

Joaquim Vicens Gironella

**Viure en temps convulsos
i crear des dels marges**

**Vivre des temps troublés et
créer depuis les marges**

Narcís Selles Rigat



Joaquim Vicens Gironella

**Viure en temps convulsos
i crear des dels marges**

**Vivre des temps troublés et
créer depuis les marges**

Narcís Selles Rigat

À Marie-Nieves [Marie-Neige], *in memoriam*

Durant la phase finale de la préparation de ce projet d'exposition et d'édition, Marie-Nieves [Marie-Neige], la fille aînée de Joaquim Vicens Gironella, est décédée; elle avait montré un grand enthousiasme face à cette initiative et à la reconnaissance qu'elle impliquait pour son père après tant d'années de silence et d'oubli de la part de sa terre natale. Nous dédions à sa mémoire cette exposition et cette publication qui l'accompagne.

A Marie-Nieves [Marie-Neige], *in memoriam*

Durant la fase final de preparació d'aquest projecte expositiu i editorial va morir la filla gran de Joaquim Vicens Gironella, Marie-Nieves [Marie-Neige], que s'havia mostrat molt il·lusionada per la iniciativa i pel reconeixement que suposava per al seu pare després de tants anys de silenci i oblit en el país on va néixer. A la seva memòria dediquem l'exposició i aquesta publicació que l'acompanya.

CRÈDITS/ CRÉDITS

Organització i producció/ Organisation et production

Museu Memorial de l'Exili/ Musée Mémorial de l'Exil
Museu del Suro de Catalunya/ Musée du Liège de Catalogne

Direcció/ Direction

Enric Pujol
Pep Espadalé

EXPOSICIÓ/ EXPOSITION

Museu Memorial de l'Exili
La Jonquera
9 d'abril a 3 de setembre de 2022
9 avril au 3 septembre 2022

Museu del Suro de Catalunya
Palafrugell
15 d'octubre de 2022 a 15 de gener de 2023
15 octobre 2022 au 15 janvier 2023

Comissariat/ Commissariat

Narcís Selles Rigat

Disseny expositiu/ Conception de l'exposition

Marcel Dalmau

Fotografies/ Photos

Christian Bérard
Philippe Fabre

Audiovisual/ Audio-visuel

Louis Michel Vicens

Muntatge/ Installation

Pere Sala Dalfau
Antoni Delgado
Laura Requena

Assistència tècnica/ Assistance technique

Miquel Serrano
Àngela Martí

Servei d'atenció al visitant/ Service aux visiteurs

Eva Carrera Vila
Míriam Matute Sánchez
Pere Sala Dalfau
Margaret Townsend Pi-Sunyer
Gemma Espinet
Carles Martí
Antoni Delgado

Servei educatiu/ Service éducatif

Educ'Art
La Sirga
Laura Requena

Assegurances/ Assurances

Marc García (Ferrer&Ojeda Asociados SL)

Col·laboració/ Collaboration

Diputació de Girona

CATÀLEG/ CATALOGUE

Edició/ Édition

Museu Memorial de l'Exili
Museu del Suro de Catalunya

Direcció/ Direction

Narcís Selles Rigat

Textos/ Textes

Pep Espadalé
Enric Pujol
Narcís Selles Rigat
Joaquim Vicens Gironella (†)

Disseny gràfic i maquetació/ Graphisme et maquette

Marcel Dalmau

Fotografies/ Photos

Christian Bérard
Marcel Dalmau
Philippe Fabre

Revisió i traducció al francès/ Révision et traduction en français

Jean-Jacques Fleury

Relectura/ Relecture

Marie-Laure Vicens-Juaniquet

Correcció dels textos catalans/ Correction des textes en catalan

Mariam Chaïb Babou

Impressió del catàleg/ Impression du catalogue

Impremta Pagès

Imatge portada/ Image couverture

Joaquim Vicens Gironella, *El geperut/ Le bossu*, s. d.

Dipòsit legal/ Dépôt légal: GI 538-2022

ISBN: 978-84-09-39544-6

© de l'edició/ de l'édition: Museu Memorial de l'Exili i/et Museu del Suro de Catalunya, La Jonquera/ Palafrugell, 2022

© dels textos, les obres i les imatges/ des textes, œuvres et images: Els autors i propietaris respectius/ Les auteurs et propriétaires respectifs

No es permet la reproducció total o parcial d'aquesta publicació, ni la seva incorporació a un sistema informàtic, o la seva transmissió per cap mitjà –electrònic, mecànic o de qual-sevol altra mena– sense l'autorització expressa i per escrit dels titulars del copyright.

La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tous moyens –électronique, mécanique ou autre– sans l'autorisation expresse écrite des détenteurs du copyright.

Agraïments/ Remerciements

Collection de l'Art Brut de Lausanne
Danièle Blasquez
Daniel Despothuis
Jean-Jacques Fleury
Jordi Font Agulló
Vincent Monod
Alfons Quera
Enric Tubert
Marie-Nieves [Marie-Neige] Vicens-Fleury (†)
Marie-Laure Vicens-Juaniquet
Marie-Paz Vicens-Fabre

Sommaire

10	Presentation
16	Introduction
22	Un jeune homme inquiet et engagé
30	L'exil et l'action politique en France
36	Le liège comme matériau de sculpture
42	L'Art Brut
50	Une longue parenthèse
54	La reprise
62	Sur le matériau, ses formes et ses significations
70	La relation entre Jean Dubuffet et Joaquim Vicens Gironella
82	Après le déluge. L'art comme (re)constructeur d'identité
84	Notes
96	Joachim Vicens Gironella. L'exil, mon village et moi
140	Notice biographique
142	Expositions individuelles et collectives
145	Catalogue

Sumari

Presentació	11
Introducció	15
Un jove inquiet i compromès	21
L'exili i l'acció política a França	29
El suro com a matèria escultòrica	35
L'Art Brut	41
Un llarg parèntesi	49
La represa	53
Sobre la matèria, les formes i la seva significació	61
La relació entre Jean Dubuffet i Joaquim Vicens Gironella	69
Després del diluvi. L'art com a (re)constructor d'identitat	81
Notes	85
Joaquim Vicens Gironella. L'exili, el meu poble i jo	96
Notes biogràfiques	141
Exposicions individuals i col·lectives	143
Catalogació	145

PRÉSENTATION

L'exposition et le livre-catalogue que vous avez entre les mains constituent l'initiative la plus ambitieuse jamais réalisée sur l'œuvre et la personnalité de Joaquim Vicens Gironella (Agullana, 1911–Toulouse, Occitanie, 1997); un artiste qui, malgré sa renommée sur la scène internationale, est pratiquement un inconnu dans son pays d'origine.

Exilé en 1939, il débuta sa carrière de sculpteur en tant qu'autodidacte, dans les années 40. Son œuvre présente une particularité tout à fait spéciale: le matériau utilisé, à savoir le liège, présent dans tous ses travaux. Et ce n'est pas gratuit: il était originaire d'un village ayant une importante industrie du liège dans laquelle il avait travaillé durant sa jeunesse.

Dès ses débuts comme sculpteur, il entra en contact, en 1948, avec le prestigieux artiste et théoricien Jean Dubuffet, initiateur de ce que l'on a appelé l'Art Brut (un des courants artistiques les plus marquants de l'après-guerre et d'une partie de la seconde moitié du XXème siècle). Vicens Gironella fut l'un des premiers créateurs promus par Dubuffet, dans le cadre du dit courant artistique, lors de diverses expositions en Europe et en Amérique; ultérieurement ses œuvres entrèrent dans l'emblématique collection d'Art Brut de Lausanne (Suisse). Et ce fut précisément après la disparition de l'artiste que ce centre lui consacra une grande exposition-hommage.

On peut donc affirmer, à l'instar du principal chercheur qui se soit penché sur son œuvre –de surcroît commissaire de cette exposition–, Narcís Selles, que Vicens Gironella est, historiquement parlant, l'artiste catalan le plus représentatif de l'Art Brut et également un des noms clefs, au niveau international, de ce mouvement si important.

L'exposition et la publication d'une étude fouillée de l'œuvre de cet artiste, ainsi que de sa biographie (fruit d'intenses recherches qui abordent également certains aspects du versant littéraire de sa production), suppose une étape de première importance dans la récupération d'une figure particulièrement significative de l'art de la seconde moitié du XXème siècle. Et par là-même, une étape de plus dans la récupération de l'héritage artistique de l'exil catalan, histoire qui comporte encore bon nombre de vides béants, avec très peu d'études qui l'aient abordée dans sa totalité. De fait, cette ligne de revalorisation d'artistes exilés a été l'une des constantes de l'action du Musée Mémorial de l'Exil (MUME). Citons, à titre d'exemple, l'exposition et le catalogue consacrés à Virgili Batlle Vallmajó, *Virgilio* (analysé par le même Narcís Selles) ou l'exposition *Art i exili. Artistes de l'exili català del 1939*.

C'est dans ce sens que le cas de Joaquim Vicens Gironella constitue un exemple paradigmatique. Non seulement il se forge en tant qu'artiste durant son expatriation, mais également, comme l'affirme le déjà cité Narcís Selles, «le concept d'exil, dans toutes la pluralité de ses significations, est à la base d'une bonne partie de [son] œuvre plastique»; autant d'éléments qui font de lui l'un des créateurs les plus représentatifs de l'exode et de l'impact que cet événement historique a supposé pour le monde artistique catalan, et européen, de cette période.

Enric Pujol
Directeur du Musée Mémorial de l'Exil (MUME)

PRESENTACIÓ

L'exposició i el llibre-catàleg que teniu a les mans constitueixen la iniciativa més ambiciosa que s'hagi fet mai sobre la producció i la personalitat de Joaquim Vicens Gironella (Agullana, 1911 – Tolosa de Llenguadoc, 1997), un artista que tot i el seu notable relleu en l'escena internacional, encara avui és gairebé un desconegut en el seu país d'origen.

Exiliat el 1939, va iniciar la seva carrera com a escultor, de manera autodidacta, als anys quaranta. La seva obra tingué una particularitat molt especial pel que fa al material utilitzat, ja que fou el suro la base de les seves peces. No en va, era originari d'una població amb una important indústria surera, per a la qual ell havia treballat en la seva joventut.

Ja en els inicis de la seva trajectòria com a escultor, entrà en contacte el 1948 amb el prestigiós artista i teòric Jean Dubuffet, que fou l'impulsor de l'anomenat Art Brut (un dels corrents artístics més potents de l'art de la postguerra europea i de part de la segona meitat del segle XX). Vicens Gironella fou un dels primers autors que promogué Dubuffet en el marc de l'esmentada tendència en exposicions que es feren a Europa i Amèrica, i posteriorment la seva obra passà a formar part de l'emblemàtica Collection de l'Art Brut, a Lausana (Suïssa). Precisament arran de la mort de l'escultor, aquest centre li dedicà una exposició d'homenatge.

Es pot assegurar, doncs, com fa el principal estudiós de la seva obra i comissari de l'exposició, Narcís Selles, que Vicens Gironella és, històricament, l'autor català més representatiu de l'Art Brut i també un dels noms centrals, en una consideració internacional, d'aquest important moviment.

L'exposició i la publicació d'un estudi detallat de l'obra de l'artista i de la seva trajectòria vital (que ha estat fruit d'una intensa recerca i que aborda també alguns vessants del vessant literari de la seva producció), suposa un pas molt important en la recuperació d'una figura ben significativa de l'art de la segona meitat del segle XX. Així mateix, suposa un pas més en la recuperació del llegat artístic de l'exili català, encara avui amb buidors clamorosos i amb ben pocs estudis que l'hagin tractat de manera conjunta. De fet, aquesta línia de revalorització d'artistes exiliats ha estat una constant en l'actuació del Museu de l'Exili (MUME). Citem a títol d'exemple la mostra i el catàleg dedicats a Virgili Batlle Vallmajó, «Virgilio» (estudiat pel mateix Narcís Selles) o l'exposició *Art i exili. Artistes de l'exili català del 1939*.

El cas de Vicens Gironella constitueix, en aquest sentit, un exemple paradigmàtic. No tan sols es forjà com a artista durant la seva expatriació, sinó que, com afirma l'esmentat Narcís Selles, «la idea d'exili, en tota la pluralitat de les seves significacions, amara gran part de la producció visual de Vicens»; cosa que el converteix en un dels autors més representatius de l'exode i de l'impacte que aquest esdeveniment històric suposà en l'àmbit artístic català i europeu d'aquells moments.

Enric Pujol
Director del Museu Memorial de l'Exili (MUME)

PRÉSENTATION

C'est au tout début de la décennie 90 que j'ai fait la connaissance de Joaquim Vicens Gironella (JVG), lors du vernissage de son exposition au Musée du Liège de Maureillas. C'était la première fois que je me trouvais face à ses bas-reliefs en liège et c'est cela qui fit naître en moi l'idée d'organiser sa première exposition au Musée de Palafrugell. Pour nous, c'était la première porte ouverte sur la création sur liège contemporaine dans le sud de la France, à cette époque beaucoup plus populaire que de l'autre côté de la frontière. Avec le temps, nous l'avons découverte et avons également organisé des expositions d'autres artistes, aujourd'hui malheureusement disparus. François Pous, un très intéressant polyfacétique et infatigable sculpteur du Boulou qui avait son atelier et salle d'exposition dans son ancienne usine de liège; son père sculptait des personnages sur des galets, et lui aussi, tout comme JVG, avait attiré l'attention de Jean Dubuffet pour sa collection d'Art Brut. Nous eûmes une autre agréable surprise avec Claude Massé, de Perpignan, et sa vaste collection de ce qu'il appelait «Patots» («Gueux»), une multitude de «Moins que rien». Il était le fils de Ludovic Massé, écrivain encore bien trop méconnu en Catalogne, auteur, parmi bien d'autres ouvrages, de *La Terre du Liège*, une interprétation en totale opposition idéologique avec les considérations sur le liège beaucoup plus bourgeoises de Josep Pla et Gaziél.

Mais Joaquim Vicens Gironella était le seul d'entre eux qui provenait de l'exil. Cet homme déjà à âge, arrivé à un moment de sa vie où les années et les vicissitudes se font pesantes, irradiait paix, placidité et une image quelque peu surprenante: sa façon de se vêtir de noir, sa longue barbe, celle d'un moine ou d'un missionnaire, et une sorte de kippa juive recouvrant sa calvitie fort ancienne. S'en suivirent d'autres contacts, avec toujours un dénominateur commun, le liège, mais aussi centrés sur son œuvre qui comprenait également une immense production littéraire, sous forme de tapuscrits, et également sur son histoire et l'exil. Le tout était sous-tendu, parmi bien d'autres traits, par la répétition symbolique des oiseaux et la nostalgie de sa terre natale soulignée par l'omniprésence du clocher d'Agullana. Mais ce qui excitait ma curiosité, c'était son évolution personnelle, amplement étudiée dans ce livre-catalogue, depuis l'exilé proche du communisme jusqu'au créateur d'une œuvre dans laquelle l'iconographie religieuse avait un grand poids. Une exposition temporaire dans le vieux Musée du Liège de Palafrugell devint, à l'issue de donations et d'acquisitions, partie intégrante de l'exposition permanente, sous le nom de l'Arbre Magique. De ce contact avec Palafrugell naquit en 1990, l'édition sur papier-liège du livre *Exaltació del suro i dels tapers (Exaltation du liège et des bouchonniers)*, avec ses xylogravures sur liège et ses poèmes, édité par les éditions El Trabucaire de Perpignan.

Il nous ouvrit fort aimablement les portes de son logis de la rue Frayssinet à Toulouse (Occitanie), dans le sous-sol duquel il avait installé une vieille presse qu'il utilisait pour tirer ses originales xylographies sur liège. Ses techniques créatives provenaient en partie de ses pratiques professionnelles. Il était fier d'avoir été «*carrador*» (équarrisseur), ces artisans du liège les plus responsables étant donné que d'eux dépendait la meilleure exploitation du matériau. Rien d'étrange donc dans la profonde connaissance qu'il avait acquise de cette matière si irrégulière qu'est le liège, ni dans sa maîtrise du maniement du couteau et du polissage avec la toile émeri pour conférer à certaines de ses œuvres cette douceur propre au bouchon de champagne tout juste réalisé. Et avoir

travaillé durant un temps dans une imprimerie a facilité tout autant la conception que l'impression, elle-même, de ses xylogravures.

Quand un beau jour Narcís Selles fit son apparition au Musée du Liège pour consulter le matériel dont nous disposions sur JVG et qu'il nous fit part qu'il entamait des recherches en vue d'une exposition sur l'artiste au MUME, nous nous mîmes à sa disposition et nous envisageâmes la possibilité d'une co-production entre les deux musées. Pour la direction du MUME, tout était clair. On pourrait mettre en œuvre davantage de moyens afin de promouvoir une production de plus grande qualité et garantir un meilleur impact sur le public, étant donné qu'il y aurait, au minimum, deux lieux d'exposition. Mais l'implication du Musée Mémoires de l'Exil et de celui du Liège allait bien au-delà de leur caractère officiel d'institutions culturelles pour revêtir une autre expression naturelle de ce qui était à la base de toute l'œuvre de JVG: exil et liège.

Il fallait faire connaître davantage et honorer la mémoire politique d'un exilé, dont nous démocrates sommes les héritiers. Il fallait faire connaître et honorer la mémoire esthétique, insuffisamment connue et reconnue du grand public, d'un créateur, d'un artiste du liège. L'*agullanin* exilé à jamais, mais qui finirait par devenir un créateur réinterprétant le patrimoine du liège, depuis l'extérieur, depuis le lointain, mais sans oublier, en les ayant sans cesse en tête, ni son village, ni les paysages de ses origines.

Après un certain nombre de vagues pandémiques et avec l'appui indéfectible de la famille Vicens dans des moments particulièrement difficiles, nous voyons devenir réalité l'exposition «Joaquim Vicens Gironella: vivre en temps convulsos i crear des dels marges». Il faut souligner le travail accompli par Narcís Selles, commissaire de la manifestation et également auteur de ce magnifique livre-catalogue où se déploie une analyse en profondeur, jusqu'alors jamais réalisée, de l'œuvre de JVG, étude absolument nécessaire pour mieux la comprendre et rendre justice à son créateur.

Espérons que vous y prendrez plaisir!

Pep Espadalé
Directeur du Musée du Liège de Catalogne

PRESENTACIÓ

A començaments de la dècada de 1990, vaig conèixer Joaquim Vicens Gironella a la inauguració d'una exposició seva al Musée du Liège de Morellàs. Va ser la primera vegada que em vaig topar amb els seus baixos relleus en suro, i també va ser el detonant de la seva primera mostra al Museu de Palafrugell. Era la primera porta que se'ns obria a la creació contemporània en suro al sud de França, on aleshores era molt més popular que a la nostra banda de la frontera. Amb el temps vam conèixer i organitzar exposicions amb altres artistes malauradament ja desapareguts. És el cas de François Pous, un interessantíssim, polifacètic i incansable escultor del Voló, que tenia el taller i l'exposició a la seva antiga fàbrica de suro, el pare del qual esculpia cares sobre còdols i que també va atreure, com Joaquim Vicens Gironella, l'atenció de Jean Dubuffet per a la seva col·lecció d'Art Brut. Vaig tenir una altra grata sorpresa amb Claude Massé, de Perpinyà, i la seva extensa col·lecció del que ell anomenava «Patots», una massa de «Ningús». Era fill de Ludovic Massé, un literat encara massa desconegut a Catalunya, autor entre molts altres del llibre *La terre du liège*, una interpretació contraposada ideològicament a les visions sureres de caràcter més burgès de Josep Pla i Gaziél.

Joaquim Vicens Gironella era l'únic d'ells que venia de l'exili. Aquell home gran, en aquell punt d'una vida en què els anys i les vicissituds pesen, transmetia pau, placidesa i una imatge un punt sorprenent: amb la seva indumentària negra, amb una llarga barba com la d'alguns frares o missioners, i amb una mena de quipà jueva que cobria lleument la seva alopecía històrica. Seguiren més contactes, sempre amb el comú denominador del suro, la seva obra (que incloïa també una ingent producció mecanoscrita) i les xerrades sobre la seva història i l'exili. Em sobtaven, entre molts altres aspectes, la repetició simbòlica d'ocells i l'enyorança per la seva terra que emanava de l'omnipresent campanar d'Agullana. Però, sobretot, m'encuriosia la seva evolució personal, ben estudiada en aquest llibre-catàleg, d'exiliat proper al comunisme a creador d'una obra on la iconografia religiosa tenia un pes important. Una exposició temporal al vell Museu del Suro de Palafrugell es va convertir, després de donacions i adquisicions, en part de l'exposició permanent anomenada l'Arbre Màgic. Del contacte amb aquell Palafrugell va sorgir l'any 1990 l'edició en paper de suro del llibre *Exaltació del suro i dels tapers*, amb els seus xilogravats en suro i les poesies, que va produir amb l'editorial de Perpinyà El Trabucaire.

Ens va obrir gentilmente les portes de casa seva a la rue Frayssinet de Tolosa de Llenguadoc, en el soterrani de la qual tenia una vella premsa plana d'impremta que li servia per fer els tiratges de les seves originals xilografies en suro. Les seves tècniques creatives procedien, en part, de les seves pràctiques professionals. Estava orgullós d'haver estat carrador, un dels oficis artesans del suro amb més criteri, ja que d'ells en depenia el màxim aprofitament de la matèria. No era estrany en ell el coneixement adquirit d'una matèria irregular per naturalesa com és el suro, ni tampoc el disciplinat domini dels efectes de ganivets esmoladíssims i el paper d'esmeril, per donar a alguna de les seves obres aquella suavitat pròpia d'un tap de xampany acabat de fer. El fet d'haver treba-

llat una temporada a una impremta li degué facilitar tant la concepció com la mateixa estampació dels seus xilogravats.

Quan un dia va venir Narcís Selles al Museu del Suro per consultar el material que teníem de Joaquim Vicens Gironella i fer-nos saber que s'estava començant a treballar en una exposició sobre ell al Museu Memorial de l'Exili (MUME), ens vam posar a la seva disposició i ens vam obrir a la possibilitat que fos una coproducció entre els dos museus. La direcció del MUME ho va veure clar. S'hi podrien dedicar més recursos per impulsar una producció de més qualitat i es garantia un major impacte sobre el públic ja que, com a mínim, s'exposaria a dos llocs. Així mateix, la implicació del MUME i del Museu del Suro també transcendia el seu caràcter oficial d'institucions culturals per esdevenir una altra expressió natural d'allò que fonamentalment era l'obra de Joaquim Vicens Gironella: exili i suro.

Calia difondre més i honrar la memòria política d'una persona exiliada, de la qual els demòcrates som hereus. Calia difondre i valorar la memòria estètica, no suficientment coneguda i reconeguda pel gran públic, d'un creador, d'un artista en suro. L'agullanenc exiliat definitivament, però que acabaria esdevenint creador i reinterpretador del patrimoni del suro, des de fora, des de lluny, però sense oblidar en cap moment ni el seu poble ni el seu paisatge primigeni.

Unes quantes onades pandèmiques després, i amb el suport de la família Vicens en uns moments especialment difícils, veiem feta realitat l'exposició «Joaquim Vicens Gironella: viure en temps convulsos i crear des dels marges». És de remarcar la feina feta per Narcís Selles, comissari de la mostra així com autor d'aquest magnífic llibre-catàleg en què es desenvolupa una anàlisi en profunditat, fins ara mai feta, de l'obra de Joaquim Vicens Gironella, però absolutament necessària per entendre-la millor i fer justícia al seu autor.

Esperem que en gaudiu!

Pep Espadalé
Director del Museu del Suro de Catalunya



Joaquim Vicens Gironella, de jove
Joaquim Vicens Gironella, jeune

Introducció

La figura de Joaquim Vicens Gironella (Agullana, 1911–Tolosa de Llenguadoc, 1997) té motius diversos i rellevants per ser objecte d'una publicació i una exposició com les que li dediquem el Museu Memorial de l'Exili de La Jonquera i el Museu del Suro de Palafrugell.

En primer lloc, perquè les seves vivències durant els anys republicans, la guerra, la revolució i, posteriorment, l'exili a França –amb la reclusió al camp d'internament de Bram, el pas per una companyia de treballadors arran de l'ocupació alemanya i l'assentament definitiu a Tolosa de Llenguadoc– ens fan presents i contribueixen a il·luminar episodis i situacions que han marcat pregonament la història contemporània i que encara avui ens interpel·len.

El seu cas particular –tan semblant i alhora tan diferent a les experiències viscudes per milers i milers de persones que, com ell, es van trobar en aquella mar d'esdeveniments tempestuosos– ens parla de sofriments, penalitats i desenganys certament, però també de fermesa, enginy i capacitat de reinventar-se sense renunciar a allò que ell sentia com a més essencial del seu jo profund.

Fill d'una família d'artesans del suro i surotaper ell mateix, Vicens Gironella va mostrar de ben jove unes inquietuds cíviques, polítiques i culturals, així com una passió per l'escriptura que no l'abandonaria al llarg de la seva vida. Va ser aquesta afició que el va portar a col·laborar en diversos mitjans escrits, a conrear gairebé tots els gèneres literaris en les tres llengües –la pròpia, el català, i les adoptades, el castellà i el francès– que marcaren la seva trajectòria vital i a omplir milers de pàgines, la major part de les quals no arribaren a veure la llum pública.

