más allá del ámbito español, para contextualizar la historia cultural del primer tercio del siglo XX, este estudio es una interrogación sobre un movimiento artístico que existió pero no fue reconocido en los años 20 en tanto que escuela y no tuvo nombre ni definición hasta los años 1990 cuando el crítico e historiador de arte Eugenio Carmona lo llamó "La Figuración lírica". La problemática aquí planteada es la de saber si se trata de un invento o de la recuperación de un movimiento artístico indefinido y secundario en su tiempo, que Eugenio Carmona ha intentado situar en el primer plano del panorama artístico complejo de los años 1920 en España.

### Abstract

Firstly, two general remarks, beyond the sole domain of Spanish art, on the fragmentation and juxtaposition of cultural movements and the importance of reception for the renown and value of an artistic movement place the cultural history of the early XXth century into context. This paper then examines an artistic movement which even though it existed, was not recognized during the 1920s as such, had no name and thus no definition before 1990 when art historian Eugeni Carmona dubbed it « La Figuración lírica ». The question is to decide whether this term corresponds to a real entity or if it is simply a means of recuperating what was during its time an undefined and secondary artistic current, which Eugenio Carmona has tried to put into the foreground of the complex artistic panorama of the 1920s in Spain.

## I - Prolégomènes méthodologiques

Mon intervention dans le cadre de cette thématique « Le socle et la lézarde » s'inscrit dans l'optique d'une réflexion méthodologique sur l'histoire des courants culturels des années 1920 en Espagne.

Je vais d'abord commencer par deux observations générales qui vont bien au-delà du domaine espagnol afin de contextualiser l'histoire culturelle du premier tiers du XXe siècle.

## **1 La fragmentation et la juxtaposition des mouvements culturels**

Le postulat de l'unité stylistique, c'est-à-dire un seul style artistique à un moment et en un lieu donnés, est faux dans l'absolu. Pour les Beaux-Arts, depuis la fin du mécénat d'État ou de celui des détenteurs du pouvoir, l'Église, la Monarchie, l'Aristocratie, on assiste dans la deuxième moitié du XIXe siècle à un divorce entre l'artiste et la société bourgeoise. Ou bien l'artiste continue à se mettre au service du pouvoir, donc de la bourgeoisie, et il produit un art académique, ou bien il affirme son autonomie, son indépendance, et il se marginalise avec le phénomène bien connu de la bohème qui en fait un déclassé et, parfois, un révolutionnaire, et on aboutit, donc, à un premier divorce entre l'art académique, les Pompiers et un art indépendant, d'abord en France, avec Courbet et le Réalisme, puis surtout l'impressionnisme et les artistes maudits, Van Gogh, Gauguin, à la fin du siècle.

En ce qui concerne les années 20, lorsque va naître le mouvement de la « *Figuración Lírica* », toute une série de courants artistiques s'opposent et luttent pour s'affirmer sur une scène artistique très fragmentée, très diverse<sup>1</sup>. Du côté de la tradition on a, en Espagne, le Régionalisme, qui est renforcé par la célèbre commande de peinture régionaliste faite par l'Hispanic Society à Sorolla (réalisée entre 1911 et 1920), considéré encore comme le plus grand peintre espagnol vivant. Opposée à Sorolla, l'influence de Zuloaga et de sa peinture « nationaliste » d'une Espagne intemporelle, « castiza », est encore forte. À côté de cet art passéiste, dérivant encore d'une esthétique du XIXe siècle, une autre tendance figurative plus moderne, celle des Réalismes (au pluriel), est très puissante dans toute l'Europe et en particulier en Espagne, avec le

---

<sup>1</sup> TRENC, Eliseo, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », in *Temps de crise et « années folles », les années 20 en Espagne (1917-1930)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 177-191.