Fariem una lectura no prou ajustada d'aquesta àmplia producció si focalitzéssim la nostra mirada en la dimensió estrictament estètica, perquè no era aquesta la finalitat principal a què responia la major part de la seva escriptura; allò que l'animava era una pulsio vital, per un costat, i una motivació testimonial, per un altre. En cert sentit, Vicens Gironella escrivia com qui respira, com una necessitat existencial i com una forma de canalitzar el ròssec deixat pel cúmul d'experiències viscudes. De manera que hem dirigit el nostre esguard cap a determinats vessants de caire diguem-ne extraliterari de la seva obra, atesos els objectius que ens hem marcat, com ara caracteritzar una peripècia humana –no només pel que té de personal, sinó també com una via per accedir a allò col·lectiu– o indagar les respostes que la situació de transterrament va propiciar en la vida i el món dels expatriats. I, de cara a aquestes finalitats, l'escriptura de Vicens, en tant que mitjà transmissor d'experiències, sentiments, valors i actituds, esdevé un útil rellevant.

En aquest sentit, hem volgut destacar, especialment per la seva pertinença en relació al present projecte, el volum mecanografiat *L'exil, mon village et moi* (1984), una mena de memòries escrites originalment en francès, en què, al costat de records de joventut, anècdotes personals, reflexions morals i valoracions polítiques, l'autor hi evoca fets i situacions d'alta significació històrica viscuts en primera persona. En el present catà-

leg publiquem algunes de les parts més significatives d'aquestes memòries, que fins ara s'havien mantingut inèdites. I, al llarg de la publicació, incloem una petita mostra de la seva obra periodística i literària¹.

D'altra banda, la figura de Joaquim Vicens Gironella té un interès especial perquè un cop instal·lat a Tolosa va iniciar un original treball de creació en suro –el material que el lligava als seus orígens i que seria la base de la seva invenció com a escultor i gravador– que va merèixer l'atenció de l'artista i intel·lectual francès Jean Dubuffet, el qual va promoure la producció de Vicens i la va integrar en la seva teorització sobre l'anomenat Art Brut, d'una remarcable transcendència historicoartística.

L'interès de Dubuffet pels treballs en suro de Vicens Gironella va fer que algunes de les seves peces –escultures, baixos relleus, dibuixos i gravats– passessin a formar part de la col·lecció de l'artista francès dedicada a l'Art Brut. I gràcies a això, l'obra de l'autor agullanenc ha acabat assolint un nivell notable de projecció, amb presència en diversos museus i en exposicions internacionals altament rellevants, així com nombroses referències en articles, llibres, treballs de recerca i tesis doctorals. Aquest fet contrasta amb l'escàs coneixement que se'n té al seu país natal, àdhuc entre els especialistes, malgrat ser l'autor català més representatiu de l'Art Brut i un dels seus noms centrals². Una desinformació que la present iniciativa, assentada en un força extens treball de recerca, pretén ajudar a superar. En la nostra aproximació al personatge hem tractat la seva relació amb Dubuffet i hem fet ús de la correspondència, la major part inèdita, que, amb intermitències, ambdós van mantenir al llarg de molts anys.

En vida de Vicens Gironella algunes de les seves obres plàstiques es van poder veure en mostres individuals i col·lectives celebrades a Catalunya, tant al costat francès com a l'espanyol. Però, en força casos, eren exposicions descontextualitzades que es limitaven a presentar unes peces d'aparença artesanal segons uns criteris d'autonomia artística derivats de les ideologies estètiques llavors hegemòniques, els quals tendien a anecdotitzar la conceptualització que, històricament, havia donat a les obres de Vicens una significació específica en el marc de l'Art Brut. Això va fer que la seva recepció fos força irregular, malgrat que alguns mitjans en van deixar puntual constància.

Una de les principals exposicions que va celebrar fou la que va tenir lloc a la sala municipal Vinardell i Roig de Girona l'any 1985, arran de l'agermanament de la ciutat catalana amb Albi, i que posteriorment es va presentar a Barcelona a la seu de l'Associació França-Catalunya i finalment a l'esmentada població occitana. Al Castell Reial de Cotlliure va participar en la mostra col·lectiva «El suro al Mediterrani» (1988), on es posava l'èmfasi en el material utilitzat, i a la Capella de Sant Roc de Ceret hi va celebrar una exposició individual el 1990. En aquest mateix any, l'editorial El Trabucaire de Perpinyà va publicar-li el llibre de poemes i gravats *Exaltació del suro i dels tapers*, una petita joia editorial, impresa en fulls de suro i amb una edició limitada a cent vint-i-cinc exemplars.

Un enfocament expositiu una mica diferent es va donar al Museu del Suro de Palafrugell, que va dedicar una mostra a l'obra artística de Vicens Gironella l'any 1991. En aquest cas, es volia subratllar especial-

Introduction

Il existe bien des raisons de première importance pour que la figure de Joaquim Vicens Gironella (Agullana, 1911–Toulouse, 1997) fasse l'objet d'une publication et d'une exposition que lui consacrent le Musée Mémorial de l'Exil de La Jonquera (MUME) et le Musée du Liège de Palafrugell.

Tout d'abord parce que son existence durant les années de la République, la Guerre Civile, la révolution et ensuite, l'exil en France, avec sa détention dans le camp d'internement de Bram, son passage dans une compagnie de travailleurs étrangers durant l'Occupation et son installation définitive à Toulouse, Occitanie, nous rendent vivants et contribuent à éclairer des épisodes et des situations qui ont marqué profondément l'histoire contemporaine et qui, de nos jours, nous interpellent encore.

Le cas particulier de Vicens Gironella, qui ressemble tellement, et est parfois différent, du vécu de milliers et de milliers de personnes qui, comme lui, se sont retrouvées plongées dans cet océan de tempêtes, nous parle certainement de souffrances, de peines et de désenchantement, mais aussi de fermeté, d'ingéniosité et de capacité à se réinventer sans renoncer à ce que lui ressentait comme l'essence de son moi le plus profond.

Issu d'une famille d'artisans du liège et bouchonnier lui-même, Vicens Gironella, dès son plus jeune âge, fit preuve d'inquiétudes civiques, politiques et culturelles ainsi que d'une passion pour l'écriture qui ne le quittera jamais sa vie durant. C'est cette même passion qui le conduira à collaborer avec différents organes de presse, à pratiquer tous les genres littéraires dans les trois langues –la maternelle, le catalan, et celles qu'il a adoptées: le castillan et le français, qui marqueront toute son existence et rempliront des milliers et des milliers de pages qui ne seront jamais connues du public.

Nous ferions une lecture peu adéquate de cette vaste production littéraire si notre regard se focalisait sur des aspects purement esthétiques parce que telle n'est pas la finalité de la plus grande partie de ses écrits; ce qui l'animait, c'était, d'une part, une pulsion vitale, et d'autre part un désir de témoigner. Dans un certain sens, Vicens Gironella écrivait comme l'on respire, comme une nécessité existentielle et comme une façon de canaliser la blessure produite par l'accumulation d'expériences vécues. De sorte qu'il nous faut diriger notre regard vers certains autres aspects de type, disons, extra-littéraires de son œuvre, et tels sont les objectifs que nous nous sommes fixés, et dans le cas présent, caractériser la trajectoire vitale d'un homme, non seulement en ce qu'elle a de personnel mais aussi parce qu'elle ouvre une voie d'accès au collectif ou chercher les réponses qu'offre dans la vie et le monde des expatriés cette situation de bannissement de sa terre natale.

C'est dans cette optique que nous avons voulu tout spécialement mettre en valeur, de par sa pertinence par rapport à notre projet, le texte mécanographié: *L'exil, mon village et moi* (1984), une sorte de mémoires écrites originellement en français, dans lesquelles, à côté de souvenirs de jeunesse, d'anecdotes personnelles, de réflexions morales et de ju-

gements politiques, l'auteur évoque des faits et des situations très significatifs, politiquement parlant, qu'il a vécus personnellement. Dans ce catalogue, nous publions quelques extraits significatifs de ces mémoires jusqu'à présent inédites. Et tout au long de cet essai, nous incluons un petit florilège de son œuvre journalistique et littéraire¹.

Par ailleurs, la figure de Vicens Gironella intéresse tout spécialement parce que, une fois installé à Toulouse, il entama un travail fort original de création à partir du liège, cette matière qui le liait à ses origines et qui devait être à la base de ses créations en tant que sculpteur, qui va attirer l'attention de l'artiste et intellectuel français Jean Dubuffet, celui-ci va l'intégrer à sa théorie que l'on appelle Art Brut, mouvement d'une extraordinaire transcendance historique.

L'intérêt de Dubuffet pour les travaux sur liège de Vicens Gironella va faire que certaines de ses pièces, sculptures, bas-reliefs, dessins et gravures, viennent rejoindre la collection de l'artiste français, et c'est grâce à cela que l'œuvre de l'artiste *agullanin*, a réussi à atteindre une remarquable notoriété internationale: présence dans divers musées, dans d'importantes expositions, ainsi que de nombreuses références dans des articles de presse, des livres, des travaux de recherche et des thèses universitaires. Cette situation contraste singulièrement avec le peu de reconnaissance que lui accorde son pays natal, y compris parmi les spécialistes, bien qu'il soit l'artiste catalan le plus représentatif de l'Art Brut et l'un de ses créateurs les plus marquants². Une désinformation à laquelle la présente initiative s'appuyant sur un vaste travail de recherche, prétend aider à remédier. Dans notre approche du personnage, nous avons étudié sa relation avec Dubuffet et, pour cela, nous avons eu recours à leur correspondance, pour la plupart inédite qu'ils ont entretenue, par intermittence, durant plusieurs années.

Alors que Vicens Gironella était encore en vie, on a pu voir plusieurs de ses œuvres lors d'expositions individuelles et collectives qui se sont tenues en Catalogne, tant du côté français que du côté espagnol. Mais dans bien des cas il s'agissait d'expositions qui ne tenaient pas compte du contexte et qui se limitaient à présenter des œuvres d'apparence artisanale selon des critères d'autonomie artistique dérivés des idéologies esthétiques alors dominantes, lesquelles tendaient à rendre anecdotique la conceptualisation qui, historiquement, avait accordé aux œuvres de Vicens Gironella une signification bien spécifique dans le cadre de l'Art Brut. De ce fait, leur accueil a été tout à fait variable, bien que certains milieux y aient fait constamment référence.

Une de ses plus importantes exposition s'est tenue à Gérone en 1985, dans la salle municipale Vinardell i Roig, ceci dans le cadre du jumelage entre la cité catalane et Albi. Elle fut ensuite présentée à Barcelone au siège de l'Association France-Catalogne et finalement dans la ville occitane citée plus haut. Ces œuvres ont également été présentées au Château Royal de Collioure dans le cadre de l'exposition collective «Le liège et la Méditerranée», et en 1990, lors d'une exposition individuelle, dans la Chapelle Saint-Roch de Céret. Cette même année, les éditions El Trabucaire ont publié, avec un tirage limité à 125 exemplaires, le livre de poèmes et gravures *Exaltació del suro i dels tapers* (*Exaltation du liège et des bouchonniers*), un petit bijou éditorial imprimé sur feuilles de liège.



J. Vicens Gironella, Flamenc / Flamenco, s. d.

C'est sous un angle quelque peu différent que le Musée du Liège de Palafrugell a consacré en 1991 une exposition à Vicens Gironella. Dans ce cas précis, on désirait mettre en valeur tout spécialement la technique d'exécution et le support employé, étant donné que l'artiste était un des noms les plus emblématiques de l'utilisation de l'écorce du chêne-liège en tant que matière sculptée. L'affiche-catalogue éditée à cette occasion prétendait récupérer, traduite en catalan, la monographie que Dubuffet lui avait consacrée. Durant de longues années, ce centre culturel de l'Ampurdan a été le seul lieu à exposer de façon permanente quelques pièces de la dernière période de l'œuvre de Vicens Gironella. Plus récemment l'espace dédié à l'exil culturel qu'a ouvert le village d'Agullana expose une xylographie de l'artiste.

Durant la période où il est demeuré ouvert, le dit Musée du Liège de Maureillas a également exposé diverses pièces; il en va de même pour la collection privée Art Autre que l'activiste culturel Claude Massé, qui, lui aussi, pratiquait l'art du liège et était un ami personnel de Vicens Gironella et de Dubuffet, possédait à Céret³. Une sélection d'œuvres de ce fonds, et entre autres celles de Vicens Gironella, ont été exposées en 1995 à la Maison de la Culture de Gérone.

Les expositions et le livre-catalogue

Avec les expositions des musées de La Jonquera et de Palafrugell, et cette publication, il ne s'agit pas d'aborder le seul versant artistique de Vicens Gironella, mais également d'historiciser l'être humain, d'aborder les différentes facettes du personnage et de le mettre en relation avec l'expérience de la guerre et, tout spécialement, de l'exil. Tout ceci fait que l'aspect documentaire et graphique (revues, journaux, publications, photos, etc.) revête une importance assez notable.

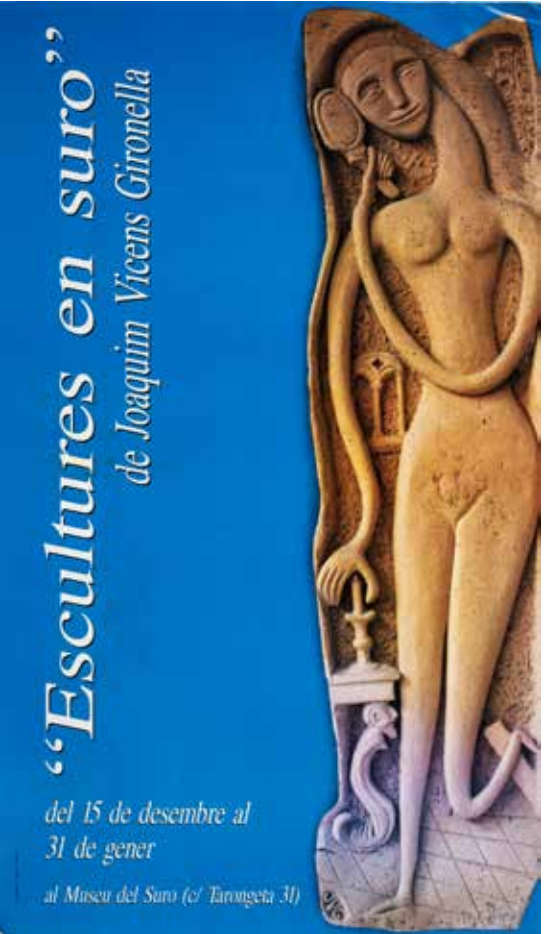
A l'encontre de ce que des auteurs comme Pierre Bourdieu ou François Piron ont qualifié, il y a des années, d'œuvres sans artistes pour souligner le manque d'information qui était de mise alors, et qui subsiste encore dans certains cas, quant aux idées, inquiétudes et finalités qui inspiraient les pratiques des créateurs de l'Art Brut⁴, nous avons essayé de rendre visibles les fils qui relient l'une et l'autre des réalités. Tout particulièrement l'immanquable corrélation qui existe entre la trajectoire vitale de Vicens Gironella et l'élaboration de son univers si particulier.

La plupart du matériel exposé (gravures, sculptures, dessins, documents, etc.) provient du fonds de ses trois filles, Marie-Nieves [Marie-Neige], Marie-Laure et Marie-Paz, qui résident en Occitanie, et que nous devons remercier tant pour avoir su conserver cette œuvre avec autant de soin et d'affection que pour les nombreuses facilités qu'elles nous ont offertes afin de donner vie à ce projet. Remerciements que nous devons adresser également à l'hispaniste français Jean-Jacques Fleury, gendre de Vicens Gironella, de par son mariage avec Marie-Nieves, traducteur et pionnier dans l'étude de la chanson d'auteur dans l'État Espagnol. Son aide, désintéressée et enthousiaste, ainsi que son implication personnelle ont été fondamentales pour mener à bon port cette initiative.



Cartell d'exposició a la Capella de Sant Roc de Ceret, 1990
Affiche de l'exposition à la Chapelle Saint-Roch de Céret, 1990

Nous tenons également à remercier la Collection de l'Art Brut de Lausanne pour sa collaboration à ce projet d'exposition et d'édition. Cet organisme abrite le fonds artistique et documentaire de Jean Dubuffet ayant trait au courant artistique en question. C'est actuellement le lieu ouvert au public qui conserve le plus grand nombre d'œuvres de Joaquim Vicens Gironella⁵. Des difficultés logistiques et l'extrême fragilité de ces œuvres ont empêché leur transfert en Catalogne, mais nous avons incorporé dans l'exposition, aussi bien que dans le catalogue, sous forme de reproductions photographiques, quelques réalisations emblématiques de Vicens Gironella qui ont fait partie des premières expositions d'Art Brut à Paris, en 1948. Nous avons également consulté la correspondance entre Dubuffet et Vicens Gironella que conservent les archives du centre et qui sont d'une très grande importance pour connaître les liens qui se sont tissés entre ces deux personnages.



Cartell d'exposició al Museu del Suro de Catalunya, 1991
Affiche de l'exposition au Musée du Liège de Catalogne, 1991

ment la tècnica d'execució i el suport emprat, atès que l'autor era un dels noms més emblemàtics en l'ús de l'escorça de l'alzina surera com a material escultòric. El cartell-catàleg que es va editar tingué l'encert de recuperar i traduir al català la monografia que Dubuffet li havia dedicat. Durant molts anys, aquest centre empordanès ha estat l'únic lloc del país on s'han exposat de forma permanent algunes peces de la darrera època de Vicens. Més recentment, a l'espai dedicat a l'exili cultural que acull la població d'Agullana també s'hi exposa una xilografia de l'autor.

En el temps que va estar obert, l'anomenat Museu del Suro de Morellàs també mostrava escultures seves, així com la col·lecció privada d'Art Autre que l'activista cultural Claude Massé, el qual també conreava l'art del suro i era amic personal de Vicens i de Dubuffet, posseïa a Céret³. Una selecció de les obres d'aquest fons, entre elles les de Vicens, es va poder veure a la Casa de Cultura de Girona l'any 1995.

Les exposicions i el llibre-catàleg

En les exposicions als museus de La Jonquera i Palafrugell i en la present publicació no es tracta solament el vessant artístic de Vicens Gironella, sinó que també s'historitza el seu fer, es contemplen les diverses facetes del personatge i es posen en relació amb l'experiència de la guerra i, especialment, de l'exili. Això fa que el vessant documental i gràfic (revistes, publicacions, cartes, fotos, etc.) hi tingui una importància força notable.

Enfront d'allò que autors com Pierre Bourdieu o François Piron van qualificar, fa anys, d'obres sense artistes, per subratllar el buit d'informació que llavors existia –i que en alguns casos encara es manté– sobre les idees, inquietuds i finalitats que inspiraven les pràctiques dels autors de l'Art Brut⁴, nosaltres hem procurat fer visibles els fils que lligaven unes i altres realitats. En especial, la ineludible relació entre el recorregut vital de Vicens Gironella i l'elaboració del seu particular univers visual.

La major part del material exposat (gravats, escultures, dibuixos, documents, etc.) prové dels fons de les seves tres filles –Marie-Nieves [Marie-Neige], Marie-Laure i Marie-Paz–, residents a Occitània, a les quals hem d'agrair tant el fet d'haver-lo conservat amb tanta cura i afecte com les moltes facilitats que ens han donat per fer realitat aquest projecte. Un agraïment que hem de fer extensiu a l'hispanista francès Jean-Jacques Fleury, gendre de Vicens Gironella pel seu casament amb Marie-Neige, traductor i estudiós pioner de la cançó d'autor a l'Estat espanyol. El seu ajut, desinteressat i entusiasta, i la seva implicació personal han estat fonamentals per poder dur a terme la iniciativa.

També volem agrair a la Collection de l'Art Brut de Lausana la seva col·laboració en el present projecte expositiu i editorial. Aquest centre suís allotja el fons artístic i documental de Jean Dubuffet relatiu a l'esmentada tendència. Actualment és el lloc obert al públic que conserva més peces de Joaquim Vicens Gironella⁵. Dificultats logístiques i l'extrema fragilitat d'aquestes obres han impedit el seu trasllat a Catalunya per a l'exposició, però sí que hem incorporat, tant a la mostra com al catàleg, la reproducció fotogràfica d'algunes de les seves realitzacions més emblemàtiques que van formar part de les primeres exposicions d'Art Brut a París l'any 1948. I també hem consultat la correspondència entre Dubuffet i Vicens Gironella que es conserva a l'arxiu del centre, d'una gran importància per conèixer les relacions que van teixir ambdós personatges.

quantes lluites, quantes i es i quantes guerres no bolicló. Si un fet doncs, mà i tan simple com era esclavitud portà uns tras-es i aixecà una tan forta is ha d'estranyar que a gar en part el dret de de d'interessos i declarat legal, tan humà i tan ni tota la gama de la overa català ha volgut els obrers del camp. Per ho havia inevitablement quells senyors que tenen l'ure sense treballar i del es. Què ens ha d'estra- aquests senyors cridin tots els mitjans per tal ofició d'aquella llei i cressos?.

nostra que tota reforma per més justa i raonable e venir sempre aconipa- lloites i fortes reaccions. ara també que un canvi ma polític i econòmic, blement un gran vessa- que les grans revolucio- fer paulatinament, sense les ni catàclismes. I és er mitjà d'aquest comi- rolem veure implantada una república federal i

H. CARRA I PARNAU.

ccions

nganyifa, orgues, ro- ull, batibull, embolic,

in els mots que cal is el cas, en comptes nes *lio* i *caredo*. Un estella no fa servir el tort i a dret com un è aquell posseeix natu- mitit del mot i l'esperit qual pertany el dit mot ie no solament emprem e en dir aquell mot ariant català, sinó que un ús incorrecte, com *vomilar* fem servir el *rrojar*.

e sentir més respecte stellans i més dignitat catalana. El qui barreja stellà falta contra tots i, és un enemic de la ilana i de la decència en la cultura espanyola

ensibornar, ensarro- tsar, embolicar, enta- ón els mots correctes, s i naturals que havem quan volem expressar : tots sabem que ells

Avinguda de la República, 43, pral., 2.ª
Consulta de 11 a 1 i mitja

Ja entrem al nou curs

Les escoles cristianes d'Agullana, mo- nopolí de consciències infantils, han funci- onant fins el curs passat amb la més trista i perjudicial indiferència de la ma- joria dels ciutadans del poble. Continuarà aquesta mateixa passivitat en aquest nou curs, a l'entrada del qual ja som? Ja s'han donat compte els homes d'Agullana, tota aquesta gernació que és diu republi- cana, que vol ésser netament d'esquerra, de què els coneixements de moral, els con- ceptes de vida que aprenen allà dins els seus fills poden posar el dia demà un barrera a les idees que hauran de domi- nar en llurs cervells, per a pògers col- laborar com a homes en l'avanzada edi- ficant del Progrés que ha d'emancipar la Humanitat? Ja han fullejat els llibres que en tals escoles llegixen? Qui pen- sarà un infant del seu pare al sent que aquest en una discussió nega Deu i tot negant Deu el deixa anar en una escola on li donen llibres en els quals es lle- gixen tantes imbecilitats que mentida sembla que es donguin a llum? Sentirà que el seu pare nega Déu i llegirà: «El ateísmo conduce a las mas funestas con- secuencias. Destruye la moral y entrega al hombre a sus perversas pasiones. Hace imposible la sociedad» El mateix pare que ha negat Déu, alardejarà de tenir bon cor i el seu fill llegirà: «Para ser ateo, es menester no tener corazón». Aquest pare, parlarà d'aits conceptes de moral i el seu fill llegirà.

«Que nos dan los crueles so- fistas que dicen que Dios no existe? La embriaguez y la crápula; esto es lo que nos proponen en lugar del cielo. ¡Miserable!» *S'ha tractat de miserable al seu pare.* Ah! forçosament el fill s'haurà parat a l'arribar aquí, neixent un càcul. Quina sotregada sentia en son cor? Que li dirà el seu cervell, la fecunditat del qual fa bro- tar tot el que a'hi sembra? «¡Miserables!» Pobre infant! El pare que ha negat Deu dirà: Jo som un home virtuos, jo acato les lleis, jo tinc un màxim respecte a les autoritats, i el fill llegirà: «Si Dios no existe yo desafío a todo el mundo a que se me presente una ley que me obligue en conciencia. Donde no existe la creencia en Dios, no solamente no hay virtudes sociales sino que por el contrario, se multiplican todos los crímenes y los hombres no son más que ANIMALES SALVAJES QUE SE DEVORAN UNOS A OTROS.» *S'ha tractat de salvatge al seu pare.* El pare dirà davant del fill: Jo som socialista; el fill llegirà: «El socialismo que quiere destruir la sociedad hasta sus cimientos, es el fruto natural del ateísmo.» El pare haura donat proves al seu fill i a tothom de que és intel·ligent, honrat, humanitari, i el fill llegirà: «Los que no creen o apa- rentan no creer en Dios, son por regla

general pobres ignorantes que no han es- tudiado nunca la religión o gente malvada, orgullosos, libertinos, ladrones, interesa- dos en que Dios no exista, para que no los castiguen como se merecen» I llegirà més avall aquelles totes paraules de la Bruyere: «Yo quisiera ver a un hombre sobrio, moderado, casto y justo, negando la existencia de Dios, ese hombre por lo menos habria sin interés, pero un indi- viduo así, no se encuentra». Quines pa- raules més verinoses! Quin ridícul aquesta negació final! *S'ha tractat de depravat al seu pare, s'ha ferit els més alts conceptes de moral i ciutadania.* Pobre infant que llegeixes semblants coses, dubtaràs de l'intel·ligència, de l'honradesa, de l'humanitarisme del teu pare, o be dubtaràs de la realitat de tals paraules? Pobra consciència malmenada! Ell que creu amb Déu i més que creureu té por de l'infern, no pot pas negar aquestes parau- les, sentint un odi exagerat per tot allò que tingui perfum d'ateisme. i no poguent negar aquestes paraules perquè te fe...oh! dilema nascut al cor d'un infant; negarà l'intel·ligència, l'honradesa, l'humanita- risme del seu pare?...

Si, ciutadans que us dieu d'esquerra, que us dieu socialistes, que us dieu co- munistes, us exposeu a que vostres fills, enganyats miserablement, dubtin d'allò que ha d'ésser el més sagrat: l'honradesa.

Que els que han estat educats en un principi de religió i el mantinguin facin anar els seus fills a escoles cristianes, és natu- ral, però és un sarcasme per a tot republicà, una monstruositat per a tots aquella que militen en partits socialistes i comunistes.

Tan funest és per vostre fill el llibre del qual n'he tret aitals apunts—«La reli- gión demostrada»—com una novel·la por- nogràfica. Poden produir, ensems, una malaltia hereditària: l'un mata la moral; l'altra, pot malmenar el cos.

Per moral els vostres fills no poden anar a les escoles cristianes, i per econo- mia? Ah! tindriem de felicitar nos de què el nostre poble sigui el primer de totes aquestes contrades en el qual els nens de les Escoles Nacionals tinguin tot el material escolar completament gratuït, tindriem de felicitar-nos i estar orgullo- sos pe l'obra magna del nostre Magnífic Ajuntament. Tot pagat pel Municipi: Felecció és fàcil, ciutadans. Els obrers que tinguin fills a les escoles cristianes i no els treguin, boicotejaran l'obra de nostre Magnífic Ajuntament, aniran con- tra els interessos propis i permetran que facin dels seus fills uns soldats que, dub- tant avui dels seus principis ideològics, els combatin demà quan arribi l'hora...

VICENÇ GIRONELLA.
Agullana, setembre del 1934

El de preu més e 4.20 ptes. la e

De venda a totes les i a la

Moderna Farmàcia i L
G. GARR
(SUC. DE J. C
Prat de la Riba, 30-
TELEFON NÚM

JOAN TAULER PALO
Director General de '

Ha estat designat per l'enlairat càrrec de Dire- ral de Treball de la Ge- nostre amic i col·lemani Tauler Palomeres.

Aquest nomenament, sobre l'actia Secretari ge- querra Republicana de reconeguent així i con- condicions de capacitat concitadà, ha constitu- nosaltres, un veritable er Tauler, home de treball, equànime, república de promocions i d'una aus reconeguda, té condicio per a fer molt i bo en el d que se'l destina.

Per això nosaltres, que rem amb la seva amista franca, avui, en recollir a signació meritíssima, ho l- goig de veure com un fig socarrel és elevat a un i de responsabilitat i amb- ça de què en l'esmentat l- jós d'excel·lir-hi, hi po-

Tauler tot el seu fervor i dinamisme inescotable.

Com amics, doncs, co- rences i com a correligis sentim satisfets de la desi- què el Govern de la- acaba d'honorar-lo. En- que l'èxit l'acompanyi.

ACADÈMIA PAS

Director: Mestre J.

Professora auxiliar
Senyoreta CONCEPCI

CURSOS DE PIANO, EL SUPERIOR I DE PEI- NAMENT, SOLFEIG I

Carrer d'En Pep, n
Obertura de Curs: 1.ª

Un jove inquiet i compromès

Joaquim Vicens Gironella, fill de Marcel·lí i Maria de les Neus, va néixer el quatre d'agost de 1911 a la població d'Agullana, de la comarca de l'Alt Empordà pertanyent a la regió de Girona, en una família d'artesans del suro, la branca paterna de la qual portava més d'un segle dedicant-se a aquesta activitat. Era una família de tradició política republicana coneguda pels seus convilatans com els Pega; en va destacar un avi de Joa- quim, Anicet Gironella, que havia estat regidor municipal.

El lloc de naixement, la memòria de l'indret i del seu entorn relacional més proper foren molt importants en diversos aspectes de la vida de Vicens Gironella. Malgrat que va residir la major part del temps allunyat físicament del seu poble natal a causa de la victòria franquista i per la seva condició de refugiat a França, el record i les empremtes del lloc van impregnar substancialment algunes de les seves experiències a l'exili. «De què voleu que parli un exiliat, si no és de la terra que ha deixat enrere»⁶, afirmava en un dels seus escrits.

Per tant, una primera cosa a la qual cal parar atenció és el petit món local on Joaquim Vicens va créixer i es va formar, però que també va contri- buir a conformar des de l'acció política, social i cultural. Un fet altament significatiu per entendre aspectes rellevants de la seva biografia té a veure amb el principal sector que històricament caracteritzava l'estructu- ra socioeconòmica d'Agullana, la indústria surera. Aquesta població i al- tres indrets empordanesos van ser dels primers llocs de l'Estat espanyol a fer taps de suro i a comercialitzar-los. Es calcula que cap a mitjan segle XVIII aquesta activitat ja hi tenia arrelament i va anar experimentant un creixement constant en anys posteriors, sobretot amb l'arribada de les primeres màquines i la instal·lació de la llum elèctrica.

Una part notable de les persones laboralment actives d'Agullana s'es- pecialitzaren en els diversos vessants que comportava l'explotació del suro; la producció tapera es destinava bàsicament a França i al mercat europeu atès que en aquells moments la demanda peninsular era molt escassa. L'any 1913 s'assolí el cim quant a nombre d'empreses i empleats, amb quaranta fàbriques que donaven feina a uns sis-cents treballadors d'una població propera a les dues mil persones⁷. Aquest substrat socioeconòmic va propiciar que la població, malgrat formar part d'un entorn rural, adquirís certa fesomia urbana i que les seves relaci- ons comercials d'abast internacional així com la seva situació geogràfica, a tocar de la frontera francoespanyola, li atorguessin un caràcter força singular. Hi destacava, per exemple, una notable activitat associativa al voltant de qüestions educatives, culturals, d'esbarjo o laborals.

La Primera Guerra Mundial va suposar un punt d'inflexió determinant que va comportar una progressiva recessió de la indústria surotapera a Agullana i als seus entorns, no només com a conseqüència directa del conflicte, sinó també a causa de problemes específics vinculats a la ma- teixa dinàmica del sector⁸. Una part dels seus treballadors es va haver de reciclar com a paletes, en feines temporals al camp o optar per cercar noves oportunitats en altres indrets. Les empreses, per la seva banda,



Retrat de J.Vicens Gironella en plena joventut
Photo de J. Vicens Gironella dans sa prime jeunesse

van tendir a traslladar-se cap a poblacions baix-empordaneses de tradi- ció surera que disposaven de transport per tren o per mar, com Palamós, Sant Feliu de Guíxols o Palafrugell. A Agullana, l'any 1936 hi havia regis- trades tretze fàbriques sureres⁹. Aquest procés de davallada va crear les condicions propícies per a un augment de la tensió social.

Pel que fa a l'estructura de la propietat de la terra, unes poques famí- lies –els Bech de Careda, els Perxés, els Portolà, els Genís...– posseïen la major part dels boscos d'on s'extreia el suro. S'ha de tenir en compte que, amb el pas del temps, s'havia anat donant un procés de concen- tració de la propietat i una progressiva –i conflictiva– privatització de les terres comunals¹⁰. En alguns casos, eren els mateixos propietaris forestals els qui exercien d'industrials surotapers¹¹. Per un altre costat, la institució eclesial mantenia el seu arrelament secular a la població, i exercia una notable influència ideològica damunt els vilatans, la qual, entre altres coses, afavoria la naturalització d'unes determinades rela- cions de poder.

^[1] Article de J. Vicens Gironella a l'Empordà Federal, 15-9-1934

^[2] Article de J. Vicens Gironella dans l'Empordà Federal, 15-9-1934

Un jeune homme inquiet et engagé

Joaquim Vicens Gironella, fils de Marcel-lí et de Maria de las Neus, est né le 4 août 1911 dans le village d'Agullana, dans le Haut-Ampurdan, province de Gérone, au sein d'une famille d'artisans du liège; la branche paternelle pratiquait cette activité depuis plus d'un siècle. C'était une famille de tradition républicaine connue par ses concitoyens sous le sobriquet de *Pega*; l'un de ses grands-parents, le cordonnier Joaquim Anicet Gironella s'était fait remarquer par ses activités politiques et avait été conseiller municipal d'Agullana.

Le lieu de naissance, la mémoire de l'endroit et de son environnement relationnel le plus intime ont été d'une grande importance pour divers aspects de la vie de Vicens Gironella. Et bien qu'il ait vécu la plupart du temps éloigné physiquement de son village natal suite à la victoire franquiste et de par sa condition de réfugié en France, le souvenir et l'empreinte du lieu ont imprégné de manière substantielle quelques-unes des expériences de l'exil. «De quoi voulez-vous que parle un exilé, si ce n'est de la terre qu'il a laissée derrière lui ?»⁶, affirmait-il dans l'un de ses écrits.

Donc, l'une des premières choses auxquelles il convient de prêter attention, c'est le petit monde local dans lequel Joaquim Vicens Gironella a grandi et s'est formé, mais qui a également contribué à modeler son action politique, sociale et culturelle. Un fait éminemment significatif pour la compréhension de certains aspects marquants de sa biographie est à mettre en relation avec le secteur principal qui caractérisait la structure socio-économique d'Agullana: l'industrie du liège. Ce village, ainsi que d'autres lieux de l'Ampurdan ont été les premiers endroits de l'état espagnol à fabriquer des bouchons de liège et à les commercialiser. On calcule que vers la moitié du XVIII^e siècle cette activité était déjà implantée et qu'elle allait connaître une croissance constante les années suivantes, surtout avec l'arrivée des premières machines et l'installation de l'électricité.

Une partie assez conséquente des personnes en activité à Agullana se spécialisa dans les divers secteurs de l'exploitation du liège; la production de bouchons était destinée principalement à la France et au marché européen étant donné que la demande péninsulaire était très faible. On estime qu'en 1913, le nombre d'entreprises et employeurs s'élevait à 50 et que 40 fabriques donnaient du travail à 600 ouvriers dans un village qui comptait près de 2000 habitants⁷. Ce substrat socio-économique fera que le village, bien qu'intégré dans un environnement rural acquière une relative physionomie urbaine et que ses relations commerciales comme fournisseur d'un marché international, ainsi que sa situation géographique de proximité avec la frontière franco-espagnole, lui octroie un caractère tout à fait singulier. Il se singularisait, par exemple, par une intense activité associative en relation avec l'éducation, la culture, les loisirs ou le travail.

La Première Guerre Mondiale va supposer un tournant déterminant qui implique une récession progressive de l'industrie du bouchon de liège à Agullana et dans ses environs, non seulement comme consé-

quence directe du conflit, mais aussi à cause de problèmes spécifiques dus à la propre dynamique du secteur⁸. Une partie des travailleurs dut se recycler comme manœuvre, travailleur saisonnier dans l'agriculture ou choisir de chercher fortune en d'autres lieux. De leur côté, les entreprises ont eu tendance à migrer vers des villages du Bas-Ampurdan où l'on travaillait traditionnellement le liège et où l'on disposait de moyens de transports par chemin de fer ou par mer, tels Palamos, San Feliu de Guixols ou Palafrugell. En 1936, Agullana comptait 13 usines traitant le liège⁹. Ce processus de déclin allait créer un durcissement de la tension sociale.

En ce qui concerne la structure de la propriété foncière, un petit nombre de familles, les Bech de Careda, les Perxés, les Portolà, les Genís... possédaient la majorité des bois d'où est extrait le liège. Il convient de prendre en compte qu'avec le temps, s'était créé un processus de concentration de la propriété et une progressive et conflictuelle privatisation des terres communales¹⁰. Dans certains cas, c'était les propriétaires des terres et des bois eux-mêmes qui créaient une usine traitant leur liège¹¹. Par ailleurs, l'institution religieuse maintenait son pouvoir séculaire sur la population, et exerçait une influence idéologique indéniable sur les villageois, ce qui, parmi d'autres choses favorisait l'adoption de certaines relations de pouvoir.

Dans cette situation de crise, la famille Vicens Gironella qui depuis plusieurs générations travaillait dans le liège, essentiellement dans de petits ateliers qui vendaient leur production à des entreprises exportatrices, devait considérer le futur comme tout à fait incertain; aussi fut-il décidé que les deux fils, Joaquim et Anicet, poursuivraient des études afin d'avoir la possibilité de gagner leur vie d'une autre façon. Et alors qu'il était encore très jeune on envoya Joaquim à Gérone chez des parents dans le but qu'il y fasse des études pour devenir instituteur, mais au bout de quelques années ce dernier abandonna les études et revint dans son village. Son frère, Anicet, fit preuve de meilleures disposition et il entama des études pour enseigner, études qu'il ne termina pas¹².

Après son service militaire à Gérone, il obtint le grade de sergent, Joaquim s'installa à Agullana pour exercer le métier familial, en se spécialisant dans le poste de équarrisseur¹³.

Il va également s'impliquer dans diverses activités politiques et culturelles. Il était adhérent du Centre Républicain Socialiste dont son père était un membre éminent, cercle qui regroupait une bonne partie des forces de gauche et des militants syndicalistes de la localité. Sa principale attache politique dans la zone était l'organisation que dirigeait Josep Puig Pujades, de Figueras, laquelle devait par la suite se rattacher à ERC (Gauche Républicaine Catalane). Fruit de cette relation, Vicens Gironella devint collaborateur de la publication *Empordà Federal* (*Ampurdan Fédéral*), organe des républicains de la zone, ce qui lui permit de trouver un débouché à son goût pour l'écriture¹⁴. Auparavant quelques-uns de ses textes avaient été publiés dans des médias locaux, ainsi que dans le programme des fêtes de son village. Occasionnellement, il publia quelques poèmes dans *L'Autonomista* que dirigeait depuis Gérone Dàrius Rahola¹⁵.



Vista de la població d'Agullana, cap als anys vint
Vue du village d'Agullana, autour des années vingt

En aquella situació de crisi, la família dels Vicens Gironella, que durant diverses generacions havia treballat en el sector surer, bàsicament en petits tallers que venien la seva producció a empreses exportadores, no devia veure un futur gaire clar i va mirar de donar estudis als seus dos fills –Joaquim i Anicet– a fi que tinguessin la possibilitat de guanyar-se la vida d'altres maneres. De ben jove, els seus pares van enviar en Joaquim a Girona, a casa d'uns familiars, amb la intenció que hi acabés cursant Magisteri, però al cap d'uns anys va abandonar els estudis i retornà al seu poble. El seu germà Anicet va mostrar una major disposició i va començar la carrera docent, per bé que no la va arribar a completar¹².

Després de fer el servei militar a Girona, en què va assolir la graduació de sergent, Joaquim s'instal·là a Agullana per continuar l'ofici familiar en l'especialitat de carrador¹³. També es va involucrar en diverses activitats polítiques i culturals. Formava part del Centre Republicà Socialista, del qual el seu pare era un membre destacat, on s'aplegaven bona part de les forces d'esquerra i dels militants sindicalistes de la localitat. Els seus principals vincles polítics a la comarca eren amb l'organització que encapçalava el figuerenc Josep Puig Pujades, que s'integraria a ERC. Fruit d'aquesta relació, Vicens va passar a col·laborar amb la publicació

Empordà Federal, òrgan del republicanisme a la comarca, la qual cosa va donar una via de sortida a la seva afecció per l'escriptura¹⁴, anteriorment ja havien aparegut alguns textos seus en mitjans locals, com ara en el programa de festes del poble. També va publicar ocasionalment alguns poemes a *L'Autonomista* que dirigia des de Girona Dàrius Rahola¹⁵.

Els articles de Vicens Gironella a l'*Empordà Federal* durant la Segona República permeten fer-se una certa idea d'alguns dels seus interessos i de les posicions amb què s'identificava. Els seus escrits parteixen d'una assumpció de valors progressistes il·lustrats i, en la seva majoria, defensen la cultura com un instrument d'alliberament humà enfront dels mites i els dogmes religiosos i els estrets lligams que es donaven entre la institució eclesial i el caciquisme. Hi destaca i lloa persones i institucions d'Agullana que promovien el coneixement i l'esperit crític a fi de pujar ciutadans conscients amb capacitat d'exercir la seva autonomia personal, sigui el paper dels mestres a l'escola pública; les activitats formatives empeses des de la Biblioteca Popular o les polítiques socialment i culturalment avançades impulsades pels governs republicans des dels ajuntaments, la Generalitat de Catalunya o el govern espanyol.

Les articles de Vicenç Gironella dans l'*Empordà Federal* durant la Seconde République permettent de se faire une idée assez claire de quelques-uns de ses centres d'intérêt et des positions auxquelles il s'identifiait. Ses écrits participent à une mise en avant des idéaux progressistes de l'illustration et, pour la plupart prônent la culture comme instrument de libération de l'homme en opposition aux mythes et dogmes religieux, ainsi qu'aux étroites relations qu'entretiennent institution religieuse et caciquisme. Dans ses écrits, il met en valeur et loue des personnes et des institutions d'Agullana qui promeuvent la connaissance et l'esprit critique dans le but de pousser les citoyens conscients, et en capacité d'exercer leur libre-arbitre, à soutenir le rôle d'éducateur des maîtres de l'école publique, les activités éducatives qu'organise la Bibliothèque Populaire ou, enfin, les politiques socialement et culturellement avancées que promeuvent les républicains depuis les mairies, la Généralité de Catalogne ou l'état espagnol.

Dans ses textes, Vicens Gironella s'en prend à tout ce qui, selon lui, prétend maintenir le peuple dans un état infantile afin qu'il demeure sans défense, prolongeant ainsi son asservissement. La défense de la laïcité constitue le trait le plus saillant de ces collaborations, et cela le conduit, par exemple, à dénoncer l'incongruité de ces républicains, socialistes et communistes qui inscrivaient leurs enfants dans des écoles catholiques où l'on enseignait des valeurs totalement en opposition avec leurs idéaux d'émancipation. La position de Vicens Gironella envers les centres d'éducation catholique où, selon lui, on manipulait les enfants au moyen de croyances irrationnelles, finit par lui faire préconiser leur fermeture.

A côté de ces articles qui appellent à la sécularisation totale de la vie publique et la nécessité de promouvoir des valeurs civiques républicaines au service de la collectivité, il aborde également la situation de crise de l'industrie du liège et propose des mesures concrètes pouvant contribuer à sa réactivation.¹⁶ Ou alors il revendique la figure de Macià ou l'insurrection armée de Prats de Molló qui prétendait proclamer la République Catalane en opposition au gouvernement autoritaire des militaires espagnols. Action qui, selon lui, allait supposer «une grande victoire morale, (...) une blessure mortelle infligée au cœur corrompu de la Dictature». Suite au débat sur le Statut d'Autonomie de la Catalogne, Vicens Gironella manifeste «l'espoir d'une large autonomie», mais si celle-ci se réduisait au minimum, «avec des airs d'esclavage», «avec un centralisme accapareur qui ne nous laisse pas développer l'usage de notre langue» ou «avec un financement squelettique», il nous faudrait reconquérir «couteau en main» l'idéal représenté par «la lumière immaculée d'une étoile bienveillante»¹⁷, telle est la lutte pour la libération de la nation.

Cette voix publique de Vicens Gironella, de pair avec son insertion dans le tissu social et culturel d'Agullana, lui conférèrent un poids certain dans les milieux syndicaux, la gauche locale ou le républicanisme le plus en pointe dans la cause catalane. De sorte qu'après le soulèvement des militaires contre la République, lui et son frère Anicet jouèrent un rôle de premier plan dans la riposte du peuple, majoritairement à-travers le Comité Antifasciste de leur village. Comme dans bien des endroits du pays, en découlèrent troubles, occupations d'exploitations agricoles

Circumscripció d'
País Judicial d'

Ajuntament d'

Número d'habitants
Número d'electors
Tarjeta electoral

(Cens de població del 1950)
(Cens electoral del 19)
Nombre de les esquadres
Submunicipi

Composició orgànica de l'Ajuntament

Data de constitució: de del del 19

Nombre de Consellers que elegia

(Majoria absoluta)

Consellers Titulars

Consellers Suplents

Classe	Nome i cognoms	Filiació política
1	Alfonso Barba	Independiente
2	Antonio Barba	Independiente
3	Josep Barba	Independiente
4	Antonio Barba	Independiente
5	Josep Barba	Independiente
6	Antonio Barba	Independiente
7	Josep Barba	Independiente
8	Antonio Barba	Independiente
9	Josep Barba	Independiente
10	Antonio Barba	Independiente
11	Josep Barba	Independiente
12	Antonio Barba	Independiente
13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		
20		
21		
22		
23		
24		
25		
26		
27		
28		
29		
30		

Nome i cognoms

Filiació política

Incidencias

Composició del Consell Municipal d'Agullana, octubre de 1936.
Composition du Conseil Municipal d'Agullana, octobre 1936.

et violences contre des personnes appartenant essentiellement à des ordres religieux ou à des familles de grands propriétaires conservateurs et traditionalistes que l'on pensait favorables au du coup d'état¹⁸.

Lors de la constitution de la nouvelle municipalité d'Agullana, formée par les organisations antifascistes, Joaquim Vicens Gironella fut élu sous l'étiquette CNT. L'organisation anarcho-syndicaliste et le groupe socialiste républicain, lié à ERC, disposant chacun de 4 représentants, étaient les deux forces majoritaires. Dans le second groupe figurait le propre père de Joaquim, Marcel·lí. De sorte que dans cette configuration, la famille Vicens Gironella occupait une position prééminente dans la structure du pouvoir local.

Dans le nouvel organigramme municipal, le jeune Vicens Gironella qui avait été sergent dans l'armée, fut chargé de la Commission de Défense, en collaboration avec le corps des carabiniers; il devait se charger de l'instruction militaire obligatoire pour les jeunes de vingt à trente ans qui n'avaient pas accompli la totalité de leur service militaire¹⁹. Parmi les initiatives qu'il prit en tant que Conseiller, il convient de mentionner l'ouverture de la Bibliothèque du Peuple²⁰, la transformation de l'église en siège de la Coopérative Municipale²¹ et le projet de municipalisation de certains bâtiments de la localité²².

Quatre mois après la constitution du Conseil, il y eut une réorganisation de l'équipe gouvernementale et deux nouveaux acteurs politiques y firent leur apparition, le POUM et le PSUC, ce dernier groupe étant dirigé par Joaquim Vicens Gironella. Nous ignorons les raisons qui l'ont poussé à abandonner la représentation de la CNT pour rejoindre le nouveau parti²³. Cela pourrait résulter de motifs strictement locaux,

[illegible]

Composició del Consell Municipal d'Agullana, febrer de 1937.
Composition du Conseil Municipal d'Agullana, février 1937.

En els seus textos, Vicens Gironella blasma tot allò que, segons ell, pretenia mantenir el poble en una minoria d'edat a fi de mantenir-lo indefens i perllongar la seva subjugació. El tret més característic d'aquestes col·laboracions amb la premsa és l'activisme laïcista que, per exemple, el portava a denunciar la incongruència d'aquells republicans, socialistes i comunistes que portaven els seus fills a les anomenades escoles cristianes, on es promovien valors directament confrontats als seus ideals emancipadors. La seva posició envers els centres religiosos d'ensenyament on, al seu entendre, es manipulaven els infants mitjançant creences irracionals és terminant, en propugna el tancament.

Al costat d'aquests articles que advoquen per la plena secularització de la vida pública i la necessitat de promoure valors cívics republicans al servei de la col·lectivitat, també tracta la situació de crisi de la indústria i proposa mesures concretes per contribuir a la seva reactivació¹⁶. O bé vindica la figura de Macià i la iniciativa armada de Prats de Molló que pretenia la proclamació de la República Catalana enfront del govern autoritari dels militars espanyols. Una acció que, segons ell, va suposar «una gran victòria moral, (...) una mortal ferida al cor corromput de la Dictadura». Arran del debat sobre l'Estatut d'Autonomia de Catalunya, Vicens Gironella manifesta «l'esperança d'una ampla autonomia», però si aquesta arribava «escanyolida, amb baf d'esclavatge», «amb centralismes aclaparadors que no deixessin estendre la nostra parla» o «amb finances esquifides», caldria reprendre, «coltell a la mà», l'ideal que representa «la brillantor immaculada d'una estrella acollidora»¹⁷, això és la lluita per l'alliberament nacional.

Aquesta veu pública de Vicens Gironella, al costat de la seva inserció efectiva en el teixit social i cultural d'Agullana, li va donar certa ascen-

dència entre sectors sindicals, de l'esquerra local i del republicanisme més compromès amb la causa catalana. De manera que, arran de la revolta dels militars facciosos contra la República, ell i el seu germà Anicet van tenir un paper destacat en la resposta popular que, majoritàriament, es canalitzà a través del Comité Antifeixista del poble. Com en molts altres llocs del país, es produïren aldarulls, ocupacions de finques i accions de violència contra persones, sobretot pertanyents a ordes religiosos i a famílies de grans propietaris, d'ideologies conservadores i tradicionalistes, suposadament afins al cop militar¹⁸.

En la constitució del nou govern municipal d'Agullana, format per les organitzacions antifeixistes, Joaquim Vicens s'hi va integrar en representació de la CNT. L'organització anarcosindicalista i el grup republicà-socialista vinculat a ERC, amb quatre representants cada un, eren dues de les forces majoritàries. En aquest darrer grup hi havia el pare de Joaquim, Marcel·lí. De manera que, en aquella situació, la família Vicens Gironella va passar a ocupar una posició bastant rellevant en l'estructura del poder sociopolític local.

En el nou organigrama municipal, el jove Vicens, que havia estat sergent de l'exèrcit, va ser nomenat cap de la Comissió de Defensa i, amb la col·laboració del cos de carrabiners, tenia cura de la instrucció militar obligatòria per als joves de vint a trenta anys que no havien complert sistemes de servei militar¹⁹. Entre les seves iniciatives en qualitat de conseller, cal destacar l'obertura de la biblioteca del poble²⁰, la conversió de l'església en seu de la Cooperativa Municipal²¹ o la impulsió del procés de municipalització de les finques urbanes²².