dépassement du Noucentisme en Catalogne, après 1917, et tout un pan de l'art basque dans lequel, au fauvisme tempéré d'Iturrino et Echeverría, va succéder le réalisme monumental d'Arteta, mais aussi la « Nouvelle objectivité », froide et hipperréaliste, la « Neue Sachlichkeit ». Du côté de l'Avant-garde, la situation est beaucoup plus complexe et moins linéaire qu'une histoire canonique de l'avant-garde voudrait nous le faire croire. Le terme même d'avant-garde, tiré du vocabulaire militaire, implique que l'on soit non seulement devant les autres, mais aussi contre quelqu'un. L'idée de bataille, de lutte est inhérente à l'histoire de l'art moderne puisque les « ismes » non seulement se succèdent, mais essaient de prendre la place prépondérante des courants antérieurs. Manifestes, excommunications, insultes, mépris font partie de la stratégie des nouveaux mouvements qui essaient de se faire une place au soleil. D'autre part, le destin de toutes les avant-gardes est de changer de statut, de devenir dépassé et donc historique. Le Cubisme, le Futurisme, le Fauvisme sont devenus historiques dans les années 20, et même si leur impact est encore fort chez les jeunes créateurs, ceux-ci doivent faire autre chose. Et pour compliquer le tout, il ne faut pas oublier que beaucoup des membres historiques de l'Avant-garde, Braque et Picasso en tête, participent au mouvement d'après guerre du « Retour à l'Ordre », un nouveau classicisme à la française très marqué politiquement. En Espagne, le cas du retour à une figuration plus conventionnelle de l'ancien futuriste Barradas est comparable, même s'il n'y a pas la dimension politique chauviniste du « Retour à l'Ordre ». Les membres de l'avant-garde se retrouvent dans l'arrière-garde, et si Picasso, véritable funambule de l'avant-garde, va toujours, en évoluant constamment, se retrouver aux avant-postes, d'autres artistes comme Braque ou Derain basculent dans l'arrière-garde et sont considérés comme rétrogrades par la critique et les jeunes créateurs qui leur succèdent. Du Cubisme dérive la peinture abstraite, aniconique, qui est une des grandes tendances des années 20, avec deux variantes, l'une constructiviste, géométrique : celle de Mondrian, Van Doesburg, des « Puristes », de Torres-García, l'autre plus lyrique, représentée surtout par Kandinsky, Kupka, etc. Du Fauvisme dérive l'Expressionnisme, peu présent en Espagne, alors que le Futurisme a donné déjà ses fruits dans les années 10, avec Torres-García et Barradas qui sont passés dans les années 20, le premier au constructivisme et le deuxième à un retour à la figuration, et il n'y a peut-être que Guezala, au Pays Basque, pour pratiquer un Futurisme très personnel. Finalement, à tout cela s'ajoute, à

la fin des années 20, l'émergence d'un courant révolutionnaire, mais très différent du point de vue formel de l'Avant-garde historique, le Surréalisme.

Ceci m'amène à poser le problème de l'intitulé de l'axe de recherche du CRIC, « le socle et la lézarde » en ce qui concerne les arts plastiques. Où est le socle dans l'art espagnol entre 1925 et 1930 ? Qu'est-ce que l'on pourrait qualifier de lézarde ? Dans la mesure où il est difficile de percevoir un courant hégémonique dans l'art espagnol entre 1925 et 1936, parler de socle, de base, est très difficile ou subjectif et, souvent, c'est ce qui semble d'abord une lézarde qui pourra être considéré plus tard comme un possible socle, comme nous allons le voir avec la « Figuración Lírica ». J'irai même plus loin en disant que le destin de tout socle avant-gardiste est d'être lézardé, puisque tôt ou tard il est attaqué, concurrencé par un mouvement ultérieur. Il s'agit donc, même si on considère le court terme, les quelques années où un courant semble prépondérant, d'un socle instable, hétérogène, miné par des attaques incessantes, un lieu ou une position dont plusieurs groupes de combattants voudraient chasser les occupants.

## **2 - De l'importance de la réception**

Lorsqu'on analyse les jugements de valeur sur un artiste, un courant artistique, on ne doit jamais oublier qu'il s'agit toujours de la réception de l'œuvre par une instance critique, les connaisseurs, les spécialistes, les collectionneurs, le public, la société, etc. On pourrait même aller plus loin et dire qu'un écrivain ou qu'un artiste n'existent que s'il y a un phénomène de réception de leur œuvre. Dans ce phénomène de réception qui détermine l'importance et la valeur de l'œuvre, il faut distinguer deux moments très différents. D'une part, la réception contemporaine à la création de l'œuvre et, d'autre part, la réception ultérieure et, en particulier, car on juge toujours en fonction de son présent, ce qui m'intéresse est la réception actuelle, c'est-à-dire au début du XXI<sup>e</sup> siècle, d'un phénomène artistique ou littéraire.