Quatre mesos després de la constitució del consistori, hi va haver una remodelació de l'equip de govern i hi aparegueren dos nous actors polítics, el POUM i el PSUC, aquesta darrera organització encapçalada per Joaquim Vicens. No sabem les raons que van portar-lo a abandonar la representació de la CNT i a adscriure's al nou partit²³; tant podia ser per motius estrictament locals, fruit de desavinences internes o de contraposició d'interessos concrets, com per motius polítics de caràcter més general i d'un major calat, atesa la creixent divergència estratègica entre les dues grans tendències que conformaven el bloc republicà²⁴. O per ambdues coses a l'hora, és clar. També cal tenir en compte la creixent influència del PSUC en la política catalana i el fet que, enfront del revolucionarisme de faistes i poumistes, el partit de Joan Comorera es presentava com un partit revolucionari però d'ordre, una organització pragmàtica i amb una militància disciplinada²⁵.

Malgrat aquest canvi, Vicens Gironella continuava disposant d'un important suport dins el Consell Municipal. En les votacions per elegir els diferents càrrecs va obtenir el mateix nombre de vots –sis– que Josep Suñer de la CNT, que esdevindria president primer, equivalent a alcalde; mentre que Vicens seria nomenat president segon, malgrat que el PSUC només disposava de dos representants²⁶.

Arran de la dissolució de la Conselleria de Defensa, Vicens Gironella va passar a compartir amb Josep Prats la Conselleria de Cultura i durant un període curt de temps ocuparia la màxima representació del municipi a causa de la baixa provisional de Suñer²⁷. Entre les seves responsabilitats



Capçalera de la revista Victoria
En-tête de la revue Victoria

désaccords internes ou opposition d'intérêts bien concrets, ou raisons politiques de caractère plus général et de plus grande ampleur, à savoir les divergences stratégiques de plus en plus marquées entre le deux tendances qui constituaient le bloc républicain²⁴. Ou alors est-ce clairement pour ces deux raisons. Il faut également prendre en compte l'influence grandissante du PSUC sur la politique catalane et le fait que, en opposition avec la révolution à tout prix de la FAI et du POUM, le parti de Joan Comorera se présentait comme une organisation révolutionnaire mais partisane de l'ordre, pragmatique, et disposant de militants disciplinés²⁵.

En dépit de ce changement, Vicens Gironella continua à disposer de solides appuis au sein du Conseil Municipal. Dans les votes pour élire aux différentes charges, il obtint le même nombre de voix, six, que Josep Suñer de la CNT qui devint Premier Conseiller, l'équivalent de Maire; Vicens Gironella, lui, fut élu Second Président, bien que le PSUC ne disposât que de deux représentants²⁶.

Suite à la dissolution de la Commission de Défense, Vicens Gironella partagea avec Josep Prats la Commission des Affaires Culturelles et durant un laps de temps très court, il occupa la magistrature suprême en raison de l'absence temporaire de Suñer²⁷. Parmi ses responsabilités figurait également la charge de s'occuper des réfugiés de guerre installés à Agullana et de leur trouver un logement²⁸. L'une de ses dernières décisions, approuvée par l'ensemble du Conseil Municipal, fut l'achat d'une petite presse d'imprimerie pour l'École Publique afin d'éditer un journal scolaire²⁹.

Après avoir quitté son village, il fut envoyé sur le front d'Aragon. Son expérience d'écrivain et son sens inné de l'écriture firent que fort judicieusement, on le chargeât de la rédaction et direction du journal *Victoria* (Victoire), organe de diffusion de la 144^{ème} Brigade Mixte, à laquelle il avait été destiné, dirigée par un militant communiste; cette parution s'adressait aux combattants avec l'intention de les informer de questions en relation avec le déroulement de la guerre, de mettre

en avant des directives pouvant renforcer la cohésion, de critiquer l'ennemi fasciste et surtout de renforcer le moral de la troupe. Un groupe constitué en majorité de soldats catalans, choisis par Vicens Gironella, se chargeait de l'impression et de la diffusion de la publication qui fut d'abord éditée à Calanda, ensuite à Alcañiz et finalement à Azaila. Le journal qui essayait de sortir chaque semaine comportait huit pages et contenait des articles en castillan et en catalan; il incluait également dessins et poèmes. Son existence fut de courte durée, trois mois, étant donné que de nouvelles directives politiques décrétèrent sa fermeture afin de concentrer les efforts éditoriaux, trop dispersés, sur des médias plus puissants liés aux secteurs de l'armée, et plus représentatifs des intérêts et stratégies militaires du gouvernement de la République.

La retraite progressive de l'armée républicaine amenèrent Joaquim Vicens Gironella à Igualada, puis à Manresa où il fut nommé rédacteur-reporter de *El Combatiente del Este* (Le Combattant de l'Est), une solide référence dans la presse de combat, dirigé par Ramón Cabanillas, auquel collaborèrent des intellectuels reconnus³⁰. Même s'il est évident que ses pages privilégiait fort logiquement les aspects politico-militaires, paraissait un supplément culturel *Los Lunes del Combatiente* (Les Lundis du Combattant), imprimé à Montserrat sous la direction du galicien Rafael Dieste. À Manresa, Vicens Gironella entretenait des relations très étroites avec le journaliste Toribi Varderí, expert en politique internationale, qui écrivait dans *Treball* (Travail) organe du PSUC auquel l'écrivain d'Agullana collabora également.

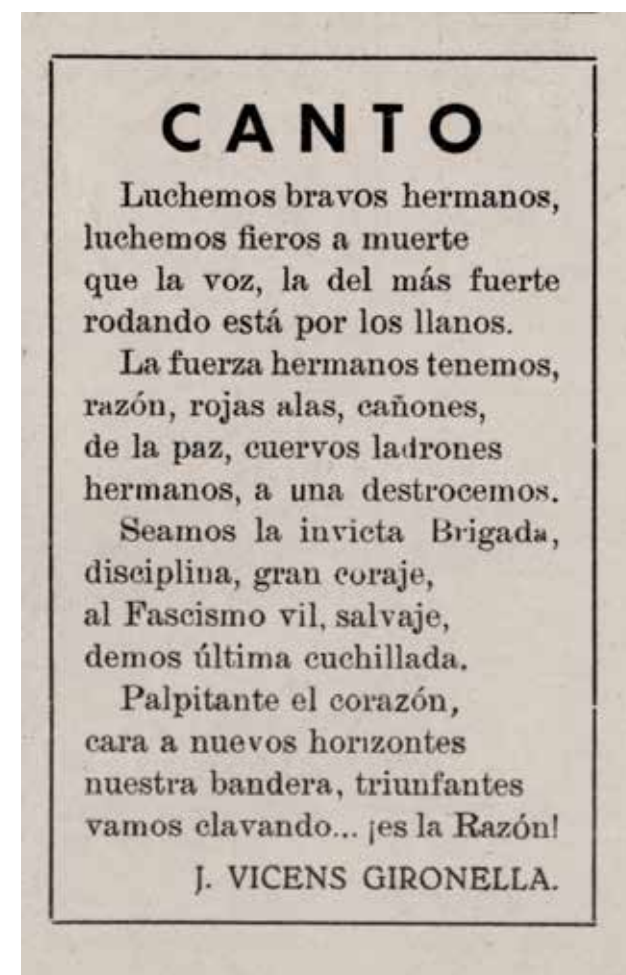


Capçalera d'El Combatiente del Este, 21-1-1938
En-tête de El Combatiente del Este, 21-1-1938

també hi havia la d'atendre els refugiats de guerra instal·lats a Agullana i tenir cura del seu allotjament²⁸. Una de les seves darreres propostes aprovades pel ple municipal fou la compra d'una impremta per a l'escola pública a fi d'editar-hi un diari escolar²⁹. L'última sessió a què va assistir abans d'incorporar-se a l'exèrcit republicà fou el 4 de juny de 1937.

Després de deixar el seu poble, va ser enviat al front d'Aragó. La seva experiència publicística i el conreu de l'escriptura van fer que, ben aviat, se li assignés la impulsió i direcció del periòdic *Victoria* –portaveu de la 144 Brigada mixta a què ell estava adscrit, comandada per un militant comunista–, el qual anava dirigit als combatents amb la finalitat d'informar-los de qüestions relatives al desenvolupament de la guerra, marcar unes directrius cohesionadores, blasmar l'enemic feixista i sobretot insuflar moral a la tropa. Un grup format majoritàriament per soldats catalans, triats per Vicens Gironella, s'encarregava de la redacció i impressió de la publicació, que es va editar primer a Calanda, després a Alcañiz i finalment a Azaila. La revista mirava de sortir setmanalment, estava formada per vuit pàgines, contenia articles en castellà i català i també incloïa dibuixos i poemes. Va tenir una vida curta –al voltant de tres mesos–, ja que noves directrius polítiques van decretar-ne la dissolució a fi de concentrar els esforços publicístics dispersos en uns mitjans més potents, vinculats als cossos de l'exèrcit, i més representatius dels interessos i les estratègies militars del govern de la República.

El progressiu replegament de l'exèrcit republicà va portar-lo a Igualada i d'aquí a Manresa on fou nomenat redactor-reporter de *El Combatiente del Este*, un dels mitjans de referència entre la premsa de combat, dirigit per Ramon Cabanillas i on col·laboraven reconeguts intel·lectuals³⁰. Si bé les seves pàgines privilegiaven lògicament aspectes politicomilitars, també editava en qualitat de suplement cultural *Los Lunes de El Combatiente*, que s'imprimia a Montserrat sota la cura de l'intel·lectual gallec Rafael Dieste. A Manresa, Vicens Gironella va entrar en estreta relació amb el periodista Toribi Varderí, expert en política internacional, que escrivia a *Treball*, òrgan del PSUC, on l'agullanenc també va col·laborar.



Poema de Vicens Gironella a la revista Victoria, 9-10-1937
Poème de Vicens Gironella dans la revue Victoria, 9-10-1937



J. Vicens Gironella amb un grup d'exiliats republicans a Tolosa, cap a 1944
J. Vicens Gironella en compagnie d'un groupe d'exilés républicains à Toulouse, vers 1944

L'exili i l'acció política a França

La victòria feixista va fer que el cinc de febrer de 1939 Vicens Gironella traspassés la frontera francoespanyola per refugiar-se a l'estat veí³¹, on regnava un sentiment d'hostilitat cap als acabats d'arribar promogut sobretot per les forces conservadores i els principals mitjans de difusió. Els seus pares i el seu germà també feren el camí de l'exili. En un primer moment, Joaquim fou internat als Haras de Perpinyà, que abans s'havia dedicat a la cria de cavalls, i després va ser conduït al camp d'Argelers, d'on s'escapoliria just abans d'entrar-hi, aprofitant l'estat de confusió, junt al seu amic Varderi, per retornar a Perpinyà³². La seva intenció era anar a París i des del port de Le Havre partir cap a Mèxic, però va ser detingut pels gendarmes francesos i va acabar internat de nou als Haras. Després fou enviat al camp de Bram, on va passar un any, durant el qual va dedicar gran part del temps a escriure.

El març de 1940 va abandonar el camp de Bram per anar a treballar a l'empresa Poudrierie Nationale de Tolosa de Llenguadoc³³. Al cap de poc, va deixar aquesta feina i, ben aviat, en va trobar una de nova a la mateixa ciutat en una sucursal de l'empresa surera Coliège, que li va permetre reprendre el seu ofici de tallador de taps de suro. En els mesos següents, Vicens Gironella va assolir una certa estabilitat i fins i tot va aconseguir que el seu pare Marcel·lí, que es trobava en un centre d'internament a Angulema³⁴, es reunís amb ell a la capital occitana gràcies a la disposició del seu patró per incorporar-lo a l'empresa, atesa la llarga experiència del cap de família en la indústria del suro. Durant aquesta temporada de calma personal relativa, Joaquim es va casar el març de 1943 amb Paz Santiago Ruiz, nascuda a Reinosa, que també formava part de la colònia d'exiliats republicans.

Però amb l'avenç de l'ocupació alemanya van ressorgir els problemes i va ser enviat al camp de concentració de Récébédou i d'aquí, junt a molts altres refugiats, a Le Croisic, on va ser enquadrat en l'Organització Todt per participar en la construcció del Mur de l'Atlàntic, una extensa fortificació que es desplegava per tot el litoral oest de diferents països junyits sota la bota del III Reich amb l'objectiu d'impedir la previsible intervenció aliada des de les costes angleses. Aprofitant un permís pel naixement de la seva primera filla –Marie-Nieves–, Vicens Gironella va decidir no retornar-hi. Va passar un temps amagat i finalment va fer cap a Tolosa, on va reprendre la seva feina de carrador, sempre amb la por al cos davant la possibilitat de ser detingut de nou.

Durant aquell període tan difícil, exercir la resistència va ser per a ell, bàsicament, sobreviure. Això és, «resistir a les vicissituds de la guerra, a les restriccions per subvenir a les necessitats de la meua família, a no retornar a Le Croisic un cop acabat el permís»³⁵. Però, malgrat tot, no va deixar de fer algunes tasques personals de suport a resistents antifeixistes del seu entorn relacional més proper vinculats a la lluita contra l'ocupació alemanya i va acollir a casa seva, amb els riscos que això comportava, el seu germà Anicet i el seu company Joan Pujolar³⁶, que eren buscats per la Gestapo.



Joaquim Vicens i la seva esposa Paz Santiago, cap a 1943
Joaquim Vicens et son épouse Paz Santiago, vers 1943

A les seves memòries, Vicens Gironella afirma que la seva militància al PSUC va ser «curta i per accident»³⁷, però caldria precisar que, fins allà on sabem, es va mantenir en l'àmbit d'influència del partit, com a mínim, fins a les darreries de 1944. Van ser, per tant, uns vuit anys de relacions polítiques, que no foren constants sinó intermitents. I el seu nivell d'implicació tampoc no va ser sempre el mateix, sinó que va experimentar canvis notables, d'una posició militant durant la guerra d'Espanya a la de company de viatge durant el procés de reorganització del partit a l'exili i de desplegament de noves estratègies polítiques. En canvi, el seu germà va continuar en el costat més activista i compromès de la lluita³⁸.

El manteniment d'aquesta vinculació amb els entorns comunistes –o, si més no, amb la seva línia tàctica, que incloïa l'acció politicomilitar– s'evidencia en el fet que va ser nomenat director de la revista *Catalunya*, portaveu de l'Aliança Catalana (AC), que es va editar a Tolosa l'any 1944, poc després de l'alliberament de la ciutat³⁹. L'Aliança era la plataforma que llavors impulsava el PSUC, una mena de front nacional amb l'aspiració d'aplegar sectors amplis de l'antifeixisme català, tant d'esquerres com de dretes, àdhuc monàrquics i franquistes desencantats, per combatre i fer caure la dictadura; mentre que la Unión Nacional de España (UNE) era l'agrupació germana que impulsava el PCE⁴⁰. Malgrat el paper central

L'exil et l'action politique en France

Après la victoire fasciste Vicens Gironella franchit la frontière franco-espagnole le 5 février 1939 pour se réfugier dans l'état voisin³¹ où régnait un sentiment d'hostilité à l'égard des nouveaux-venus qui était surtout le fait des forces conservatrices et de leurs principaux moyens d'information. Ses parents et son frère prirent également le chemin de l'exil. Dans un premier temps, Joaquim fut interné aux Haras de Perpignan, consacrés auparavant à l'élevage des chevaux; ensuite, on l'emmena au camp d'Argelès d'où, profitant de la confusion, il s'évada, juste avant d'y entrer, en compagnie de son ami Varderi, ceci dans le but de revenir à Perpignan³². Son intention était de gagner Paris et depuis Le Havre de s'embarquer pour le Mexique, mais arrêté par des gendarmes français, il se retrouva à nouveau interné dans les Haras. Il fut ensuite envoyé au camp de Bram où il demeura une année durant, et pendant celle-ci, il passa la plupart du temps à écrire.

En mars 1940, il sortit du camp de Bram pour aller travailler dans l'entreprise Poudrerie Nationale de Toulouse³³. Très rapidement, il abandonna ce travail et, très bientôt, il décrocha un nouvel emploi, dans cette même ville, dans une succursale de l'entreprise de liège Coliège, ce qui lui permit de reprendre son métier de coupeur de bouchons de liège. Dans les mois qui suivirent, il acquit une certaine stabilité et parvint même à ce que son père, Marcel-Í, qui se trouvait dans un centre d'internement à Angoulême³⁴, le rejoigne dans la capitale occitane grâce au souhait de son patron de le faire entrer dans son équipe étant donné la grande expérience du chef de famille dans le travail du liège.

Durant cette période de calme relatif dans sa vie personnelle, il épousa, en mars 1943, Paz Santiago Ruiz, originaire de Reinosa, et, comme lui, membre de la colonie d'exilés espagnols.

Mais avec la progression de l'occupation allemande les problèmes ressurgirent, et il fut envoyé au camp de concentration du Récébédou, et de là, comme bon nombre de réfugiés, au Croisic où il fut affecté à l'Organisation Todt pour participer à la construction du Mur de l'Atlantique, fortifications très étendues tout le long de la façade atlantique de divers pays sous la botte du IIIème Reich, et censées empêcher la prévisible intervention des Alliés depuis les côtes anglaises. Profitant d'une permission accordée pour la naissance de sa première fille, Marie-Nieves, il décida de ne pas y revenir. Durant quelque temps, il demeura caché et finalement, il regagna Toulouse où il reprit son métier de coupeur, avec sans cesse la peur au ventre d'être à nouveau arrêté.

Au cours de cette période si difficile, résister consista essentiellement pour lui à survivre. «Résister aux vicissitudes de la guerre, aux restrictions pour subvenir aux besoins de ma famille, à ne pas retourner au Croisic à la fin de ma permission»³⁵. Mais malgré tout, il ne manqua pas personnellement d'accomplir certaines actions en appui à la résistance antifasciste de certains de ses proches engagés dans la lutte contre l'occupant allemand. C'est ainsi qu'il hébergea, avec tous les risques que cela comportait, son frère Anicet et son camarade de combat Joan Pujolar³⁶ qui étaient poursuivis par la Gestapo.



Carnet de soci del Centre Català de Tolosa de Llenguadoc, 1945
Carte de membre du Centre Català de Toulouse, 1945

Dans ses mémoires, Vicens Gironella déclare que son militantisme au sein du PSUC fut «court et par accident»³⁷, mais il convient de préciser que, pour ce que nous en savons, il est resté dans le cercle d'influence du parti, au moins jusqu'à fin 1944. Donc, ce furent des relations politiques d'environ huit ans, même si elles ne furent pas continues, mais intermittentes. Son niveau d'implication ne fut pas toujours le même, mais il connut des variations notables: d'une position de militant durant la Guerre Civile à compagnon de route durant le processus de réorganisation du parti en exil et le déploiement de nouvelles stratégies politiques. Son frère, par contre, demeura dans le secteur le plus actif et engagé dans la lutte³⁸.

Le maintien de ses liens avec les cercles communistes, ou, tout au moins, avec leur ligne tactique qui incluait le recours à l'action politico-militaire, est clairement prouvé par sa nomination comme directeur de la revue *Catalunya*, organe de presse de l'Alliance Catalane (AC) éditée à Toulouse en 1944, peu après la libération de la ville³⁹. L'AC était alors la plate-



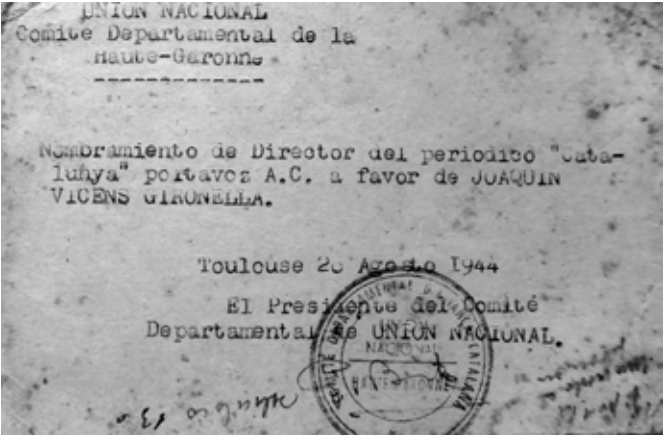
Portada de la revista Catalunya, 14-9-1944
Page de titre de la revue Catalunya, 14-9-1944

forme qu’animait alors le PSUC, une sorte de front national aspirant à réunir de vastes secteurs de l’antifascisme catalan, de gauche tout autant que de droite, y compris des monarchistes ou des franquistes déçus; le but était de faire tomber la dictature. L’Union Nationale d’Espagne (UNE) était sa sœur jumelle animée par le PCE⁴⁰. Malgré le rôle central que jouaient les deux partis communistes, d’autres forces y adhèrent ainsi que différents courants internes et militants de différentes organisations: ERC, ACR, PSOE, UGT, CNT, Unió de Rabassaires de Catalunya (Union des Paysans de Catalogne), etc... et autres indépendants. Il faut mentionner également les liens tissés avec certains secteurs culturels rattachés à l’Union des Intellectuels Espagnols (UIE); celle-ci regroupait bon nombre d’artistes parmi lesquels de grandes figures comme Picaso, Óscar Domínguez, Apel·les Fenosa, Martí Bas, Joan Rebull o Feliu Elias. En ce qui concerne le secteur occitan, il convient de mentionner Corpus Barga, Lluís Capdevila, Rafael Candel ou Joaquim Vicens Gironella, lui-même⁴¹.

À côté de l’AC-UNE qui bénéficiait également du soutien du Parti Communiste Français (PCF) et était la force disposant de la plus grande influence et capacité de mobilisation, il y avait d’autres plateformes soutenues à divers courants et tendances du républicanisme parmi lesquels les plus représentatifs étaient le Conseil National de Catalogne (CNC) autour de la figure de Carles Pi i Sunyer (ERC) qui pouvait compter sur l’appui d’une bonne partie de l’exil catalan en Amérique, la Junte Espagnole de Libération (JEL) présidée par Diego Martínez Barrio, ex-ministre de la Seconde République espagnole, ainsi que le groupe socialiste d’Indalecio Prieto –dans sa direction, on trouvait Antoni M. Sbert (ERC)–, et enfin, de création plus récente la Solidarité Catalane (SC) avec à sa tête Josep Tarradellas (ERC) et Lluís Nicolau d’Olwer (ACR)⁴². Il convient de noter la dispersion généralisée de l’univers républicain qui traînait derrière lui les méfiances et les luttes intestines des années de guerre, ainsi que la désorientation et le manque de cohésion que mettait en évidence ERC plongée dans des stratégies politiques divergentes.

À Toulouse, l’AC-UNE réussit à intégrer un nombre très significatif de militants de ERC qui s’opposaient au noyau parisien du parti, lequel n’était d’accord ni avec la tactique d’union, ni avec le rôle qu’y jouaient les communistes. Des connaissances de Vicens Gironella, tels Luis Capdevila ou Alexandre Deulofeu⁴³ faisaient partie de ce secteur républicain dissident. *El Poble Català* (*Le Peuple catalan*), dirigé par Lluís Capdevila, revue qu’ils éditaient en Occitanie, prit le parti de l’AC-UNE, et cela favorisa la collaboration occasionnelle de Vicens Gironella⁴⁴.

Durant cette période, Vicens Gironella fit preuve d’une intense activité dans les milieux culturels de la résistance antifasciste et auprès des exilés républicains; il intervint également sur les ondes de Radio Toulouse pour s’opposer à la dictature franquiste. Il entretint une certaine relation avec deux personnalités bien connus, Jean Cassou⁴⁵ et, plus spécialement Julián Sanz Martínez⁴⁶. Pendant quelques temps, ce dernier fut son mentor en littérature et en art. En 1945, tous trois furent réunis dans le recueil poétique de Vicens Gironella, *Recital del dolor* (*Récital de la douleur*), inspiré en partie par Federico García Lorca, rénovateur du



Document de nomenament de J. Vicens Gironella com a director de la revista Catalunya, 28-8-1944

Nomination de J. Vicens Gironella en tant que directeur de la revue Catalunya, 28-8-1944

folklore andalou, et dédié à «la mémoire sacrée des victimes et torturés de la terreur fasciste». L’ouvrage préfacé par Cassou et illustré par Sanz Martínez demeura inédit. Ce dernier illustre également en 1945 une autre œuvre de Vicens Gironella, *Parada ante el cruce de los caminos* (*Arrêt au croisement des chemins*), lui aussi inédit.

La déroute de forces fascistes et nazis amena l’ensemble du mouvement républicain à penser que les pays vainqueurs allaient contribuer à la chute de la dictature en Espagne. Et dans ce contexte rempli d’espoir, l’AC-UNE prôna l’action militaire pouvant susciter l’intervention des Alliés, et ceci par l’intermédiaire du Groupe de Guerrilleros Reconquista, et en comptant également sur une attitude favorable à la révolte de la part de la population soumise à la dictature franquiste. Cette stratégie les amena à susciter une incursion armée dans le Val d’Aran, suivie d’une série d’actions dans différentes régions du territoire espagnol; tout ceci n’atteignit pas les objectifs fixés et les conduisit progressivement à reconsidérer les formes et les moyens du combat de l’opposition⁴⁷.

À l’été 1945, le PSUC-PCE abandonna sa politique dite d’unité nationale, et une bonne partie des dissidents de ERC réintégrèrent le parti. Très probablement, c’est à partir de ce moment que Vicens Gironella mit un point final à sa collaboration avec les forces de l’exil et s’éloigna de la politique. Par ailleurs le fait que les grandes puissances permettent la continuation de la dictature espagnole eut un effet démoralisateur et politiquement démobilisateur.



Capçalera de la revista El Poble Català, 15-2-1945

En-tête de la revue El Poble Català, 15-2-1945

que hi jugaven els dos partits comunistes, s’hi van adherir altres forces, corrents interns i militants de diferents organitzacions –ERC, ACR, PSOE, UGT, CNT, Unió de Rabassaires de Catalunya, etc.– i persones independents. Cal esmentar també la vinculació que hi mantenien sectors culturals vinculats a la Unión de Intelectuales Españoles (UIE), la qual aplegava un important nombre d’artistes, entre els quals personatges com Picasso, Óscar Domínguez, Apel·les Fenosa, Martí Bas, Joan Rebull o Feliu Elias. Pel que fa a l’entorn occità, cal esmentar els noms de Corpus Barga, Lluís Capdevila, Rafael Candel o el mateix Joaquim Vicens Gironella⁴¹.

A banda de l’AC-UNE, que també tenia el suport del Partit Comunista Francès i que era la força que disposava d’una major influència i capacitat de mobilització, existien altres plataformes vinculades a diferents corrents i tendències del republicanisme, entre les més representatives hi havia el Consell Nacional de Catalunya (CNC) al voltant de la figura de Carles Pi i Sunyer (ERC) i que comptava amb el suport de bona part de l’exili català a Amèrica; la Junta Española de Liberación (JEL) –presidida per Diego Martínez Barrio, exministre de la II República espanyola, i el grup socialista d’Indalecio Prieto– de la direcció de la qual formava part Antoni M. Sbert (ERC); o, de creació més tardana, la Solidaritat Catalana (SC), que encapçalaven Josep Tarradellas (ERC) i Lluís Nicolau d’Olwer (ACR)⁴². Cal fer notar la dispersió general del món republicà, que encara arrossegava desconfiances i lluites intestines que venien dels anys de la guerra, així com la desorientació i la manca de cohesió interna que evidenciava ERC, involucrat en estratègies polítiques confrontades.

A Tolosa, l’AC-UNE va aconseguir la integració d’una part significativa dels militants d’ERC, els quals es trobaven enfrontats amb el nucli parisenc del partit, que no estava d’acord amb la tàctica aliancista ni amb el paper que hi jugaven els comunistes. Coneguts de Vicens Gironella, com Lluís Capdevila o Alexandre Deulofeu⁴³, formaven part d’aquest sector republicà dissident. La revista que editaven a la zona occitana, *El Poble Català*, dirigida per Capdevila, va prendre partit per l’AC-UNE i això va propiciar que Vicens escrivís ocasionalment en les seves pàgines⁴⁴.

Durant aquest període, Vicens Gironella es va mostrar molt actiu en els entorns culturals de la resistència antifeixista i entre els exiliats republicans; també feu algunes intervencions a Radio Toulouse en contra de la dictadura franquista. Dues personalitats reconegudes amb qui mantingué certa relació foren Jean Cassou⁴⁵ i especialment Julián Sanz Martínez⁴⁶. Aquest darrer va ser, durant un temps, el seu mentor en temes literaris i artístics. Els tres es van trobar en el recull de poemes de Vicens Gironella, *Recital del dolor* (1945), que en part s’inspirava en el García Lorca recreador del folklore andalús i que anava dedicat a «la sagrada memòria dels caiguts i torturats sota el Terror feixista». El poemari, amb un prefaci de Cassou i il·lustracions de Sanz, no va arribar a publicar-se. Aquest darrer també va tenir cura d’il·lustrar l’obra de Vicens, *Parada ante el cruce de los caminos* (1945), que tampoc no va veure la llum.

La derrota de les forces nazi-feixistes va portar el conjunt del moviment republicà a considerar que els països vencedors contribuïrien a fer caure la dictadura a Espanya. I, en aquell context esperançador, l’AC-UNE va promoure l’acció militar contra el règim totalitari per propiciar la intervenció aliada mitjançant l’Agrupación de Guerrilleros Reconquista de España i comptant també que la població sotmesa al franquisme adoptaria una posició favorable a la revolta. Aquesta estratègia va dur-los a impulsar una incursió armada a la Vall d’Aran, així com un seguit d’accions en diverses zones del territori espanyol, que no va reeixir en els seus objectius i que va comportar un progressiu replantejament de les formes i els mitjans d’exercir la lluita opositora⁴⁷.

L’estiu de 1945, el PSUC-PCE va abandonar la seva política dita d’unitat nacional i bona part dels dissidents d’ERC es reintegraren al partit. Molt possiblement, fou al voltant d’aquest moment que Vicens Gironella va posar fi a la seva col·laboració amb les forces de l’exili republicà i es distancià de la política. D’altra banda, el fet que les grans potències permetessin la continuïtat de la dictadura espanyola va resultar un factor anímicament desmoralitzador i políticament desmobilitzador.



J. Vicens Gironella, *L'ombra del maligne/ L'ombre du malin*, entre 1946 i/et 1948

El suro com a matèria escultòrica

Va ser cap a la meitat de la dècada dels quaranta, possiblement poc després de l'acabament de la guerra i del seu abandonament del periodisme polític, quan Vicens Gironella va practicar d'una manera més o menys regular l'escultura en suro, si bé anteriorment, en els lapses de temps alliberat d'adversitats i urgències vitals, ja devia haver fet algunes provatures prèvies. En les notes autobiogràfiques que va enviar a Dubuffet assenyalava les darreries de 1946 com l'inici del seu fer creatiu⁴⁸. En ocasions posteriors situaria els seus primers assajos escultòrics uns quants anys abans⁴⁹.

Si bé el seu exercici de l'escultura es fonamentava tècnicament en els coneixements propis de l'ofici de carrador, els interessos i els fins d'aquestes dues pràctiques no tenien gaire res a veure. En efecte, el treball escultòric, tal com l'entenia Vicens, es fonamentava justament en la superació dels límits restringits, la funcionalitat primària i les pautes més aviat mecàniques que caracteritzaven la labor artesanal del tallador surotaper, el qual havia d'extreure de l'escorça de l'alsina surera el major nombre possible de volums prismàtics a partir dels quals modelar els taps. Per contra, fer escultura suposava ultrapassar aquests condicionants, subordinacions i finalitats, i operar en una esfera d'autonomia relativa dominada per la voluntat expressiva de l'autor, el seu enfrontament amb la matèria i la cerca d'un objectiu de caràcter esteticosimbòlic i no utilitari.

La dedicació de Vicens Gironella a l'escultura va tenir un moment curt però altament fecund durant aquests primers anys, després va seguir un llarg parèntesi de gairebé dues dècades i, finalment, ja de gran, va reprendre l'activitat amb una nova intensitat i vigoria. A l'hora d'abordar el conjunt d'aquesta producció plàstica pot ser útil, per clarificador, diferenciar-hi un preludi i dues etapes; una divisió basada no tant en criteris formals o estilístics, sinó més aviat en les distintes significacions que, en contextos historicoartístics diferents, va prendre la seva obra en l'espai públic, així com en les actituds adoptades per l'autor en relació al fet creatiu.

En aquest esquema, el preludi correspondria als tempteigs inicials i als intents de donar-se a conèixer en el seu entorn més proper. La primera etapa abraçaria el període en què la seva obra ja va assolir una determinada identitat formal i va ser integrada per Jean Dubuffet en l'Art Brut; mentre que durant la segona, després d'un llarg silenci, es va mostrar especialment productiu. Una represa que coincidiria amb la consumpció –o, si es vol, amb la resignificació– d'aquesta tendència i amb l'aspiració tardana de Vicens, un cop deslliurat de responsabilitats familiars i laborals, d'assolir un cert grau de professionalització com a artista.

Les seves primeres experiències escultòriques van ser amb argila, també va fer alguns treballs en fusta, però insatisfet amb els resultats va tenir la revelació d'utilitzar allò que formava part del seu ambient familiar i laboral des de sempre, el suro. «El meu material» –escrivia–, «el que em permetrà de dir que sóc l'únic escultor del món en suro»⁵⁰. Aquesta

exclusivitat en l'ús del suro que s'autoatorgava Vicens Gironella i la creença d'haver fet una troballa sensacional i inèdita caldria matisar-les. Si bé era cert que no s'havia consolidat la utilització del suro en l'escultura occidental, sí que existia una llarga tradició que emprava aquest material amb unes finalitats més funcionals que pròpiament artístiques. Els pessebres napolitans del segle XVI poden considerar-se un dels antecedents de la *felloplàstica*, l'art de modelar i donar forma al suro. Posteriorment s'emprà aquest material per fer maquetes d'antics monuments romans, ja documentades en el segle XVIII, que eren objecte preuat de col·lecció per sectors de l'aristocràcia europea. Més tard es popularitzà el seu ús en forma de souvenirs per a viatgers i turistes. També s'utilitzà com a element decoratiu en l'alta pastisseria. D'altra banda, els treballs en suro eren habituals en les zones sureres, s'usava en els exercicis manuals escolars de principis de segle XX o en les manualitats de les senyores benestants, però també en les obres de pastors que vivien en llocs propers a les suredes⁵¹. Finalment, cal dir que artistes vinculats a les avantguardes històriques com Joan Miró, Àngel Ferrant o Leandre Cristòfol també havien incorporat el suro en algunes de les seves peces d'entreguerres, però amb una voluntat de subversió disciplinària que, en cap cas, no formava part de les aspiracions de l'autor d'Agullana.

Per Jean-Jacques Fleury, la singularitat tècnica de Vicens Gironella ve sobretot del fet que els seus baixos relleus i escultures són el fruit d'esculpir una única massa de suro sense recórrer a l'ús de l'assemblatge. De manera que les seves obres, algunes d'una notable complexitat formal, no utilitzen el muntatge de diversos fragments o peces, sinó que tenen un caràcter integral i surten exclusivament del treball damunt una sola llesca o panna de suro⁵².

Durant aquest període inicial, va exposar la seva obra a la Galerie Eillet de Tolosa l'any 1947 i posteriorment en el marc d'una fira comercial a París sense cap relació directa amb les arts. En aquesta darrera, hi va presentar uns baixos relleus i unes escultures que tenien la funció de publicitar l'empresa de taps de suro per a la qual treballava aleshores, els Établissements Magnon de Tolosa. Un cop clausurada la fira, va deixar aquestes peces al despatx que l'industrial surer René Lajus, –amb vinculacions amb l'empresa tolosana–, tenia als Champs Élysées i va ser allí on Dubuffet, per casualitat, va veure per primer cop les seves obres⁵³. Segons Vicens:

«Jean Dubuffet, apassionat de l'Art Brut (del qual jo no havia sentit parlar mai) i entusiasmat pel que jo feia, va descobrir aquesta nova matèria de les meves escultures. Va prendre contacte amb mi per preparar una exposició al Saló de l'Art Brut, a casa Gallimard. La inauguració de la qual va tenir lloc el 5 novembre de 1948»⁵⁴.

A més d'aquesta mostra individual, que va aplegar quaranta peces, obres de Vicens Gironella també es van poder veure en tres exposicions col·lectives organitzades per la Compagnie de l'Art Brut⁵⁵, que era la flamant associació d'artistes i escriptors que promovia aquesta tendència.

Va ser a partir d'aquelles mostres a París que la producció de Vicens Gironella es va veure investida d'unes noves significacions, en tant que

Le liège comme matériau de sculpture

C'est probablement vers le milieu des années 40, peu après la fin de la guerre et son abandon du journalisme politique, que Vicens Gironella pratiqua d'une façon plus ou moins régulière la sculpture sur liège quand bien même si, profitant de périodes où l'adversité et les nécessités de la vie ne le tenaillaient pas, il avait déjà dû faire quelques essais préalables.

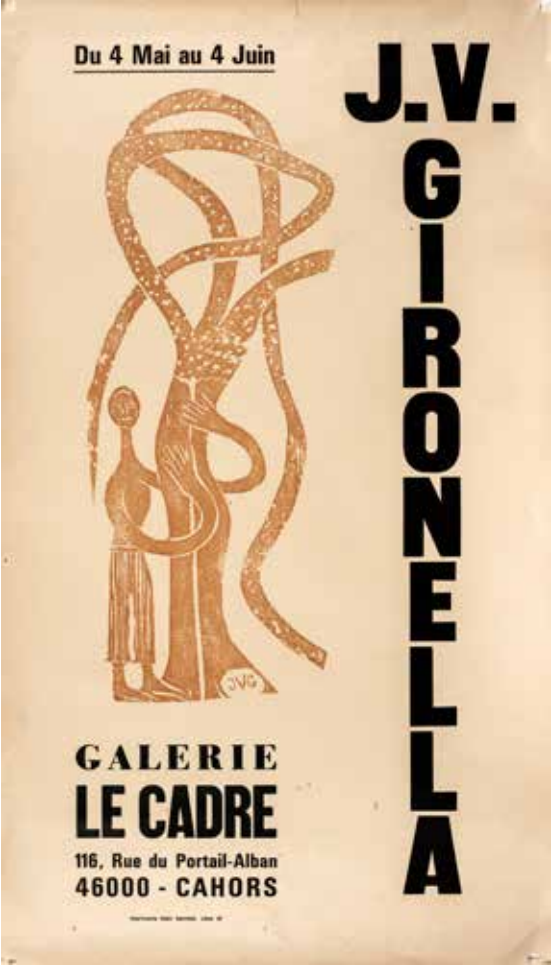
Dans les notes biographiques qu'il envoya à Dubuffet, il datait de fin 1946 les débuts de son travail de création⁴⁸. Plus tard, en d'autres occasions, il devait dater ses premières tentatives de sculpture de quelques années auparavant⁴⁹.

S'il est vrai que sa pratique de la sculpture s'appuie techniquement parlant sur ses connaissances d'équarrisseur, les intérêts et la finalité de ces deux activités n'ont guère à voir entre elles. En effet, la sculpture sur liège, telle que l'entendait Vicens Gironella, impliquait précisément un dépassement des limites du matériau, de sa fonctionnalité originelle et des normes plutôt mécaniques qui caractérisaient le travail artisanal du coupeur de bouchons qui devait extraire de l'écorce du chêne-liège le plus grand nombre possible de volumes en forme de prisme à partir desquels on fabriquait les bouchons. Sculpter, par contre, impliquait dépasser ces conditions, ces contraintes; c'était agir dans le cadre d'une autonomie relative régie par la volonté expressive de l'artiste, son combat contre la matière et la recherche d'un objectif esthétique-symbolique et non fonctionnel.

Durant ces premières années, l'engagement de Vicens Gironella fut bref mais extraordinairement fécond; il fut suivi d'une longue parenthèse d'environ deux décennies, et, finalement, plus âgé, il reprit cette activité avec une ardeur renouvelée. Au moment d'aborder l'ensemble de cette production plastique, il peut être utile, par souci de clarté, de différencier un prélude et deux étapes. Cette division est fondée non pas tant sur des critères formels que sur les différentes significations, dans des contextes historiques distincts, qu'a pris son œuvre dans l'espace public, aussi bien que dans l'attitude de l'auteur face à son œuvre.

Dans cette optique, le prélude correspondrait aux essais initiaux et aux tentatives de se faire connaître dans son entourage. La première étape couvrirait la période au cours de laquelle son œuvre acquit une identité formelle précise et fut intégrée par Jean Dubuffet dans l'Art Brut; la seconde, par contre, après un long silence, dans laquelle il va se montrer extraordinairement productif, coïnciderait avec la reconnaissance institutionnelle de l'Art Brut, ou si l'on veut avec l'acquisition de nouveaux sens, et l'aspiration de Vicens Gironella, une fois libéré des responsabilités familiales et du travail de salarié, à obtenir un certain degré de professionnalisme artistique.

Ses premières expériences de sculpteur eurent comme matériau l'argile; il réalisa également quelques sculptures sur bois, mais insatisfait des résultats, il eut une révélation: utiliser ce liège qui depuis toujours, était partie intégrante de son univers familial et professionnel. «Ma matière, celle qui me permettra de dire que je suis le seul sculpteur au monde sur liège... »⁵⁰.



Cartell d'una exposició a Caors, 1976
Affiche d'une exposition à Cahors, 1976

Il faudrait quelque peu nuancer cette exclusivité dans l'utilisation du liège que s'accordait Vicens Gironella ainsi que son sentiment d'avoir fait une découverte sensationnelle et totalement inédite. S'il est bien vrai qu'utiliser le liège en sculpture ne s'est jamais affirmé avec force dans la sculpture occidentale, il n'en reste pas moins qu'il existait une longue tradition qui se servait de ce matériau dans un but plus utilitaire que proprement artistique. Les crèches napolitaines du XVI^e siècle peuvent être considérés comme les ancêtres de la *phelloplastique*, l'art de sculpter le liège et de créer des formes avec ce matériau. Plus tard son emploi pour fabriquer des maquettes d'antiques monuments romains est attesté au XVIII^eme; il s'agissait d'objets de collection destinés à certains secteurs de l'aristocratie européenne. Ultérieurement, son usage fut popularisé sous forme de souvenirs. Il fut également utilisé comme élément de décoration par les grands maîtres pâtisseries.

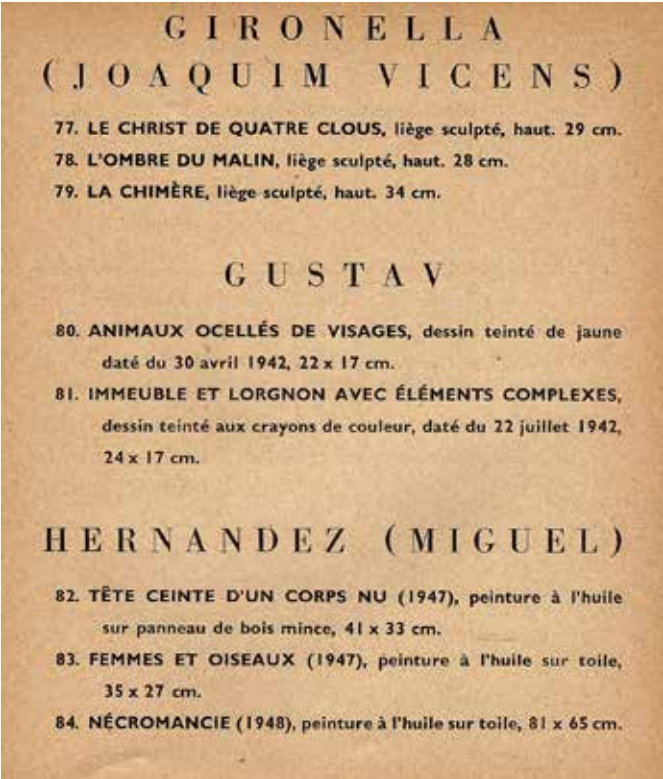
Par ailleurs, fabriquer des objets en liège était chose fréquente dans les zones de chêne-liège. Au début du XX^eme siècle, il était utilisé non seulement par les élèves ou les dames de la bonne société pour leurs travaux



J. Vicens Gironella, Sense títol / Sans titre, s. d.

la seva obra va arribar a l'esfera pública integrada en el discurs avant-guardista *dubuffetià*. Unes significacions, val a dir, que anaven molt més enllà del que eren les expectatives, motivacions i finalitats de l'autor empordanès, el qual, per exemple, no tenia, a diferència de Dubuffet, una actitud d'oposició militant, intel·lectualment fonamentada, cap al sistema artístic establert.

Algunes peces de Joaquim Vicens Gironella van ser adquirides per l'artista i intel·lectual francès i incorporades a la seva col·lecció, la qual cosa va fer que durant molts anys la projecció pública de la seva obra vinqués, gairebé de forma exclusiva, de les exposicions d'Art Brut que es van fer a Europa i Amèrica a partir del fons aplegat per Dubuffet i sempre embolcallades pel seu relat⁵⁶.



Catàleg de la mostra celebrada a la galeria René Drouin de París, l'any 1949, en què s'exposaren tres obres de J. Vicens Gironella
Catalogue de l'exposition à la Galerie René Drouin à Paris, 1949, où furent exposées trois œuvres de J. Vicens Gironella

manuels, mais également par des bergers vivant en des lieux proches des chênaies pour fabriquer divers objets⁵¹. Il convient finalement de noter que des artistes d'avant-garde tels Joan Miró, Ángel Ferrant ou Leandre Cristófol, ont incorporé le liège à quelques-unes de leurs œuvres d'après-guerre, mais ils le faisaient avec un désir de subversion des normes, ce qui, en tout cas, n'était pas la volonté de l'artiste d'Agullana.

Pour Jean-Jacques Fleury, la singularité technique de Vicens Gironella provient essentiellement du fait que ses bas-reliefs et sculptures sont d'une seule pièce et qu'il n'y a aucun recours à l'assemblage. De sorte que ses œuvres, et certaines sont d'une très grande complexité formelle, n'utilisant aucun montage de différents fragments forment un tout et naissent d'un travail sur une unique *llesca* (bande) ou *panna* de liège⁵².

Durant cette période initiale, Vicens Gironella exposa ses œuvres en 1947 dans la Galerie Cillet de Toulouse et ensuite à Paris dans le cadre d'une foire commerciale qui n'avait aucun rapport avec l'art. C'est là qu'il présenta des bas-reliefs et des sculptures dont la seule fonction était la promotion publicitaire de l'entreprise de bouchons pour laquelle il travaillait, les Établissements Magnon de Toulouse. À la fin de la manifestation, il laissa ces œuvres dans les bureaux de l'industriel du liège René Lajus, lié à l'entreprise toulousaine; les dits bureaux étaient installés sur les Champs Élysées et c'est là que Dubuffet les découvrit pour la première fois, et par hasard⁵³. Au dire de Vicens Gironella: «Jean Dubuffet, féru de l'Art Brut (je n'avais jamais entendu parler de cela) et enthousiasmé devant ce que je fais, en découvrant aussi cette nouvelle matière dans laquelle je sculpte. Il prend contact avec moi pour préparer une exposition dans le Salon de l'Art Brut, chez Gallimard, exposition dont le vernissage aura lieu le 5 novembre 1948»⁵⁴.

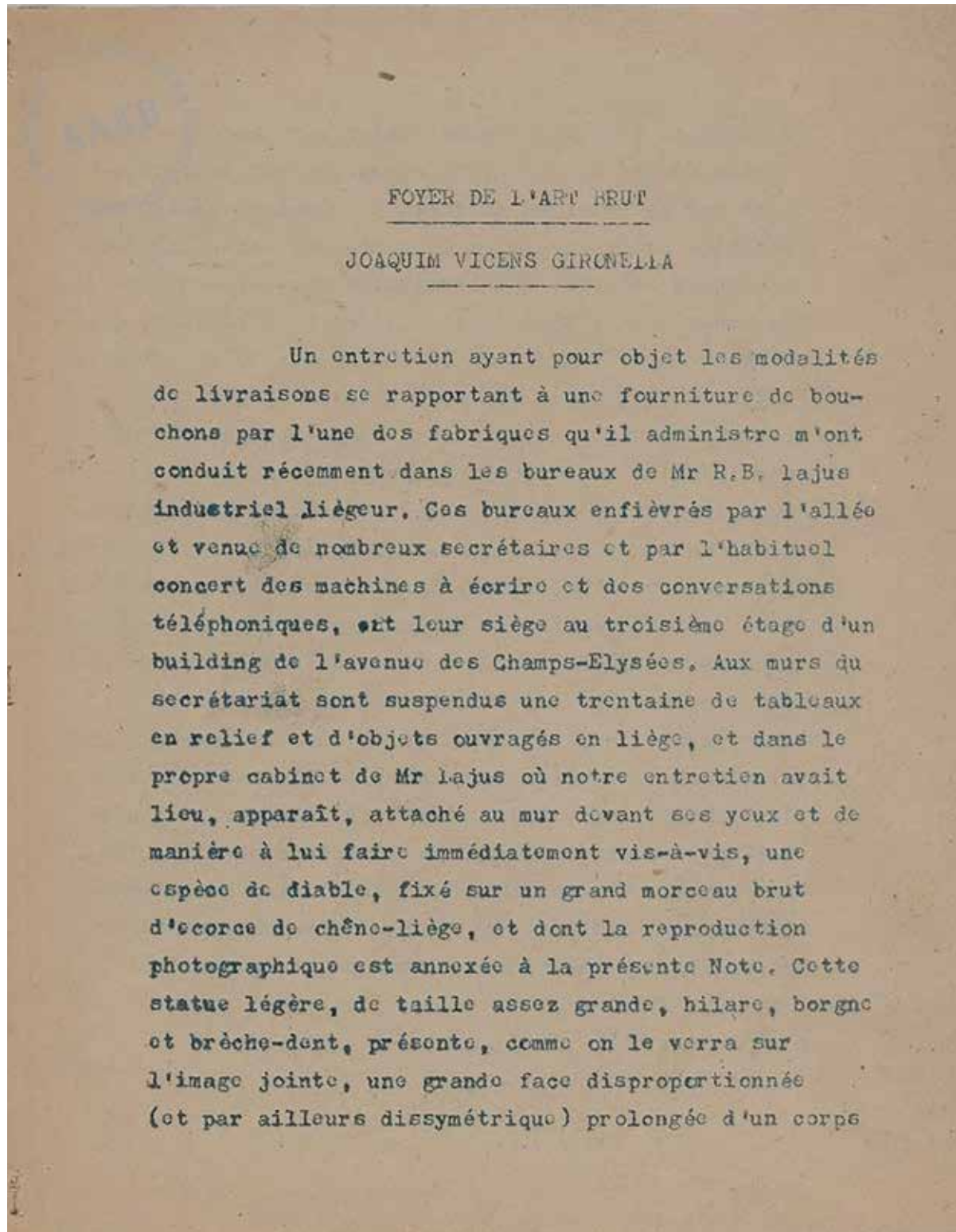
Outre cette exposition individuelle qui regroupait 40 pièces de la main de Vicens Gironella, on put voir les œuvres de l'artiste *agullanin* dans trois expositions collectives montées par la Compagnie de l'Art Brut⁵⁵ qui était la toute jeune et flamboyante association qui regroupait les artistes et écrivains partisans de ce concept.