Autant dire tout de suite qu'il y a souvent de grandes différences entre la réception contemporaine et la réception ultérieure, et que, s'il est toujours enrichissant et même indispensable de connaître la première pour bien comprendre et situer un courant artistique, en fait je m'intéresserai surtout à la deuxième, celle d'aujourd'hui, la

première ne me servant que comme modèle comparatif pour évaluer les ressemblances et les distorsions.

Pour en finir avec la réception, nous devrions être conscients que notre réception actuelle de tout phénomène culturel passé n'est pas définitive, elle est complètement conditionnée par notre époque, nos valeurs et, donc, changera avec le temps. Nous en avons la preuve continue avec les différences de goûts entre les diverses générations qui cohabitent à un moment donné. Nous avons été conditionnés dans les sciences humaines par le structuralisme, monopole épistémologique dont nous commençons à peine à sortir, avec les inévitables réticences à l'abandonner de ses adeptes et convertis. Un autre exemple de la relativité pour les années 1920 qui nous intéressent ici. Quand j'étais jeune, dans les années 1960, la génération précédente, née autour de 1920, ne jurait que par Valéry. Valéry était fondamental, c'était le philosophe, le poète par excellence, la quintessence de l'esprit français. Ma génération, en général, ne s'est pas intéressée à Valéry, mais cela ne veut pas dire qu'il ne reviendra pas sur le devant de la scène, qui sait ? Soyons donc conscients de la relativité de nos jugements.

Une petite remarque s'impose, il est évident que je ne nie pas le rôle des créateurs eux-mêmes et de leur action promotionnelle, propagandiste dans toute politique de reconnaissance et d'acceptation d'un courant artistique, et il ne peut y avoir réception que de quelque chose qui a été créée. Les rapports entre création et réception sont certainement plus complexes qu'un schéma simpliste pourrait le prétendre, et qu'en particulier la réception peut influencer sur une création qu'elle détermine, mais je résumerai mon sentiment d'une phrase lapidaire : « la création propose et la réception dispose ».

Conformément au choix méthodologique que je viens d'exposer, je ne vais pas parler du courant plastique de la « *Figuración lírica* » en tant que tel, mais plutôt présenter l'historique de sa réception.

## **II. La *Figuración lírica* : réalité ou fiction**

### **1 - Histoire d'une invention ou d'une récupération**

Jusqu'à l'exposition organisée en 1996 par Eugenio Carmona, à Madrid, sous le titre *Pintura fruta. La figuración lírica en España, 1926-1932*, personne n'avait parlé

auparavant de cette « Figuración lírica » espagnole, même si certains critiques ou historiens d'art avaient pensé réunir tout un groupe d'artistes sous diverses dénominations, comme nous allons le voir ci-dessous.

Dans la canonique *Historia del Arte de España*, de Valeriano Bozal, publiée en 1973, les artistes dont je vais m'occuper sont absents ou ne sont que rapidement mentionnés, et l'auteur écrit que dans les années 20<sup>2</sup> :

Pintores y escultores se inclinaron por las dos tendencias anteriormente mencionadas : neocubismo y surrealismo. Hubo considerable evolución en numerosos artistas, y, si bien se puede decir que el neocubismo era, en principio, el estilo dominante, pronto privó el surrealismo, de tal manera que al filo de los años treinta, en la época de *La Gaceta Literaria*, el movimiento renovador se inclinaba casi en su totalidad por este estilo.

Si on passe maintenant aux ouvrages publiés dans les années 1980, on constate la même absence de la « Figuración lírica ». Je prendrai seulement quelques exemples. Dans le tome VI, *El siglo XX de la Historia del Arte Hispánico* (1980), Federico Torralba, dans un chapitre intitulé : *Más españoles en París: Del cubismo al surrealismo*, ne parle que de Juan Gris, María Blanchard, Miró, Dalí et Oscar Domínguez. Dans le catalogue de l'exposition *50 ans d'art espagnol 1880-1936* (Bordeaux, 1984), les textes de présentation d'Antonio Bonet Correa et de Joaquin de la Puente, ne font aucune allusion ni aux artistes des années 1927-1932 qui formeraient le courant de la « Figuración lírica », ni à l'existence d'un tel courant. Dans la présentation alphabétique des artistes, dans la partie de catalogation des œuvres, n'apparaît que Francisco Bores, comme artiste indépendant, qui « sans renier les acquis du cubisme... s'en écarte... »