C'est à partir de ces expositions parisiennes que la production de Vicens Gironella va se voir investie d'une nouvelle signification, étant donné que son œuvre est entrée dans la sphère publique intégrée à un discours avant-gardiste *dubuffétien*. Une signification, il faut bien le reconnaître, qui allait bien au-delà des attentes, motivations et buts de l'artiste ampurdanais, lequel, par exemple, à la différence de Jean Dubuffet, n'adoptait pas une attitude d'opposition militante, intellectuellement argumentée, vis-à-vis du système artistique établi.

Certaines œuvres de Joaquim Vicens Gironella furent acquises par l'artiste et intellectuel français et rejoignirent sa collection, et de ce fait, durant de nombreuses années, l'image publique de l'œuvre de Vicens Gironella provint, de manière quasiment exclusive, des expositions que l'Art Brut organisa en Europe et en Amérique à partir du fonds réuni par Dubuffet; en outre, elle était toujours étroitement liée à cette vision de l'art⁵⁶.



J. Vicens Gironella, El Crist dels 4 claus/ Le Christ de 4 clous, entre 1946 i/et 1948



Primera pàgina de la monografia de Jean Dubuffet sobre J. Vicens Gironella arran de la seva exposició al Foyer de l'Art Brut, París, 1948
Première page de la monographie de Jean Dubuffet consacrée à J. Vicens Gironella lors de son exposition au Foyer de l'Art Brut, Paris, 1948

L'Art Brut

La conceptualització *dubuffetiana* de l'Art Brut no va néixer del no res, sinó que és possible assenyalar algunes de les seves principals genealogies. En un sentit general podríem emparentar-la amb certes ideologies conformadores del Romanticisme que vindicaven allò natural i primigeni enfront d'allò cultural i civilitzador.

Posteriorment, es pot relacionar, ni que sigui parcialment, amb certes mirades eixides des del camp artístic, les quals pretenien posar en qüestió valors i jerarquies de la vella cultura burgesa i eurocèntrica mitjançant la invocació d'allò percebut com a exòtic o primitiu, un esguard que, malgrat tot, no deixava de tenir cert deix colonial. O bé, a un nivell no excessivament distant, amb els plantejaments de determinades avantguardes històriques –com el surrealisme– que en la seva aspiració de situar-se enfront de la raó instituída vindicaven certes realitzacions al marge del sistema artístic establert per socavar-ne els fonaments i subvertir l'ordre sociocultural i polític dominant. Autors com Paul Éluard o André Breton, entre altres, col·leccionaven tota mena d'obres i objectes que responien a una posició d'alteritat envers els canons estètics i l'univers cultural de la modernitat.

Per un altre costat, cal esmentar una altra mena d'iniciatives que, sorgides inicialment fora de l'àmbit artístic, sobretot en el camp mèdic, van acabar tenint una notable repercussió en l'obra d'alguns artistes. Fou el cas, entre altres, del psiquiatra Hans Prinzhorn que va atendre la creativitat dels malalts mentals. La seva obra va influir, de manera diversa, autors com Max Ernst, Paul Klee o Jean Dubuffet. Segons l'historiador i assagista Hal Foster, cada un d'aquests autors va fer una lectura específica d'aquesta producció psicòtica en funció d'unes finalitats pròpies, que era expressionista en el cas d'Ernst; visionària en el de Klee; o transgressora en el de Dubuffet⁵⁷.

Aquest darrer, cap al 1940, es va començar a interessar pels dibuixos dels nens⁵⁸, després va fer una gira per hospitals psiquiàtrics de Suïssa, va viatjar al Magreb i va atendre les cultures dites primitives mogut pel seu interès pels mètodes i les aportacions de l'etnografia i l'antropologia⁵⁹. En paral·lel va iniciar una col·lecció d'art «irregular» que, sota el nom d'Art Brut –en el sentit de descurat, cru o incivilitzat, relacionable amb el concepte de «pensament salvatge» que, anys després, teoritzaria Claude Lévi-Strauss⁶⁰–, incloïa obres visuals realitzades al marge dels valors i els criteris artístics establerts.

A mesura que Dubuffet va anar aprofundint les seves recerques i construint la seva col·lecció aplicarà uns criteris cada cop més estrictes a fi d'acotar el seu camp d'interessos. Això comportarà, malgrat certes contradiccions, l'exclusió dels treballs lligats a la tradició –com l'art primitiu, l'art popular o l'art infantil– i l'obra dels autors amb formació artística. I, per contra, una concentració en els creadors europeus i la producció dels alienats i els aïllats socialment, els excèntrics i els inadaptats, els autodidactes i persones foranes o rebels a la cultura instituída⁶¹.

Ultra els aspectes idealitzadors i essencialistes de la lectura *dubuffetiana*, segons la qual aquestes obres emanaven directament de les fonàries de l'ésser sense veure's condicionades i/o constrenyides pel seu entorn sociocultural, també hi havia la voluntat de qüestionar el gust estètic i l'ordre artístic dominant, així com el model civilitzador en què un i altre se sustentaven.

L'any 1948, Jean Dubuffet, André Breton, Jean Paulhan, Michel Tapié, Henri-Pierre Roché, Charles Rattón i altres artistes i intel·lectuals van constituir la Compagnie de l'Art Brut amb l'objectiu d'aplegar, investigar i difondre aquesta mena d'obres⁶². I va ser en aquest marc d'interessos que es van interessar per l'obra de Vicens Gironella.

Quan Dubuffet va «descobrir» l'obra de Vicens, aquest no havia sentit parlar mai de l'Art Brut, un fet no gens estrany, no només per la gairebé total desvinculació de l'autor empordanès de l'escena artística contemporània, sinó perquè l'any 1948 eren poques les persones, fins i tot entre els sectors especialitzats, que en sabien alguna cosa.

De manera que si volem entendre adequadament l'aportació de Vicens hem de diferenciar entre el que és l'obra en si –i allò que pretenia el seu autor– del discurs i la intenció ideològica que va projectar-hi Dubuffet. En ocasions no es fa aquesta distinció i s'atribueix als autors de l'Art Brut una identificació mecànica amb els plantejaments avantguardistes que defensava l'intel·lectual francès i el grup de la Compagnie, cosa que en traeix radicalment el sentit.

Molt oportunament, Hal Foster en el seu assaig sobre l'artista com a etnògraf, on caldria emmarcar la mirada *dubuffetiana*, ja assenyalava els perills del «mecenatge ideològic»; és a dir, el fet de voler representar la veu de l'altre⁶³. En aquest cas, la dels autors adscrits a l'Art Brut. En un sentit semblant s'ha expressat Pauline Goutain, per a qui els membres de la Compagnie de l'Art Brut en atribuir-se el dret de paraula sobre les obres marginals i en posar-les al servei del seu projecte anticultural exercien una certa forma de dominació cultural⁶⁴.

Ara bé, això no vol dir que no hi hagués possibles i diversos graus d'interacció, encara que fos des d'una relació de desigualtat, entre el fer dels uns i el dir dels altres. De manera que les aportacions i les troballes formals dels productors visuals tinguessin uns efectes en la conceptualització que en feien els teòrics –quant al cas concret de Dubuffet s'ha de dir que la seva recepció d'aquestes obres nascudes de l'alteritat van tenir una incidència reconeguda en el seu treball artístic personal– i, inversament, que les hermenèutiques que aquests intel·lectuals desplegaven també tinguessin, en alguns casos, una repercussió en els autors i les obres que eren objecte de la seva atenció.

Les primeres peces escultòriques de Vicens Gironella, tot i que van ser elaborades al marge dels corrents estètics de l'època, presentaven certa afinitat formal i certa sintonia espiritual amb una mena de producció artística que, malgrat que en el seu moment va passar relativament desapercebuda, en part perquè aparentment no s'ajustava a l'esperit de reconstrucció que va marcar els anys de la postguerra a França, avui és vista per molts historiadors com una de les millors encarnacions del període. Un tipus d'obres on primava la individualitat del subjecte i que

L'Art Brut

La conceptualisation *dubuffetienne* de l'Art Brut n'est pas sortie du néant, il est possible de dessiner les branches maîtresses de son arbre généalogique. Dans un sens général, il pourrait s'apparenter à certaines idéologies qui contribuèrent à l'éclosion du Romantisme qui revendiquait le naturel et le primitif face à la culture et la civilisation.

Ultérieurement, on peut le mettre en relation avec certaines conceptions issues du champ artistique qui prétendaient remettre en question les valeurs et la hiérarchie de la vieille culture bourgeoise et euro centrée au moyen d'éléments perçus comme exotiques ou primitifs; un regard en quelque sorte non exempt de colonialisme. Ou encore, à un niveau pas très éloigné, avec les théories de certaines avant-gardes historiques, tel que le Surréalisme, qui, dans leur aspiration à se positionner en opposition à la raison institutionnelle, revendiquent certaines réalisations en marge du système artistique dominant stable afin de miner les fondements mêmes et chambouler l'ordre socioculturel et politique dominant. Des écrivains comme Paul Eluard ou André Breton, entre autres, collectionnait toutes sortes d'œuvres et d'objets qui renvoyaient à une position d'altérité face aux canons esthétiques et à l'univers culturel de la modernité.

Par ailleurs, il convient de mentionner une autre catégorie d'initiatives qui, surgies à l'origine hors du monde artistique, principalement de l'univers médical, finirent par avoir une forte répercussion sur l'œuvre de quelques artistes. Ce fut le cas, entre autres, du psychiatre Hans Prinzhorn qui prêta attention à la créativité des malades mentaux. Son œuvre influença, de diverses façons, des artistes tels Max Ernst, Paul Klee ou Jean Dubuffet. Au dire de l'historien et essayiste Hal Foster, chacun de ses créateurs fit sa propre lecture de cette production psychotique à l'aune de finalités qui lui étaient propres, expressionnistes pour Ernst, visionnaires dans le cas de Klee, et transgressives dans celui de Dubuffet⁵⁷.

Ce dernier commença, vers 1940, à s'intéresser aux dessins d'enfants⁵⁸, ensuite il réalisa un périple à travers les asiles psychiatriques de Suisse, voyagea au Maghreb et se prit d'intérêt pour les cultures dites primitives, mû par l'intérêt qu'il portait aux méthodes et apports de l'ethnographie et de l'anthropologie⁵⁹. Parallèlement, il commença une collection d'art «irrégulier» qui, sous le nom d'Art Brut, dans le sens de négligé, cru, barbare, et que l'on peut mettre en relation avec la «pensée sauvage» que, Claude Lévi-Strauss⁶⁰ devait théoriser des années plus tard, comportait des œuvres visuelles conçues hors des valeurs et critères artistiques dominants.

À mesure que Dubuffet approfondit ses recherches et construisit sa collection, il appliqua des critères de plus en plus stricts afin de borner le champ de ses intérêts. Et ceci signifia, malgré certaines exceptions, l'exclusion d'œuvres liées à la tradition d'art primitif, populaire, des enfants et les travaux d'artistes possédant une formation artistique. Par contre, il se concentra sur les créateurs européens, la production

des malades mentaux, marginaux sociaux, excentriques, inadaptés, autodidactes, hors-normes ou rebelles à la culture institutionnelle⁶¹.

Au-delà des aspects idéalistes et essentialistes de la lecture *dubuffetienne* selon laquelle ces œuvres provenaient directement des fondements de l'être sans que l'on y voit un conditionnement et/ou des entraves de la part du milieu socioculturel, il y avait également une volonté de mettre en question les goûts esthétiques et l'ordre artistique dominant, ainsi que le modèle civilisateur dont tous deux se nourrissaient.

En 1948, Jean Dubuffet, André Breton, Jean Paulhan, Michel Tapié, Henri-Pierre Roché, Charles Ratton et autres artistes et intellectuels fondèrent la Compagnie de l'Art Brut dans le but de regrouper les créateurs, faire des recherches et diffuser ce type d'œuvres.⁶² Et c'est dans cette optique qu'ils s'intéressèrent à l'œuvre de Joaquim Vicens Gironella.

Lorsque Dubuffet «découvrit» l'œuvre de Vicens Gironella, celui-ci n'avait jamais entendu parler de l'Art Brut, ce qui n'est guère étonnant et non seulement dû au fossé qui séparait l'artiste ampurdanais de la scène artistique contemporaine, mais également parce qu'en 1948 peu nombreuses étaient les personnes, même parmi des cercles de spécialistes, qui en avait eu vent.

De sorte que si nous voulons comprendre de façon adéquate l'apport de Vicens Gironella, nous devons faire la différence entre ce qui est l'essence même de son œuvre et ce que prétendait faire son auteur du discours et de l'intention idéologique qu'y projetait Dubuffet. Parfois, on ne fait pas ce distinguo et l'on identifie mécaniquement les artistes de l'Art Brut à des positions avant-gardistes que défendaient l'intellectuel français et la Compagnie de l'Art Brut, ce qui revient à trahir complètement le sens de leur œuvre.

Fort opportunément, Hal Foster dans son essai sur l'artiste en tant qu'ethnographe, et c'est ainsi qu'on devrait qualifier la vision *dubuffetienne*, a déjà signalé le danger du «mécénat idéologique», à savoir le fait de vouloir représenter la parole de l'autre⁶³. Dans ce cas précis, celle des artistes de l'Art Brut. Pauline Goutain a abondé dans ce sens; pour elle, les membres de la Compagnie de l'Art Brut, en s'attribuant un droit de parole sur ces œuvres marginales et en les mettant au service de leur projet anti culturel, exercent une certaine forme de domination culturelle.⁶⁴

Maintenant, ceci ne veut pas dire qu'il n'ait pas eu de possibles et divers degrés d'interaction, encore que cela se soit produit dans une relation d'inégalité entre le faire de certains et le dire d'autres. De telle sorte qu'il est possible que les contributions et découvertes formelles des producteurs visuels aient eu un effet sur la conceptualisation qu'opérait sur elles les théoriciens –quant au cas concret de Dubuffet, il convient de dire que l'accueil qu'il a réservé à ces œuvres, nées de l'altérité, a eu une incidence qu'il a franchement avouée sur son travail artistique personnel–, et à l'inverse, il est tout aussi possible que les interprétations que faisaient ces intellectuels aient eu, dans quelques cas, une répercussion sur les artistes et les œuvres qui avaient retenu leur attention.

Étant donné que les premières sculptures de Vicens Gironella avaient été élaborées en marge des courants esthétiques de l'époque, elles



J. Vicens Gironella, Suro mascle / Liège male, entre 1946 i/et 1948



J. Vicens Gironella, Quimera / Chimère, entre 1946 i/et 1948

eren fetes «de signes, matèries, gestos, expressió del cos, referències al vocabulari popular o artesanal, de processos més que d'objectes artístics acabats, de referències a l'art no occidental (...), d'una violència en fi, en molts de casos heretada de l'experiència de la guerra»⁶⁵. Wols, Fautrier o el mateix Dubuffet serien alguns dels seus noms més representatius.

Per a alguns analistes, aquests atacs a la forma i a la matèria –traces del desastre bèl·lic– no eren exclusivament expressions del drama humà que va persistir després de l'acabament del conflicte armat, sinó també exercicis catàrtics, pulsions de vida i gestos d'alliberament que afirmaven una renaixença, no pas malgrat les ferides sinó justament a partir de la seva plena assumpció⁶⁶. Una mena d'obres que buscaven un ancoratge físic gairebé carnal, orgànic, com si la raó ja no pogués servir de garantia a la persona i hagués de submergir-se a una realitat de base, molt concreta, la del cos i la matèria⁶⁷. Aquestes coincidències entre el fer de Vicens Gironella i aquest tipus d'obres, on destacava la presència corporal i la manifestació d'un estat d'angoixa existencial, promogudes per artistes i intel·lectuals vinculats amb la galeria Drouin de París, entre els quals Dubuffet i la seva Compagnie de l'Art Brut, van afavorir sens dubte la recepció entre aquests sectors de l'aportació de l'autor agullanenc i d'altres obres que hi mantenien certes coincidències. L'informalisme o l'anomenat «art autre», teoritzat poc després per Michel Tapié, que formava part de l'esmentat entorn, partia en bona part d'aquest substrat.

El text que Dubuffet va escriure per a l'exposició de Joaquim Vicens Gironella en el Foyer de l'Art Brut comença rememorant la seva sorpresa en descobrir les insòlites peces al despatx de l'empresari surer René Lajus. I, des del primer moment, ja hi veu un objecte idoni per projectar-hi algunes de les seves tesis. Una d'elles passa per subratllar les distàncies que manifesten amb l'art establert; el seu «crit vehementment humà» és confrontat a les obres «mudes i impersonals»⁶⁸ de les estètiques instituídes. També lloa la capacitat de suggestió del seu treball i el talent que manifesta Vicens Gironella per tractar idees i motius, associats a la vida, la nit o el tumult, «habitualment exclosos de les obres dels escultors».

L'intel·lectual francès dedica unes mínimes notes biogràfiques, subministrades pel mateix Vicens a través de l'empresari René Lajus, d'adscripció vagament tainiana⁶⁹, als orígens del flamant escultor, en què destaca l'entorn geogràfic –«muntanyós i salvatge»– on va néixer i créixer, així com el seu arrelament a la terra i a la població natal, especialitzada en el treball surer. O sobre la seva condició d'exiliat i la seva afecció per l'escriptura⁷⁰. També es refereix als seus elements i eficients mitjans d'expressió plàstica i als seus mètodes de treball, basats en un autodidactisme fruit de la connexió entre el seu fer creatiu i la seva activitat laboral com obrer de la indústria surotapera.

Per Dubuffet, Vicens Gironella vindria a ser una mena de canalitzador de les veus de la natura –«és l'arbre i el bosc que parlen en els seus suros»–, serien les seves manifestacions les que l'inspirarien i condicionarien el seu fer –«és sovint la forma característica donada per la casualitat a la peça de suro en brut la que li suggereix la idea de l'obra»–.

I, alhora, li atribueix una identificació amb les qualitats inherents de la matèria, «capritxosa i irregular», i una voluntat de potenciar-ne les signi-



J. Vicens Gironella, Sense títol / Sans titre, 1948

ficacions –«li agrada l'aspecte natural de les plaques d'escorça, així com les molt diverses maneres amb què aquesta corporeïtat s'ha anat conformant al llarg del temps, amb les seves taques i accidents abarrocats, que ell manté i destaca en la seva obra»–. Dubuffet subratlla els diversos valors cromàtics i texturals del suro, que qualifica de «carn orgànica vegetal», amb la qual cosa estableix un paral·lelisme entre el cos i la matèria.

L'obra de Joaquim Vicens Gironella seria l'expressió d'una doble indocilitat, la del material i la derivada de la lluita de l'autor per vèncer les seves resistències. Una lluita que l'intel·lectual francès caracteritzava en termes de violència: «turmenta el suro i el talla, el trosseja i l'arrenca amb la punta dels seus ganivets, força el material i li dona aspectes molt variats: eriçats, capolats, solcats d'orificis, que recorden l'esponja o el cagaferro».

présentaient une certaine affinité formelle et syntonie spirituelle avec une sorte de production artistique qui, à son heure passa relativement inaperçue, en partie parce qu'apparemment, elle ne correspondait pas à l'esprit de reconstruction qui marqua en France les années de l'après-guerre, alors qu'aujourd'hui bon nombre d'historiens voient en elle la meilleure incarnation de cette période. Un type d'œuvres où primait l'individualité du subjectif et qui étaient faites de «signes, de matières, de gestes, d'expression du corps, de références au vocabulaire du peuple ou des artisans, de processus plus que d'objets artistique achevés, de références à l'art extra-occidental (...), enfin d'une violence, dans bien des cas héritée de l'expérience de la guerre»⁶⁵. Wols, Fautrier et Dubuffet, lui-même, devaient en être les noms les plus représentatifs.

Pour certains analystes, ces attaques contre la forme et la matière, séquelles des désastres de la guerre, n'étaient pas exclusivement l'expression du drame humain qui se prolongea au-delà du conflit armé, mais également catharsis, pulsions de vie et actes de libération qui affirmaient une renaissance, pas seulement en dépit des blessures mais aussi, précisément, à partir de leur pleine assomption⁶⁶. Une sorte d'œuvres qui cherchaient un ancrage physique, peut-être charnel, organique, comme si désormais la raison ne pouvait plus servir de garantie pour la personne et qu'il faille se plonger dans une réalité basique, très concrète, celle du corps et de la matière⁶⁷.

Cette coïncidence entre le travail de Vicens Gironella et ce type d'œuvres, où étaient mises en évidence la présence du corps et la manifestation d'un état d'angoisse existentielle, œuvres défendues par des artistes et intellectuels proches de la Galerie Drouin de Paris, et parmi lesquels on trouvait Dubuffet et sa Compagnie de l'Art Brut, favorisa, sans nul doute, dans ces secteurs, l'accueil réservé aux travaux de Vicens Gironella et d'autres œuvres ayant un certain rapport avec eux. L'informalisme ou le baptisé «art autre», théorisé peu après par Michel Tapié, qui appartenait au dit cercle, était issu de ce substrat.

Le texte que Dubuffet écrivit pour l'exposition de Vicens Gironella au Foyer de l'Art Brut commence par évoquer le souvenir de son étonnement en découvrant les œuvres insolites de l'auteur *agullanin* dans les bureaux de l'entrepreneur en liège René Lajus, et dès le début, il y vit un objet idoine pour mettre en avant quelques-unes de ses thèses. Et l'une d'elles réside dans leur distanciation avec l'art établi: son «cri véhémentement humain» s'oppose aux «œuvres muettes et impersonnelles»⁶⁸ de l'esthétique institutionnelle. Il fait également l'éloge du pouvoir de suggestion de ce travail et du talent dont fait preuve Joaquim Vicens Gironella pour traiter des idées et des motifs associés à la vie, la nuit ou le tumulte «d'habitude exclus des ouvrages des sculpteurs».

L'intellectuel français évoque à minima la biographie de l'artiste grâce aux renseignements fournis par Vicens Gironella lui-même, par l'intermédiaire de René Lajus, vaguement proche de la pensée de Taine⁶⁹. Ces notes sur l'extravagant sculpteur catalan mettent en avant la zone géographique –«montagneuse et sauvage»– où il est né et a grandi, ainsi que son attachement à sa terre natale et ses gens spécialisés dans le travail du liège. Il fait également référence à sa condition d'exilé, tout comme à sa passion pour l'écriture⁷⁰. De même, il parle de l'aspect élé-

mentaire et de l'efficacité de ses moyens d'expression plastique, ainsi que de ses méthodes de travail fondées sur son autodidactisme, fruit de la connexion entre son travail de création et son activité professionnelle d'ouvrier dans la fabrication de bouchons de liège.

Pour Dubuffet, Vicens Gironella en venait à être une sorte de canalisation des voix de la nature –«c'est l'arbre et la forêt qui parle dans ses lièges»– et ce seraient ces manifestations qui inspireraient et conditionneraient son travail, «c'est souvent la forme caractéristique donnée par le hasard à la pièce de liège brute qui lui suggère l'idée de l'ouvrage». Et en même temps, il lui attribuait une identification avec les qualités inhérentes à la matière, «fantasque et irrégulière», et une volonté de mettre en valeur leur signification : «...il aime fortement l'aspect naturel des plaques d'écorce, ainsi que la très diverse façon dont ce corps s'histoire de taches et d'accidents baroques, et qu'il prend plaisir à les maintenir et les faire apparaître, voire avec outrance, dans son ouvrage...». Dubuffet souligne les diverses valeurs chromatiques de la texture du liège qu'il qualifie de «chair organique végétale», établissant ainsi un parallélisme entre le corps et la matière.

L'œuvre de Joaquim Vicens Gironella serait l'expression d'une double désobéissance, celle du matériau et celle qui dérive de la lutte de l'artiste afin de vaincre sa résistance. Lutte que l'intellectuel français caractérise en termes de violence: «il tourmente son liège et le taillade, hache et arrache de la pointe de ses couteaux, il force son matériau à des aspects très variés, dont ceux-là hérissés, déchiquetés, troués de cavernes, de l'éponge ou du mâchefer...».

Il convient de dire que cette perception générale s'accorde parfaitement à la caractérisation de la pensée de Dubuffet qu'opère Pauline Goutain: selon elle, celui-ci imagine un langage naturel peu disposé à l'égard des conventions sociales, et présente la création artistique comme un acte incivilisateur et violent⁷¹.

Dubuffet achève son article en reliant l'apport plastique de Vicens Gironella à une suite de lieux communs de type romantique prétendument représentatifs d'un imaginaire idiosyncratique collectif. Ainsi, l'œuvre de Vicens Gironella est présentée comme une danse tempétueuse, d'une vérité brutale, incarnant un grotesque tragique dans lequel le laid est respecté et se retrouve accolé à un érotisme philosophique empli de gravité. Et si ce n'est pas assez clair, les mots «sang et mort» avec lesquels il conclue sa vision de cette œuvre sont particulièrement significatifs de cette suite de lieux-communs autour d'un certain espagnolisme.



J. Vicens Gironella, Sense títol / Sans titre, 1948

Una percepció general, val a dir, que s'ajusta perfectament a la caracterització que ha fet Pauline Goutain del pensament de Dubuffet, el qual, segons ella, imagina un llenguatge natural rebeç a les convencions socials i presenta la creació artística com un acte incivilitzat i de rudesia⁷¹.

Dubuffet acaba l'article vinculant l'aportació plàstica de Vicens Gironella amb un seguit de llocs comuns d'arrel romàntica suposadament representatius d'una imaginària idiosincràsia col·lectiva. Així, la seva

obra és vista com una dansa tempestuosa, d'una veracitat brutal, que encarna un grotesc tràgic, en què la lletjor és respectada i que es troba amarada d'un erotisme filosòfic impregnat de gravetat. I, per si no quedés prou clar, els mots –«sang i mort»– amb què clou la caracterització de la seva obra són ben significatius d'aquest conjunt de tòpics al voltant d'una certa idea d'espanyolitat.