Les choses changent dans les années 1990, avec la publication du catalogue de l'exposition *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, présentée au Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, de Madrid et à la Schirn Kunsthalle de Frankfort, à l'occasion de la Foire du Livre de 1991. C'est à ce moment là qu'entre en scène Eugenio Carmona qui signe le texte de fond du catalogue qui a le même titre que l'exposition et qui constitue une remarquable analyse de l'art du premier tiers du XXe siècle en Espagne et qui va devenir la référence lorsque l'on parle

---

<sup>2</sup> BOZAL, Valeriano, *Historia del Arte en España II*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1973, p. 123-124.

de l'art de cette époque. Carmona consacre le chapitre VII à ce qui nous intéresse avec le titre suivant : « *Pintura pura* » y « *automatismo lírico* » 1926-1931 (p. 54-66). Il y a déjà dans ce chapitre les grandes lignes de l'article de fond du catalogue de l'exposition de 1997, *Pintura fruta*, avec quelques différences sur lesquelles nous reviendrons. D'abord Carmona parle pour l'art d'avant-garde espagnol de cette époque de « *Arte Nuevo* », terme général qui englobe tous les courants novateurs après le « Retour à l'Ordre », qui culmine à Madrid vers 1923-1925 et qui va décliner par la suite. Il n'arrive pas, à ce moment là, à trouver un terme pour définir le courant artistique qui l'intéresse, c'est-à-dire celui représenté par les artistes Bores, Cossío, Viñes, Peinado, Palencia, Olivares, de la Serna, Àngeles Ortiz à Paris et Benjamín Palencia, Moreno Villa et le García Lorca dessinateur en Espagne. De plus, on apprend que, malgré les efforts du critique Sebastià Gasch pour donner le nom de « *pintura plástico-poética* » à ce mouvement, cela ne marcha pas vraiment et que, en son temps, jamais il ne fut considéré comme un « isme ».

Un autre moment décisif pour la clarification de l'art de l'époque est l'importante exposition consacrée à *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, au Reina Sofia, en 1995, avec dans le catalogue des textes des meilleurs spécialistes de l'art d'avant-garde en Espagne, Jaime Brihuega, Valeriano Bozal, Eugenio Carmona, etc. Bien que l'exposition se centre sur 1925 et la première exposition de la « *Sociedad de Artistas Ibéricos* », le texte d'Eugenio Carmona, intitulé : *El « Arte Nuevo » y el « retorno al orden » 1918-1926* (p. 47-58), est très éclairant parce qu'il permet de comprendre ce qui s'est passé alors dans l'art espagnol. Carmona postule une pénétration du « Retour à l'ordre » au sein même de « *El Arte nuevo* », tout cela étant lié au discrédit de l'« *Ultraísmo* » et à un désir d'un « nouveau » classicisme. Il s'appuie sur la vision rétrospective, en 1933, de l'art espagnol des années 20, par Guillermo de Torre<sup>3</sup> :

Existió, sin embargo, un momento de la pintura nueva – hace pocos años – que hubiéramos podido creer prelúdicos de reposo y cristalización. Pareció que iba a dominar cierto espíritu neoclasicista, cierto ritmo asentado y sereno. Pareció que los pintores jóvenes, cerrando el período de las búsquedas y de las « *trouvaillles* », marchaban tranquilamente hacia la postulada meta constructiva.

<sup>3</sup> De TORRE, Guillermo, « Un falso balance del arte nuevo », *Revista de Occidente*, Madrid Año II, n° 120, junio de 1933, p. 238 (Cité par Eugenio Carmona, p. 55).

Cependant, en 1925, Guillermo de Torre lui-même, Moreno Villa et Ramón Gómez de la Serna, s'insurgeaient contre ce nouveau classicisme que certains voulaient implanter, en particulier Gabriel García Maroto, qualifié par Lorca de « putrefacto ». C'est à ce moment là que les jeunes artistes Bores et Cossío partirent à Paris où les attendait Manuel Àngeles Ortiz pour créer – c'est ce qu'écrit Eugenio Carmona – une « figuración lírica », première fois à ma connaissance que le terme apparaîtrait sous sa plume, mais avec l'article indéterminé « una », beaucoup plus général et moins générique que le déterminé « la ».

On arrive ainsi à 1997, quand Eugenio Carmona essaye de donner une existence posthume à un mouvement artistique en le définissant, dans le catalogue de l'exposition dont il est le commissaire, *Pintura fruta. La « Figuración lírica española 1926-1932*<sup>4</sup>. Nous allons examiner maintenant, en résumant la thèse de Eugenio Carmona, quels sont les arguments qui appuient la démonstration de l'existence du mouvement, ceux que l'on peut opposer à cette existence, et nous essayerons de faire un bilan.

## 2 – Arguments favorables à l'existence de « La Figuración lírica »

*L'argument d'autorité. La réception contemporaine. La critique de Tériade et Zervos dans « Cahiers d'art ». Peinture pure et poésie*

Au début de 1927, la revue *Cahiers d'art*, récemment créée, en 1926, par Christian Zervos, décida de s'intéresser à la peinture de jeunes artistes, et cette tâche fut dévolue à Tériade. Tout de suite, ce dernier s'intéressa à l'œuvre de trois jeunes espagnols installés à Paris, Bores, Cossío et Viñes. Le critique voyait dans leur œuvre une nouvelle tendance picturale, la formation d'une plastique moderne. Il définissait cette nouvelle esthétique comme une alliance entre le concept de peinture pure et une nouvelle notion d'art figuratif définie à partir du lyrisme et de l'instinct. En fait, Tériade essayait de sortir de la crise de l'avant-garde et de la confusion engendrée par le retour à l'ordre, en partant du Cubisme comme source authentique de la peinture moderne,

---

<sup>4</sup> CARMONA, Eugenio, *Pintura fruta. La « Figuración lírica española 1926-1932*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.

« pure plasticité », mais unie à une vocation figurative du fait pictural à laquelle on ne pouvait pas, selon lui, renoncer.

Le retour à l'instinct, selon Tériade, venait de Kandinsky, Chagall et Klee, et du Surréalisme. Mais c'est surtout dans l'œuvre de Masson et de Miró que ce retour s'affirmait, malgré la différence fondamentale, qui exista toujours, pour Tériade, entre cette « plastique moderne », et le Surréalisme, considéré comme trop littéraire, étranger à l'intérêt pour la peinture définie essentiellement comme une modalité plastique. Le Surréalisme intéressait les jeunes artistes espagnols parce qu'il pouvait faciliter le développement du « lyrisme », mais l'automatisme de « La Figuración lírica » n'avait rien à voir avec l'automatisme psychique. Le peintre se plaçait devant la toile sans intention antérieure et il réalisait son œuvre sans censure ni césure entre la conception et l'acte de peindre, le faire. Le résultat ne prétendait pas être l'émergence du subconscient, mais plutôt la rencontre avec une peinture innocente et immédiate, où c'est le propre faire qui est mis en relief. En 1930, Tériade, se référant au groupe d'artistes formé par Bores, Cossío, Viñes, Beaudin et Ghika, définit cette nouvelle tendance picturale par le faire, c'est-à-dire que le peintre commence par le fond, la plasticité de son tableau, et ce n'est qu'après qu'il y dépose, au hasard, des signes reconnaissables, une clef figurative. Pour Tériade, la nouvelle peinture récupère ainsi sa capacité de peindre sans artifices, sans système, sans intromission de la littérature. Les jeunes peintres instaurent à nouveau la pureté nue du faire pictural. Il s'agit d'une peinture qui se fait depuis l'intérieur d'elle-même, « le fruit se crée de l'intérieur », phrase qui explique le nom un peu énigmatique que donne Eugenio Carmona au mouvement, la « pintura fruta ».