Les tres filles de J. Vicens Gironella, Marie-Neige, Marie-Laure i Marie-Paz, cap a 1955
Les trois filles de J. Vicens Gironella, Marie-Neige, Marie-Laure i Marie-Paz, vers 1955

Un llarg parèntesi

El fet que, a l'inici dels anys cinquanta, Joaquim Vicens obrís una petit negoci de taps de suro a Tolosa, Établissements Vicens i Gironella, que va funcionar durant més d'una dècada, va comportar que hagués d'anar deixant de banda la creació plàstica. Una interrupció que es va perllongar durant uns quinze anys. Al llarg d'aquest període, no tenim constància que l'autor agullanenc celebrés cap exposició pel seu compte, sinó que es va limitar a participar en un parell de mostres col·lectives, en bona part perquè la seva situació laboral i familiar, casat i amb tres filles per pujar, li deixava poc temps per dedicar-se a l'escultura⁷².

Per un altre costat, cal tenir en compte que l'obra de Vicens Gironella, atesa la seva aparença artesanal, no encaixava gaire amb el que era l'entorn artístic tolosenc i amb els cànons que hi predominaven, majoritàriament vinculats a l'alta cultura i a plantejaments estètics més aviat conservadors⁷³. A les seves memòries explica que en una exposició al Casal Català de la ciutat, del qual havia estat soci fundador, li van vetar la participació, perquè, segons un dels organitzadors, allò que feia no era art⁷⁴, una reacció que evidentment tampoc no devia afavorir la seva motivació creadora. A més, en els seus limitats moments de lleure, Vicens també conreava l'escriptura. Tot plegat va provocar que, durant una bona colla d'anys, pràcticament abandonés la pràctica escultòrica.

Però malgrat aquesta situació personal, l'obra de Vicens Gironella integrada en la col·lecció de Dubuffet no va deixar de fer via, si més no entre uns determinats cercles, al marge del seu autor. En efecte, el reconeixement assolit per l'artista francès, que esdevingué un dels noms de referència de l'escena artística internacional, va afavorir la difusió i valoració de les peces que formaven part del seu fons d'Art Brut, les quals, ultra els valors que els eren propis, també es presentaven com una mena d'il·lustració de les tesis *dubuffetianes*.

En aquesta creixent i progressiva irradiació, l'aportació vicensiana hi va ocupar un lloc rellevant, ja que obres seves van ser presents en el que Pauline Goutain ha anomenat els quatre grans fars de la història pública de l'Art Brut⁷⁵, que corresponen a quatre moments altament representatius del seu desenvolupament en el temps, els quals van comportar noves percepcions i sentits de la producció brutista. L'estudiosa distingeix entre:

- 1) L'etapa corresponent a la presentació de les obres al parisenc Foyer de l'Art Brut, en el soterrani de la galeria Drouin i al jardí de la Maison Gallimard.
- 2) L'estada i exposició de les obres de la col·lecció de Jean Dubuffet a la rica residència The Creeks del pintor Alfonso Ossorio a East Hampton, prop de Nova York⁷⁶, les quals van arribar el 1953 als Estats Units, per restar-hi uns nou anys, fins que el 1962 van retornar a França⁷⁷.
- 3) L'exposició «L'Art Brut» organitzada al Musée des Arts Décoratifs de París el 1967.
- 4) L'obertura de la Collection d'Art Brut a Lausana el 1976, que va acollir l'ampli fons de Dubuffet dedicat a aquesta tendència.



Targeta i tap imprès d'Establiments Vicens Gironella
Carte de visite et bouchon imprimé d'Établissements Vicens Gironella

En totes aquestes manifestacions i iniciatives, s'hi van exposar obres de Vicens Gironella que formaven part de la col·lecció de Jean Dubuffet.

Segons Goutain, l'Art Brut, en tant que projecte avantguardista, va prendre tot el seu sentit en el context posterior a la Segona Guerra Mundial. Després va experimentar diverses mutacions de significat fins al seu ocàs, que l'autora fa coincidir amb la inauguració de la Collection de l'Art Brut a Suïssa (1976). Al seu entendre, l'entorn artístic en què va evolucionar l'Art Brut després d'aquesta data no tenia res a veure amb el dels decennis anteriors. D'altra banda, s'ha de tenir en compte que la descomposició de les categories artístiques i el desmantellament dels codis acadèmics, que caracteritzaven la tendència *brutista*, ja havien estat assumits i integrats per la institució artística⁷⁸.

Une longue parenthèse

Le fait qu'au début des années 50, Vicens Gironella ait ouvert un petit négoce de bouchons de liège à Toulouse, les Établissements Vicens i Gironella, qui fonctionnèrent durant une décennie, impliqua qu'il dut mettre de côté la création artistique. Une interruption qui devait se prolonger quinze ans durant. Nous ne possédons aucune preuve que pendant cette période, l'auteur *agullanin* ait participé à une quelconque exposition individuelle; il se limita, par contre, à participer à une ou deux expositions collectives, en grande partie parce que sa situation professionnelle et familiale, marié avec trois filles à élever, lui laissait peu de temps pour se consacrer à la sculpture⁷².

Par ailleurs, il faut prendre en compte le fait que l'œuvre de Joaquim Vicens Gironella, outre son aspect artisanal, ne remplissait guère les critères esthétiques prédominants, majoritaires dans l'univers culturel toulousain plutôt conservateur⁷³. Dans ses mémoires, il explique que lors d'une exposition au Casal Catalan, dont il avait été membre fondateur, on lui interdit d'y participer parce que, selon un des organisateurs, ce qu'il faisait n'était pas de l'art⁷⁴, une réaction qui bien évidemment ne devait guère favoriser ses motivations créatrices. En plus, il consacrait également son peu de temps libre à l'écriture. Tout ceci fit que durant un bon nombre d'années, il abandonna presque la pratique de la sculpture.

Mais malgré sa situation personnelle, l'œuvre de Vicens Gironella, intégrée dans la collection de Dubuffet, poursuivit son petit bonhomme de chemin, même si cela se fit uniquement dans des cercles restreints, en marge de son créateur. En effet, la reconnaissance que lui apportait l'artiste français, devenu une référence sur la scène artistique internationale, favorisa la diffusion et le renom des pièces appartenant à son fonds d'Art Brut; celles-ci, outre leur valeur propre, constituaient une forme d'illustration des thèses *dubuffétiennes*.

Dans cette croissante et progressive irradiation, l'apport de l'œuvre *vicensienne* occupa un rôle non négligeable, étant donné que les sculptures de Vicens Gironella furent présentes dans ce que Pauline Goutain a appelé les quatre grands phares de l'histoire officielle de l'Art Brut⁷⁵ correspondant à quatre moments très représentatifs de son développement dans le temps et comportant de nouvelles perceptions et significations de l'art *brutiste*. La chercheuse distingue quatre étapes :

- 1) La présentation des œuvres à Paris au Foyer de l'Art Brut, dans le sous-sol de la Galerie Drouin et le jardin des éditions Gallimard.
- 2) Le séjour et l'exposition des œuvres de la collection de Jean Dubuffet dans la luxueuse résidence The Creek du peintre Alfonso Ossorio à Est Hampton, dans les environs de New-York⁷⁶; les œuvres étaient arrivées aux Etats-Unis en 1953, et elles devaient y rester quelques années, jusqu'à leur retour en France en 1962⁷⁷.
- 3) L'exposition «L'Art Brut» au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 1967.

L'ART BRUT

SÉLECTION DES COLLECTIONS DE LA COMPAGNIE DE L'ART BRUT
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS • 107 RUE DE RIVOLI • PARIS

Coberta del catàleg de l'exposició «L'Art Brut», celebrada al Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1967, en què s'exposaren cinc obres de J. Vicens Gironella
Couverture du catalogue de l'exposition «L'Art Brut» au Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1967, où furent exposées cinq œuvres de J. Vicens Gironella

4) L'inauguration en 1976 de la Collection d'Art Brut à Lausanne pour accueillir l'important fonds de Dubuffet consacré à ce mouvement.

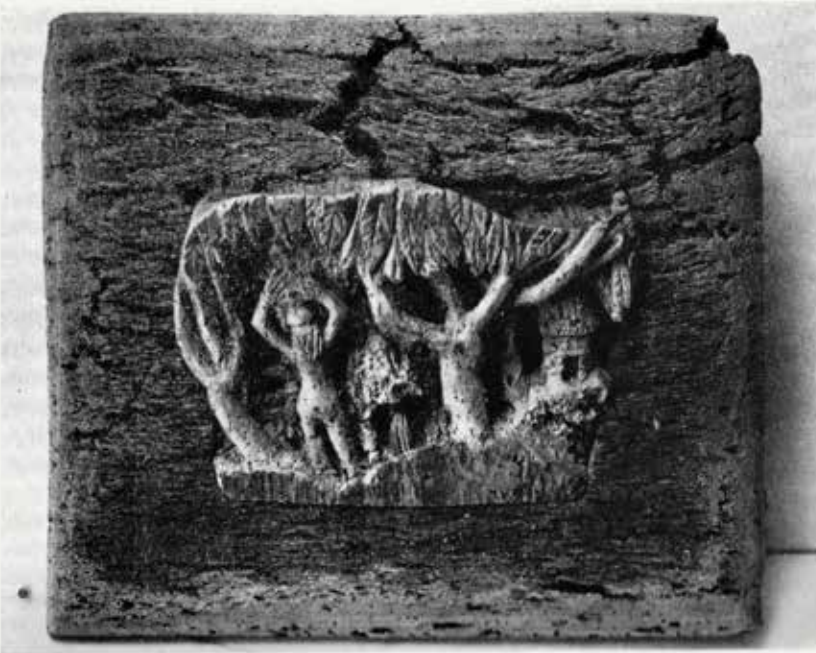
Dans toutes ces manifestations et initiatives étaient exposées des œuvres de Vicens Gironella appartenant à la collection de Jean Dubuffet.

Selon Gotain, l'Art Brut, en tant que projet d'avant-garde, prit tout son sens dans le contexte des années de l'après-guerre. Ensuite, il connut diverses mutations de sa signification jusqu'à son extinction que l'autrice fait coïncider avec l'ouverture de la Collection de l'Art Brut à Lausanne en 1976. À son avis, l'univers artistique dans lequel évolua à partir de cette date, l'Art Brut n'a plus rien à voir avec celui des décennies antérieures. Par ailleurs, il faut prendre en compte le fait que la décomposition des catégories artistiques et le démantèlement des codes académiques qui caractérisaient le mouvement *brutiste*, avaient alors été assumés et intégrés par les institutions artistiques.⁷⁸

GIRONELLA

Né en 1911, dans la province de Gérone en Espagne, Joaquim Vicens Gironella apprit le métier d'artisan liégeur qu'exerçaient aussi ses parents. Il s'exila d'Espagne en 1939. A son arrivée en France, il fut interné un an, au camp de Bram, puis travailla comme ouvrier bouchonnier. C'est vers la fin de l'année 1946 qu'il a commencé de sculpter le liège avec des couteaux qu'il aiguisait lui-même.

- | | |
|---|--|
| 255. « SOUS LA FORÊT VIERGE »
Liège sculptée
19×16,5 cm. Entre 1946 et 1948 | 258. « SONGE NOIR »
Liège sculpté
53,5×38,5 cm. Entre 1946 et 1948 |
| 256. « LIÈGE MÂLE »
Liège sculpté
Hauteur : 15 cm. Entre 1946 et 1948 | 259. « CHIMÈRE »
Liège sculpté
Hauteur : 34 cm. Entre 1946 et 1948 |
| 257. « L'OMBRE DU MALIN »
Liège sculpté
Hauteur : 27,5 cm. Entre 1946 et 1948 | |



255. « Sous la forêt vierge »



Coberta del catàleg de l'exposició al centre de la Collection de l'Art Brut de Lausana, 1998
Couverture du catalogue de l'exposition à la Collection de l'Art Brut de Lausanne, 1998

La represa

Després de molts anys sense gairebé practicar l'escultura, Vicens va reprendre aquesta activitat creativa i va encetar la darrera etapa de la seva trajectòria, en què va realitzar el gruix de la seva producció i durant la qual va celebrar nombroses exposicions personals al marge de la tutela *dubuffetiana*.

Cal fer notar que aquesta represa, iniciada a finals dels anys seixanta⁷⁹, es va desplegar en la seva màxima intensitat quan Goutain considera que es va cloure el cicle històric de l'Art Brut⁸⁰. És a dir, quan ja havia perdut les seves característiques més definitòries i, en el nou context socioartístic, tendia a esdevenir una altra cosa. I quan la pràctica i la discursivitat *dubuffetiana* ja havien deixat de ser culturalment antagòniques.

El mateix sentit de l'expressió –Art Brut– també va canviar amb el temps, sigui perquè Dubuffet va anar delimitant-ne l'abast, sigui per la progressiva institucionalització –en bona part avalada pel mateix artista– de les pràctiques agrupades sota aquesta denominació. Una mutació de significats derivada del pas de «la clandestinitat a la consagració», per dir-ho en mots de Lucienne Peiry⁸¹, o a causa del seu desplaçament des «del fons del jardí al museu», segons l'expressió de Céline Delavaux⁸². Per Pauline Goutain, es tracta d'un procés de «culturitització» de l'Art Brut, que ha comportat la inserció d'aquestes obres en la història de l'art⁸³.

En aquella situació, l'actitud i la posició de Vicens Gironella també van canviar. En efecte, si inicialment produïa les seves peces quan podia o quan en tenia ganes, sense preocupar-se gaire de la projecció pública o de la major o menor artísticitat de la seva obra, en jubilar-se –l'any 1976–, veure's alliberat del treball assalariat i amb les filles ja grans va decidir centrar-se en el treball de creació en suro –gairebé com si fos un artista professional– i mirar de donar-hi una sortida comercial.

Aquesta decisió també va propiciar que atorgués al seu fer escultòric una major ambició estètica, tècnica i de continguts al costat d'una notable activitat expositiva en galeries i centres d'art, malgrat que tot això més aviat l'allunyava dels que havien estat els fonaments originals de l'Art Brut. El mateix Dubuffet en cartes a l'autor, que comentarem més endavant, li retreia amicalment algunes d'aquestes suposades desviacions de les seves tesis brutistes.

Molt possiblement, Vicens Gironella creia que el creixent reconeixement institucional de Dubuffet i de l'Art Brut, dins el qual la seva obra ocupava un lloc històricament destacat, seria un aval important per a les seves noves realitzacions i li obria portes d'oportunitat. Però la manca de sincronia i la desconnexió del seu fer amb el camp artístic contemporani i els criteris, interessos i dinàmiques que el caracteritzaven no van possibilitar la seva integració en el sistema artístic, malgrat els esforços que Vicens hi va dedicar, sinó que bàsicament va haver de vehicular el seu treball a través de petites galeries d'art, centres cívics o espais públics d'abast local al marge dels circuits més reconeguts que canalitzaven la producció artística del moment. L'única excepció, si se'n pot dir així, va ser l'exposició pòstuma que va dedicar-li la Collection de l'Art Brut de Lausana l'any 1998, que allotjava el fons de Dubuffet i on es mantenia



J. Vicens Gironella, La bellesa i el jeperut/ La beauté et le bossu, s. d.

encesa la flama de l'Art Brut, se'n vindicava el valor i s'impulsaven noves lectures de les obres en diàleg amb els nous temps. La mostra es va produir arran de la donació per part de les filles de l'escultor de noves peces de Vicens Gironella que s'integrarien al centre suís.

D'aquesta darrera etapa s'ha de destacar la importància, qualitativa i quantitativa, que hi adquireix el conreu d'una tècnica xilogràfica d'impressió mitjançant planxa de suro. L'autor tallava a mà la superfície del material, després l'entintava i la imprimia sobre un suport pla. Malgrat que a finals dels anys quaranta ja havia fet alguns gravats, primer amb linòleum i després, arran d'un suggeriment de Dubuffet⁸⁴, amb suro, no serà fins a la dècada dels setanta que en farà un ús extens i intens. La utilització sovintejada d'aquest mitjà, amb el qual va assolir uns notables resultats estètics i una gran força expressiva, possiblement es pot relacionar amb el fet que Vicens Gironella, després que hagués hagut de tancar el seu petit negoci de taps de suro per manca de rendibilitat, va entrar a treballar en una impremta, on es va familiaritzar amb els procediments gràfics i les tècniques d'impressió. Fins i tot va adquirir un tòrcul que va instal·lar al seu taller. De manera que aquesta nova activitat professional pot haver tingut també una certa repercussió en el desenvolupament del seu fer creatiu.

La reprise

Après de nombreuses années passées sans pratiquer la sculpture, Vicens Gironella reprit son activité de création et entama la dernière étape de sa trajectoire au cours de laquelle, il réalisa le plus gros de sa production et durant laquelle, il réalisa de nombreuses expositions personnelles, en dehors de la tutelle *dubuffetienne*.

Il convient de noter que cette reprise, initiée à la fin des années 60⁷⁹ va se déployer avec la plus grande vigueur alors que Gotain considère que le cycle historique de l'Art Brut s'achève⁸⁰. Il convient de dire qu'il avait perdu ses caractéristiques fondamentales, et, dans le contexte socio-artistique, il tendait à devenir autre chose, alors que la pratique et le discours *dubuffetien* avaient cessé d'être culturellement antagonistes.

Le sens même du terme Art Brut avait également changé avec le temps, soit parce que Dubuffet lui-même en avait redéfini les contours, soit à cause de la progressive institutionnalisation, en bonne partie avalisée par l'artiste en personne, des pratiques regroupées sous ce vocable. Une mutation de sens dérivée du passage de «la clandestinité à la consécration» pour le dire avec les mots de Lucienne Peyri⁸¹, ou suite à son déplacement «du fond du jardin au musée», selon l'expression de Céline Delavaux⁸² Pour Pauline Goutain, il s'agit d'un processus de «culturisation» de l'Art Brut qui a comporté l'insertion de ces œuvres dans l'histoire de l'art⁸³.

Face à cette situation, l'attitude et la position de Vicens Gironella vont également changer. En effet, si au début, il réalisait ses œuvres quand il le pouvait ou quand cela lui chantait, sans se préoccuper de l'accueil du public, de la plus petite ou plus grande valeur artistique desdites œuvres, en 1976, lorsqu'il prit sa retraite, libéré maintenant du problème du salaire et avec ses filles adultes, il décida de centrer ses efforts sur le travail de création à partir du liège, peut-être comme s'il était un artiste professionnel, et de tenter de les commercialiser. Cette décision va également le conduire à doter sa sculpture d'une plus grande ambition esthétique, technique et de contenus, en plus d'une intense activité de diffusion dans des galeries et centres d'art, même si tout cela l'éloignait de ce qui avait été le fondement même de l'Art Brut. Dubuffet, lui-même dans des lettres qu'il lui adressa, lettres que nous commenterons ultérieurement, lui reproche amicalement quelques-unes de ces supposées entorses aux théories *dubuffetiennes*.

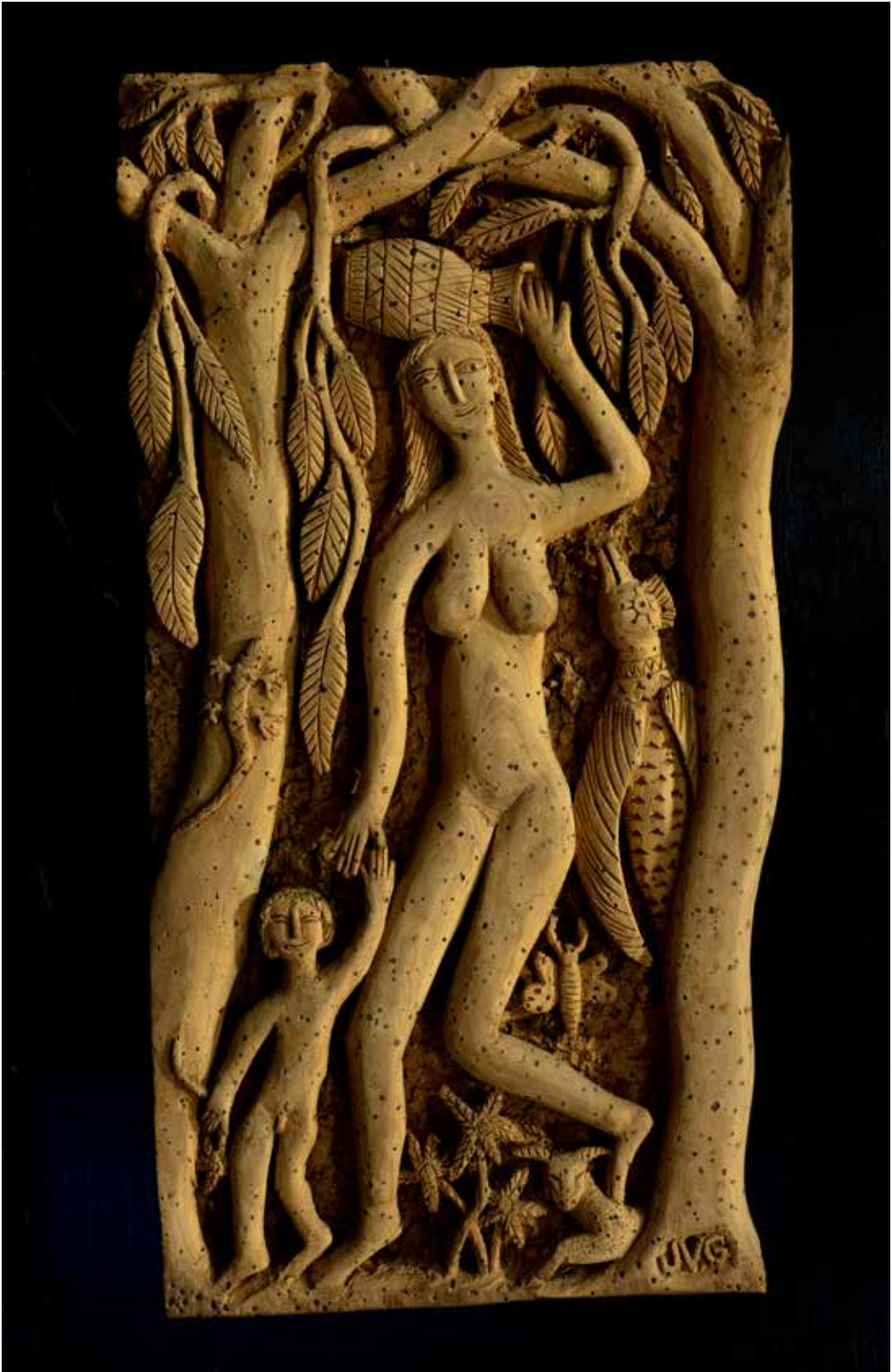
Vicens Gironella s'imaginait très probablement que la croissante reconnaissance institutionnelle de Dubuffet et de l'Art Brut, dans lequel son œuvre occupait une position historique de première grandeur, constituerait un aval important pour ses propres réalisations et lui ouvriraient opportunément pas mal de portes. Mais le manque de synchronisation et la déconnexion de son travail avec les cercles de l'art contemporain, leurs intérêts et leur dynamique, rendirent impossible son intégration dans le système artistique, et ceci malgré tous les efforts qu'il déploya; tout simplement, il diffusa son œuvre à travers de petites galeries d'art, des centres socioculturels ou des espaces publics de portée locale, en marge des circuits les plus reconnus qui canalisaient la production artistique du moment. La seule exception, si l'on peut dire, fut l'exposition posthume



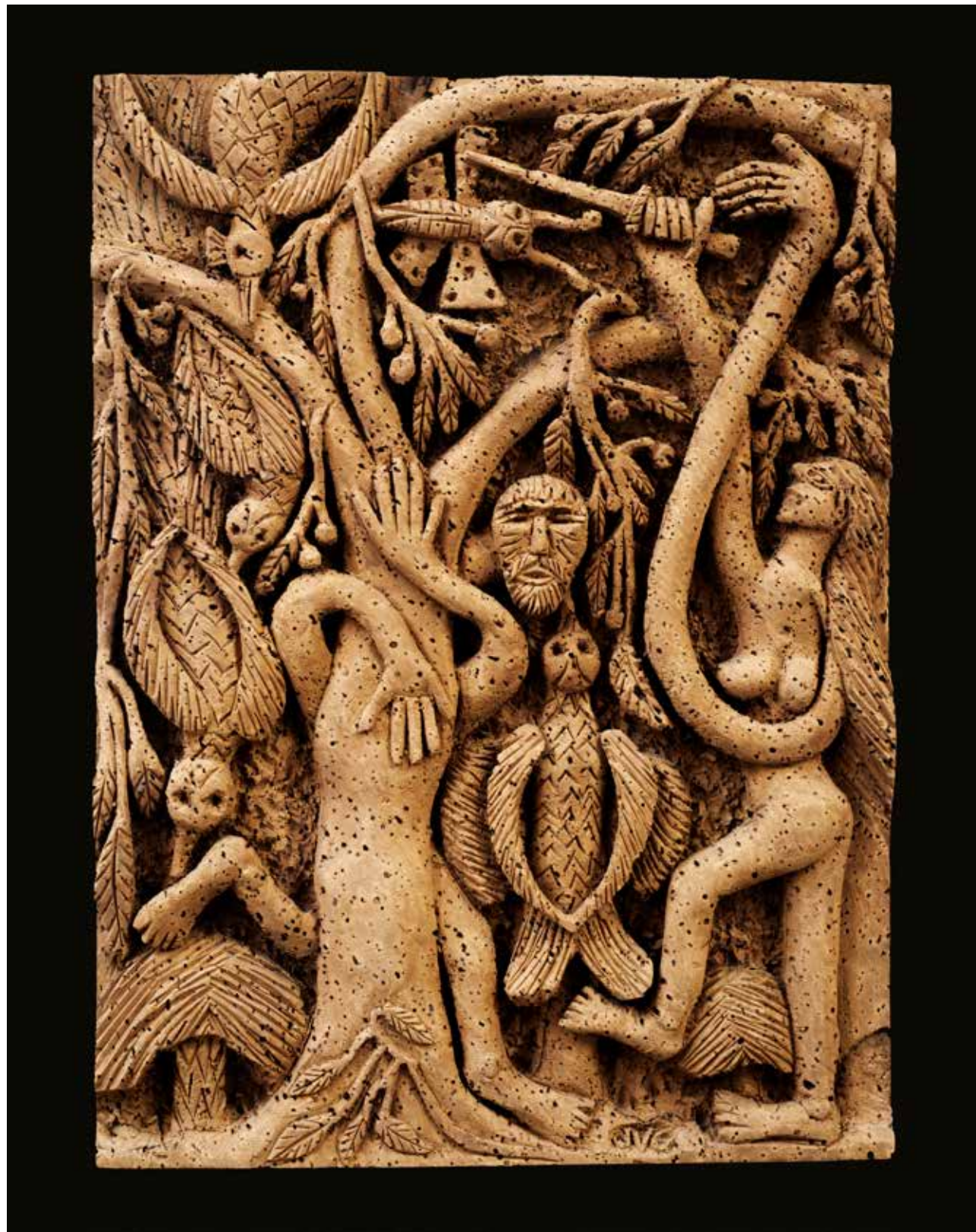
J. Vicens Gironella, Cap a la font/ Vers la fontaine, s. d.

que lui consacra en 1998 la Collection de l'Art Brut de Lausanne qui abrite le fonds Dubuffet et entretient la flamme de ce mouvement, en revendique la valeur, propose de nouvelles lectures des œuvres et instaure un dialogue avec les temps nouveaux. Cette exposition se tint suite à la donation de nouvelles œuvres de Vicens Gironella par ses filles.