#### *La critique de Frederic Macé dans « La Gaceta literaria »*

En mars 1928, Frédéric Macé écrivit un article au titre curieux : « El salto mortal », dans *La Gaceta Literaria*. Il trouve le dénominateur commun du retour à l'instinct, à une nouvelle tendance plastique. Mais, pour Macé, il ne s'agit pas de faire du subconscient le sujet du tableau comme le prônaient les surréalistes, mais d'en faire la source, car l'inconscient va favoriser la spontanéité, l'intuition, le lyrisme. Cette tendance plastique est représentée par la liste suivante de peintres, qu'Eugenio Carmona

trouve rétrospectivement très juste : Bores, Vinyes, Cossío, aux origines du mouvement, Moreno Villa, encore néo-cubiste, Benjamín Palencia, et les derniers arrivés, Esteban Vicente et Juan Bonafé. Ensuite, Macé cite littéralement les articles de Tériade, en définissant cette peinture comme pure, mais cependant figurative, en distinguant cette nouvelle peinture du surréalisme et, surtout, en lui trouvant le mérite d'avoir dépassé la tentative pseudo classique liée au Retour à l'ordre et d'avoir continué l'héritage du Cubisme.

*Le soutien de Sebastià Gasch depuis « La Publicitat », « L'Amic de les Arts » et « La Gaceta Literaria »*

La traduction par la *Revista de Occidente*, en 1925, du livre de Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, où l'auteur mélangeait le réalisme magique, la Nouvelle Objectivité et certaines des tendances en partie classiques, en partie réalistes, du Novecento italien, en proposant tout cela comme le dernier état de la nouvelle peinture européenne fut critiquée par Gasch, qui disqualifia les thèses de Roh dans *La Publicitat*. Cassanyes, défenseur de la Nouvelle Objectivité, lui répondit depuis *L'Amic de les Arts*. La polémique entre les deux critiques se prolongea dans la revue de Sitges. Certains des textes de Gasch furent traduits en espagnol pour *La Gaceta Literaria*. Carmona note que Gasch écrivait à la même époque que Tériade et il est donc difficile de savoir dans quelle mesure le premier s'inspira de ce dernier ; on pourrait dire qu'ils étaient sur la même longueur d'onde. Pour Gasch, le début de la solution de synthèse entre le rationnel et l'instinctif dans la peinture moderne se résumait à une date et à un nom, 1926 et Picasso, car il considérait la nouvelle période poétique de Picasso comme le grand avenir de la peinture moderne. À partir de là, et de façon très proche de celle de Tériade, Gasch définissait une nouvelle tendance picturale qu'il appelait plastique-poétique. Mais ce faisant, le critique catalan ne défendait ni ne promouvait la « Figuración lírica », il voulait affirmer l'existence d'un courant beaucoup plus large qu'il définissait comme une fusion entre le Cubisme et le Surréalisme, qui ne pouvait être ce qu'Eugenio Carmona considère la « Figuración lírica », et où figurait toute l'avant-garde espagnole : Picasso, Miró, Dalí, De la Serna, Ángeles Ortiz, Peinado, Bores, Cossío, Viñes, Domingo, Barradas, Gaya, Lorca et Moreno Villa. Un aspect

novateur de la critique de Gasch fut l'inclusion de Lorca et de Ramón Gaya dans la tendance plastique-poétique.

*Le dépassement du schéma centre-périphérie, un mouvement entre Paris et Madrid*

*Cahiers d'Art* occupa, selon Carmona, une position spéciale dans le panorama des revues d'art européennes de l'époque parce qu'elle donnait une place importante aux créateurs espagnols de l'« Arte Nuevo » et rompait ainsi, pour la première fois, la situation périphérique en Europe de l'art espagnol. Grâce à la « Figuración lírica », il exista un axe Paris-Madrid et pas seulement une relation centre-périphérie entre Paris et Madrid. Moreno Villa, lecteur passionné depuis Madrid de *Cahiers d'Art*, évolua, dès 1927, dans la même ligne que Bores et Cossío, alors que Benjamín Palencia vécut, entre les printemps 1927 et 1929, constamment entre Paris et Madrid, et fut, à cette époque, un des membres les plus actifs du mouvement. Ainsi, selon Eugenio Carmona, la « Figuración lírica » est légitimée au niveau international comme un des principaux mouvements d'avant-garde du moment. Avec raison, Carmona rejette l'appellation « École espagnole de Paris » qui n'a aucune unité ni homogénéité, et qui mène à la confusion. En ce qui concerne la « Figuración lírica », il ne s'agit pas d'un mouvement qui dépendrait exclusivement de Paris, mais d'un mouvement d'avant-garde qui se crée entre Paris et Madrid, qui est essentiellement composé d'artistes espagnols, et qui a une portée européenne en s'inscrivant dans une évolution logique de l'avant-garde.

**3 - Arguments qui tendraient à invalider l'existence de la « Figuración lírica »**

*La non visibilité du mouvement à son époque, l'absence d'identité, de nom*

C'est un des grands problèmes que pose la reconnaissance du mouvement à posteriori, problème dont Eugenio Carmona est conscient et qu'il aborde dans son étude. Le mouvement n'eut pas de nom à l'époque, Bores, en particulier, ne voulut jamais que l'on désignât son œuvre par un « isme » quelconque. Cette absence de nom entraîna des confusions. Tériade, dans les années 1927-1928, incluait Masson et Miró, ce qui était problématique puisque ces derniers étaient déjà proches du Surréalisme.

Lorsque Gasch essaya de définir un peu mieux le mouvement, son idée utopique de synthèse entre le Cubisme et le Surréalisme amena des confusions et l'inclusion d'artistes comme Picasso et Dalí qui avaient fort peu de choses en commun avec le courant. Le problème que pose Miró est complexe, parce que ses œuvres monochromes et graphiques, très lyriques, des années 1925-1926 peuvent être considérées comme une des sources de la « Figuración lírica », tout comme l'œuvre de Masson. En même temps, dès 1924, Miró est revendiqué par Breton comme un des grands plasticiens du Surréalisme, et la frontière est donc ténue, ces années-là, entre les deux mouvements.

La « Figuración lírica » manquait donc de visibilité et de définition claire à l'époque. De plus, ne formant pas un groupe constitué, ce courant ne produira aucun discours programmatique, aucun manifeste, entrera le moins possible dans les polémiques et n'aura jamais une attitude combative d'affirmation de son identité, tout le contraire du Surréalisme contemporain. En fait, on s'aperçoit, en lisant Eugenio Carmona, que la critique de Tériade et celle de Gasch tournent fondamentalement autour de Bores, de Cossío et de Viñes, c'est-à-dire des artistes installés à Paris, et que l'inclusion de Moreno Villa et de Benjamín Palencia, évidente à posteriori pour Carmona, ne l'était pas du tout à l'époque, tous ces artistes novateurs étant regroupés dans ce que l'on appelait alors l'« Arte nuevo ».

*La synthèse entre abstraction et figuration ne serait-elle pas un compromis, une sorte de juste-milieu bancal ?*

Si l'on considère maintenant l'histoire des avant-gardes européennes, on s'aperçoit que les dernières années 1920 et les premières années 1930 voient s'affronter deux courants complètement opposés et même ennemis : d'une part, la dérivation la plus nette de la peinture pure, c'est-à-dire l'abstraction, qui va être dominée, à l'époque, par l'option géométrique constructiviste, avec le mouvement hollandais De Stijl, Mondrian, Van Doesburg, mais aussi « Cercle et Carré », à Paris, avec Seuphor et Torres-García et, d'autre part, une dérivation de Dada plus figurative, plus iconique, avec le Surréalisme et sa nouvelle thématique de l'inconscient, du rêve et l'expression plastique des forces instinctives avec l'écriture « automatique », un art qui sera toujours attaqué par les partisans de la pureté picturale comme étant trop littéraire.

Ces deux mouvements révolutionnaires se caractérisent par leur refus du dialogue, par leur fanatisme esthétique, leur conviction qu'ils possèdent chacun la vérité. Par conséquent, ils vont rejeter l'esthétique basée sur un compromis entre peinture pure et iconicité que constitue la « *Figuración lírica* », qui doit leur sembler quelque chose de bâtard, un juste-milieu bancal (je reprends à dessein le terme de juste-milieu employé dans la deuxième moitié du XIXe siècle pour caractériser un art à mi chemin entre l'académisme et l'impressionnisme), et qui n'entrera donc pas dans les histoires canoniques de l'Avant-garde, malgré les tentatives de Tériade et Zervos de lui donner une place.

*Le problème fondamental du Surréalisme, qui va, à mon avis, empêcher le développement de la « Figuración lírica »*

Eugenio Carmona fait une observation très intéressante lorsqu'il cite Tériade, qui donne comme sources de la nouvelle liberté poétique des jeunes peintres espagnols, à la fois, le Cubisme et le Surréalisme. Mais Tériade n'explique pas comment et de quelle façon le Surréalisme pouvait encourager cette liberté poétique et, selon Carmona, le Surréalisme allait devenir une sorte de « *convidado de piedra* » (Commandeur pétrifié, non actif) dans la théorie critique de Tériade et dans tout ce qui faisait référence à la « *Figuración lírica* ».

Malgré cette absence de références au Surréalisme dans la critique de Tériade, on s'aperçoit, par les quelques citations incluses dans l'étude de Carmona, qu'il est opposé au mouvement de Breton, de même que Gasch, et pour les mêmes raisons. Ils trouvent tous deux que le Surréalisme s'éloigne trop de la peinture pure et qu'il est trop littéraire.

Le problème, c'est que l'on ne peut faire abstraction du Surréalisme dans l'évolution de la culture européenne des années 20 et 30. Si l'on prend la date de 1924, parution du premier manifeste de Breton, comme début du mouvement, le Surréalisme est antérieur à la naissance de la « *Figuración lírica* », vers 1927, et le développement de celle-ci est exactement contemporain de l'époque « *lorquiana* » de Dalí, par exemple. À partir de 1930, la « *Figuración lírica* » est phagocytée par le Surréalisme : Moreno Villa, Benjamín Palencia qui crée la « *Escuela de Vallecas* » avec Alberto, González Bernal sont fortement marqués par le mouvement. Carmona admet lui-même qu'en 1932, en

tant que groupe, même informel, même non reconnu, la « Figuración lírica » se termine, bien que Bores, Cossío et Viñes continuent une œuvre qui devient personnelle et en marge des grandes évolutions artistiques de l'époque. La courte durée du mouvement pose aussi le problème de sa reconnaissance. Au moment où il pourrait se consolider, attirer d'autres jeunes peintres, vers 1929, 1930, se produit le début de l'implantation du Surréalisme en Espagne, qui balayera par sa virulence, sa force, son énergie, la timide et intimiste « Figuración lírica ».

### **Bilan provisoire**

Dans l'histoire de l'avant-garde espagnole des années 20 et 30, dans le mouvement général et hétérogène de « El Arte nuevo », Eugenio Carmona a essayé de dégager un mouvement esthétique à partir de la critique de Tériade dans *Cahiers d'Art*, bien qu'à l'époque, ce groupe homogène de peintres n'ait pas constitué un groupe identifié, qu'il n'ait pas eu de nom ni d'identité, ni de programme. Je considère la tentative d'Eugenio Carmona de faire revivre ou même de créer ce mouvement, puisqu'il lui a donné un nom et une identité qu'ils n'avaient pas, comme légitime et excitante, même si le problème de savoir s'il s'agit d'une reconnaissance à posteriori ou bien d'une invention se pose. En Espagne, cette tentative louable de clarification de l'art très complexe de l'époque a été acceptée, puisque elle a donné lieu à une importante exposition et à un catalogue convaincant. Cependant, jusqu'à aujourd'hui, cette tentative n'a eu aucune répercussion à l'étranger, et particulièrement à Paris, ce qui invalide l'argument du dépassement du schéma centre-périphérie et celui de la portée européenne du mouvement. Paradoxalement, le mouvement a été défini en France, par Tériade, au sein de *Cahiers d'Art*, mais aujourd'hui Bores, Cossío, Viñes restent des peintres espagnols, qui ne sont reconnus que dans leur pays. Contrairement à ce que souhaitait certainement Eugenio Carmona, les faire connaître et, en les réunissant dans la « Figuración lírica », les inclure dans un des courants principaux de l'avant-garde européenne, ces artistes, avec peut-être l'exception pour l'Espagne de Bores, sont restés à un rang de « segundones » (seconds rôles) et ils n'ont pas accédé à un statut d'artiste international, peut-être justement parce que le groupe fut constitué essentiellement d'Espagnols, les autres peintres, Beaudin et Ghika, n'ayant pas non plus réussi à percer en France, et

qu'il n'eut donc pas ce côté cosmopolite et international qu'eurent tous les grands mouvements d'avant-garde en Europe, du Constructivisme au Surréalisme.

Eliseo Trenc, Université de Reims