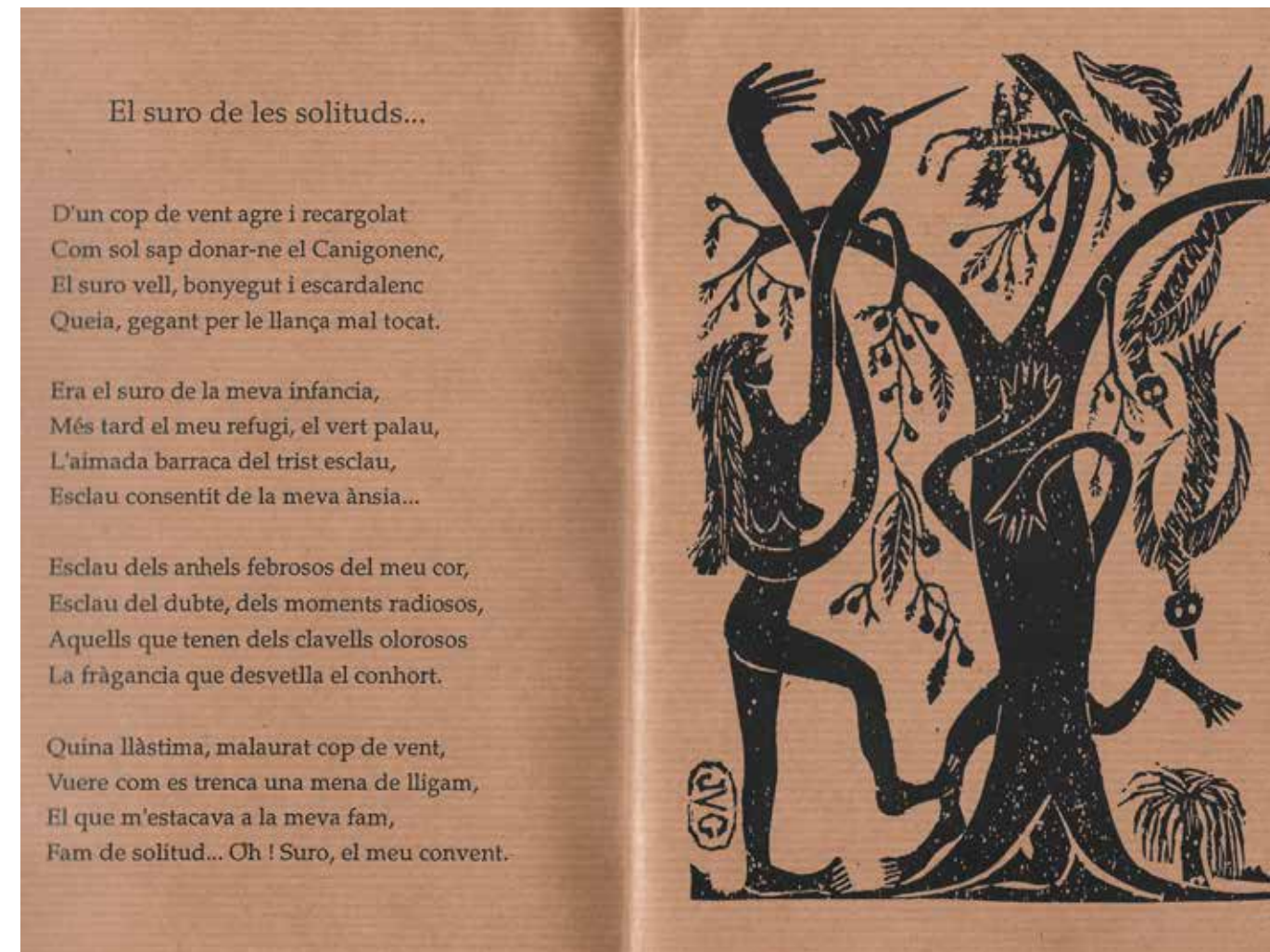
De cette dernière étape, il convient de souligner, par son importance qualitative et quantitative, l'acquisition de la part de l'artiste d'une technique de xylographie sur planches de liège. Il taillait à la main sur la surface de la matière et il encrent ensuite pour imprimer sur une surface plane. Bien qu'ayant, au début des années 40, réalisé quelques gravures, d'abord sur linoléum et ensuite, suivant les suggestions de Dubuffet⁸⁴, sur liège, ce ne sera qu'à la décennie des années 70 qu'il en fera un usage accru et intensif. L'utilisation répétée de ce moyen d'expression, avec lequel il obtint de remarquables résultats esthétiques, et d'une grande force expressive, doit probablement être mise en relation avec le fait qu'après la fermeture de son petit négoce par manque de rentabilité, il ait trouvé un emploi dans une imprimerie où il se familiarisa avec les procédés graphiques et les techniques d'impression. Au bout du compte, il fit l'acquisition d'une presse qu'il installa dans son atelier. De sorte que cette nouvelle activité professionnelle a peut-être pu avoir une certaine répercussion sur le développement de sa création.



J. Vicens Gironella, Cap a la font/ Vers la fontaine, s. d.



J. Vicens Gironella, Caçadors de papallones/ Chasseurs de papillons, s. d.



Pàgina de la publicació J. Vicens Gironella, le génie du liège, 1994
Page de la publication J. Vicens Gironella, le génie du liège, 1994

La iconografia representada en aquests gravats i l'univers visual que s'hi suggereix és, en bona part, una perllongació dels que caracteritzen les escultures i els baixos relleus, si bé en els gravats predominen els temes centrats en escenes paradisiàques. Cal subratllar que l'ús d'aquest mitjà li va permetre fer confluïr els seus dos grans interessos expressius, l'escriptura i la imatge. En són exemples remarcables, les publicacions il·lustrades amb gravats *Les fleurs d'amour* (1975), *Lièges et poésies* (1976), *J. V. Gironella, le génie du liège* (1994) i, sobretot, *Exaltació del suro i dels tapers* (1990). Aquest darrer, en què textos i gravats responen a un caràcter descriptiu i a certa voluntat didàctica, és una vindicació de l'ofici i del procés de treball propi de l'activitat surotapera.

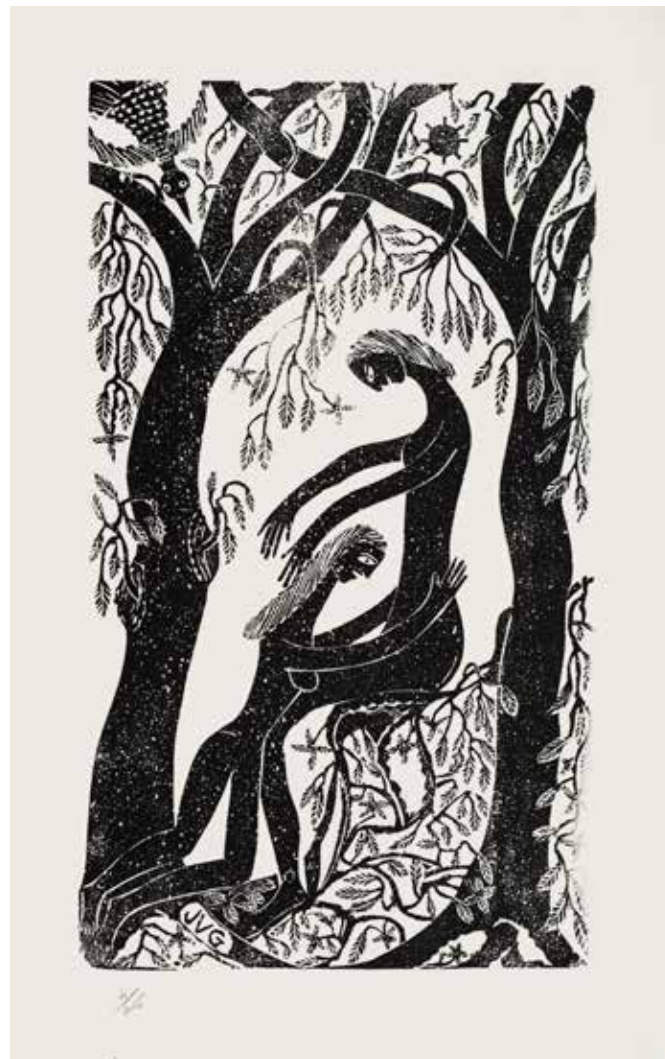
Aquesta etapa final de la trajectòria de Vicens Gironella va suposar, en cert sentit, una mena de retorn als seus moments inicials –predubufetians, diríem, per bé que el ressò del referent *brutista* persistia d'una

o altra forma– quan l'obra concreta, amb les seves virtuts i les seves limitacions, es presentava a pit descobert, sense un discurs extern que li donés fonamentació teòrica i que la inserís en els debats culturals i les preocupacions artístiques contemporànies.

Ha estat sobretot en els darrers anys, en coincidència amb la progressiva recuperació crítica de l'Art Brut i la multiplicació d'iniciatives vinculades, de prop o de lluny, amb aquesta tendència, que l'obra de Vicens Gironella ha experimentat un notable reviscolament receptiu i s'ha pogut veure en exposicions internacionals altament rellevants. D'altra banda, l'erosió de la idea de temporalitat pròpia del moviment modern i dels discursos fonamentats en una visió teleològica de la història, que va obrir la porta a formes de revisionisme historicista, ha afavorit noves percepcions de tot allò que se situava fora dels camins principals de l'art.



J. Vicens Gironella, *Mà / Main*, s. d.



J. Vicens Gironella, *El perdó / Le pardon*, s. d.

L'iconographie de ces gravures et l'univers visuel qu'elles suggèrent sont, en grande part, un prolongement de ses sculptures et bas-reliefs, même si dans les gravures des thèmes centrés sur des scènes paradisiaques sont prédominants. Il convient de souligner que l'utilisation de ce média lui a permis de faire confluer ses deux grands centres d'intérêt, l'écriture et l'image. Plusieurs exemples en témoignent de façon remarquable; il s'agit des recueils illustrés *Les fleurs d'amour* (1975), *Lièges et poésies* (1976), J. V. Gironella, *le génie du liège* (1994) et, surtout, *Exaltació del suro i dels tapers* (*Exaltation du liège et des bouchonniers*) datant de 1990. Ce dernier, où textes et gravures de caractère descriptif, répondent à un certain souhait de didactisme, manifeste un désir de revendiquer son métier et les processus liés aux activités autour du bouchon de liège.

Cette étape finale de la trajectoire de Vicens Gironella a supposé, dans un certain sens, une sorte de retour à sa période initiale, disons *pré-dubuffettienne*, même si persistait, sous d'autres formes, l'écho des références

brutistes. Et durant cette étape, l'œuvre concrète, avec ses vertus et ses limitations, se présentait à visage découvert, sans discours extérieur qui lui confère une base théorique et l'inscrive dans les débats culturels et préoccupations artistiques contemporaines.

C'est surtout dans les dernières années, en coïncidence avec la progressive récupération critique de l'Art Brut et la multiplication d'initiatives en relation, de près ou de loin, avec ce mouvement, que l'œuvre de Vicens Gironella a connu une remarquable révision de son accueil par le public, et que l'on a pu la voir dans de très importantes expositions internationales. Par ailleurs, l'érosion de l'idée de temporalité propre au mouvement moderne et aux discours ayant pour base une vision téléologique de l'histoire, qui ouvre la porte à des formes de révisionnisme historique, a favorisé de nouvelles perceptions de tout ce qui trouvait en dehors des voies principales de l'art.



J. Vicens Gironella, *El perdó / Le pardon*, s. d.



J. Vicens Gironella, *I el sol va plorar / Et le soleil pleura*, entre 1946 i 1948

Sobre la matèria, les formes la seva significació

Si fins ara hem atès els diferents contextos de producció i recepció de l'obra de Vicens Gironella, en aquest apartat ens fixarem bàsicament en les seves principals característiques formals, en els temes representats i en les continuïtats i els canvis que va experimentar al llarg del temps, sigui per l'evolució de la lògica interna del seu fer sigui per les interaccions amb dinàmiques situades al seu fora o sigui per les alteracions de la subjectivitat de l'autor i per les modificacions de les seves circumstàncies personals.

A les primeres obres que Vicens Gironella va exposar a París, la matèria tenia un caràcter transcendent i altament significant, fins al punt que algunes peces, tot i les referències figuratives que incloïen, gairebé semblaven emanacions eixides directament de les fondàries d'una natura revoltada. La intervenció de l'autor s'hi veia notablement condicionada per les propietats del material, com si fos aquest qui dictés la seva llei o, si es vol, com si Vicens Gironella tendís a identificar-se amb la condició original de les escorces i volgués intensificar—o potser conjurar—mitjançant talls, incisions, forats, cicatrius i altres menes de senyals presencials, la mena d'energia primigènia que irradiaven.

Per contra, durant la segona etapa de la seva trajectòria, la matèria esdevingué un mitjà més dòcil, com si es doblegués a nous designis i finalitats de l'autor, com si el subjecte anés assolint un domini creixent sobre l'objecte. Durant aquest període, la voluntat formal guanya terreny a la manifestació de l'informe i les rugositats naturals, les crostes abruptes i l'agressivitat textural de les escultures perden part del seu protagonisme. I, en els baixos relleus, les figures, animals, objectes o elements de la natura situats en un primer pla solen destacar pel seu acurat poliment sobre uns fons de textures més aspres.

Per un altre costat, el component expressiu que dominava en les primeres escultures es va anar obrint, sense desaparèixer mai del tot, a una dimensió més narrativa, en què la representació d'escenes religioses o d'inspiració bíblica així com d'edificis considerats emblemàtics per l'autor o d'esdeveniments pertanyents a la història mítica de Catalunya, passaren a adquirir una importància creixent.

En un pla superficial, aquests canvis podrien atribuir-se a un perfeccionament de la destresa tècnica, a un control creixent dels mitjans d'expressió, a un coneixement més gran de les possibilitats de manipulació del suro i, consegüentment, a una major ambició artística i conceptual. Però, anant una mica més enllà en la qüestió interpretativa, els canvis esmentats també podrien ser entesos com una expressió del procés de transformació interna experimentat per Vicens Gironella, de l'inicial esqueixament del jo a la consolidació d'una dinàmica de recomposició. De l'alteració pregonada de la identitat a la fixació d'una nova forma de reestabliment.

En efecte, si inicialment la seva pràctica escultòrica era l'expressió d'una lluita interior, una batalla psíquica per superar els efectes dolorosos d'unes circumstàncies externes, quan va reprendre, ja de gran, l'activitat

artística, aquest component tensional ja havia experimentat un apaivament. I era des d'aquesta nova posició que afrontava el fet creatiu. De manera que l'impuls pulsional de partida es va veure, fins a cert punt, resignificat per obrir-se cap a una finalitat més estètica, descriptiva i afirmativa. En un apartat posterior reprendrem amb una mica més de detall aquesta lectura en clau psicològica.

La major part de les obres de Vicens Gironella, contemplades globalment, es poden situar en un o altre dels quatre blocs temàtics que citem a continuació, si bé també hi ha peces que combinen elements característics dels diferents grups considerats. Aquests quatre models paradigmàtics són els següents:

1) Retrats individuals o en parella centrats sobretot en la representació facial, però també de cos sencer o fragmentat, aïllats o amb una mínima contextualització, sigui mitjançant elements naturals, constructius o objectuals.

2) Figures, sovint nues, situades en entorns paradisiacs que solen incloure arbres i animals en una harmonia feliç.

3) Personatges que il·lustren un determinat episodi bíblic, com l'Anunciació de Maria, les Noces de Canà, Susanna i els vells, Crist a l'hort de les oliveres, la Crucifixió, etc.

4) Escenes del món medieval amb presència de guerrers, cortesans o gent del poble, les quals sovint inclouen components arquitectònics (arcs, capitells, campanars, castells, torres, esglésies...) que acostumen a tenir un vincle més o menys directe amb la geografia vital de Vicens.

Els dos darrers grups, que responen a un nivell més gran de laboriositat faedora, són predominants en la darrera etapa de la seva trajectòria.

Pel que fa a la iconografia de les seves peces, al costat de la figura humana—masculina o femenina—hi destaquen la presència d'animals (l'ocell hi és gairebé omnipresent, però també hi trobem serps, llops, cavalls, peixos, bous, xais o cabres), insectes (papallones) i éssers mífics (unicorns, dracs, sirenes, faunes, nimfes i genis del bosc, mags, àngels o dimonis), una part dels quals provenen de les cultures i el folklore mediterranis i una altra part de les anomenades escriptures sagrades de base judeo-cristiana, així com elements de la natura (arbres, plantes, flors, fonts, estrelles, llunes o sols, en ocasions aquests darrers contenen les quatre barres representatives de la nacionalitat catalana) i objectes que ornem o caracteritzen la condició dels personatges representats o, també, que formen part del seu entorn més proper (collarets, medalles, penjolls, gerres, miralls, punyals, espases, llances, arcs i fletxes, estendards, bastons...).

A les obres centrades en la representació de personatges sol donar-se una notable distorsió dels rostres i dels cossos—sovint llargaruts i adoptant posicions que fan que semblin de goma—o bé es trien éssers directament confrontats als cànons de bellesa corporal establerts per l'estatuària clàssica i renaixentista. Una estètica idealitzadora que va inspirar els corrents neo-classicistes posteriors i que els moviments totalitaris dels anys trenta i quaranta van adoptar i convertir en un art d'estat al servei dels seus interessos politicoideològics. Els teòrics de l'art del Tercer Reich propugnaven la visualització de «l'autèntic» ésser (humà o animal) en termes de les seves «for-

Sur le matériau, ses formes et significations

Si jusqu'à présent nous avons étudié les différents contextes et l'accueil réservé à l'œuvre de Vicens Gironella, nous allons, dans ce chapitre, nous centrer essentiellement sur ses principales caractéristiques formelles, les thèmes représentés et la continuité ou les transformations qu'elle a connues au fil des ans, soit par l'évolution de la logique interne du travail de l'artiste, soit par les dynamiques de son environnement, ou bien encore par les variations de sa subjectivité et les modifications de son existence personnelle.

Dans les premières œuvres qu'a exposées Vicens Gironella à Paris, le matériau avait un caractère transcendantal et hautement significatif, au point que certaines pièces, y compris leurs références figuratives, semblaient issues directement des tréfonds d'une nature révoltée. On y voyait de façon très marquée l'intervention du créateur conditionnée par les propriétés de la matière, comme si c'était elle qui dictait sa loi, ou si l'on veut, comme si Vicens Gironella tendait à s'identifier à la condition originelle de l'écorce et voulait intensifier –ou peut-être conjurer– par des entailles, incisions, perforations, cicatrices et autres signes de son action, l'espèce d'énergie primitive qu'elles irradiaient.

Dans cette seconde étape de sa trajectoire artistique, la matière devient un média plus docile, comme si elle se pliait aux nouveaux desseins et buts de l'artiste comme si le sujet avait acquis une supériorité croissante sur l'objet. Durant cette période la volonté formelle gagne du terrain sur les manifestations de l'informel, et les rugosités naturelles de la croûte nue et l'agressivité texturale des sculptures perdent une partie de leur rôle central: dans les bas-reliefs les pleins, les figures, les animaux, les objets ou les éléments de la nature situé au premier-plan se détachent généralement par leur polissage soigneux sur un fond d'aspect plus âpre.

Par ailleurs, le composant expressif, dominant dans les premières sculptures, s'ouvrit peu à peu, sans disparaître totalement, sur une dimension plus narrative dans laquelle la représentation de scènes religieuses ou d'inspiration biblique sur fond d'édifices considérés par l'artiste comme emblématiques, ou d'événements marquants de l'histoire mythique de la Catalogne, en vint à acquérir une importance croissante.

De manière superficielle, ces changements pourraient être attribués à un perfectionnement de l'habileté technique, un contrôle croissant des moyens d'expression, une meilleure connaissance de la manipulation du liège, et par conséquent, une plus grande ambition artistique et conceptuelle. Mais si l'on va un petit peu plus loin dans l'interprétation, les changements cités plus haut pourraient également être interprétés comme l'expression du processus de transformation interne vécue par Vicens Gironella, depuis l'émiettement du moi initial à la consolidation d'une dynamique de recomposition, de l'altération affirmée de l'identité à une nouvelle façon de la rétablir.

En effet, si au début, la sculpture était l'expression d'une lutte intérieure, d'une bataille psychologique pour surmonter les effets douloureux dus à des circonstances externes, lorsque déjà âgé il reprit l'activité artis-

tique, cette tension pulsionnelle s'était éteinte, et c'est depuis une nouvelle position qu'il affrontait l'acte de création. De sorte que l'impulsion pulsionnelle de départ en vint, en quelque sorte, à prendre un sens nouveau pour s'orienter vers une finalité plus esthétique, descriptive, une affirmation de soi. Dans un chapitre ultérieur, nous reprendrons de façon plus détaillée cette lecture en mode psychoanalytique.

La plupart des œuvres de Vicens Gironella, si on les étudie dans leur globalité, peuvent être classées dans l'un des quatre blocs thématiques que nous allons définir plus bas, même si certaines d'entre elles combinent des éléments caractéristiques des différents groupes. Ces quatre modèles paradigmatiques sont les suivants:

1) Portraits individualisés ou en couple, centrés essentiellement sur la représentation faciale, mais également de corps entier ou fragmenté, isolés ou contextualisés de façon minimale, au moyen d'éléments naturels, des constructions ou des objets.

2) Personnages souvent nus placés dans un environnement paradisiaque, ou figurent également arbres et animaux dans une harmonie baignée de bonheur.

3) Personnages illustrant un épisode biblique bien précis, Annonciation à Marie, Noces de Cana, Suzanne et les vieillards, le Christ au Mont des Oliviers, la Crucifixion, etc...

4) Scènes du monde médiéval où apparaissent guerriers, courtisans ou gens du peuple; elles comportent souvent des éléments d'architecture (arcades, chapiteaux, clochers, châteaux-forts, églises...) qui d'ordinaire ont un lien plus ou moins direct avec la géographie vitale de l'artiste.

Les deux derniers groupes qui répondent à un niveau de travail bien plus élevé sont majoritaires dans la dernière étape de notre sculpteur.

En ce qui concerne l'iconographie de ses œuvres, au côté de la figure humaine, masculine ou féminine, on remarque la présence d'animaux (l'oiseau y est omniprésent, mais on y trouve également serpents, loups, chevaux, poissons, bœufs, agneaux ou chèvres) et de créatures mythiques (licornes, dragons, sirènes, faunes, nymphes et peuple des bois, magiciens, anges ou démons), une partie provenant des cultures et du folklore méditerranéen, et l'autre des déjà citées Écriture Sacrées d'origine juéo-chrétienne; y figurent également des éléments de la nature (arbres, plantes, fleurs, fontaines, étoiles, lunes ou soleils, ces derniers englobant les quatre barres, symbole de la nation catalane), des objets d'ornement qui caractérisent les personnages représentés ou appartenant également à leur environnement intime (colliers, médailles, pendentifs, miroirs, poignards, épées, lances, arcs et flèches, étendards, bâtons...)

Dans les œuvres centrées sur la représentation de personnages apparaît d'ordinaire une notable distorsion des visages et des corps, souvent allongés et dans des positions qui font qu'ils semblent être de caoutchouc; ou bien elles optent pour des êtres directement opposés aux canons de beauté corporelle établis par la statuaire de l'époque classique ou de la Renaissance. Une technique idéalisatrice qui inspira les courants néo-classiques ultérieurs, et que les mouvements totalitaires des années 30 et 40 adoptèrent et convertirent en un art officiel au service



J. Vicens Gironella, Somni negre / Songe noir, entre 1946 i/et 1948

mes biològiques òptimes»⁸⁵, que tendien a identificar amb l'escultura de la Grècia clàssica com a prototipus mític de la «nova humanitat» nazi-feixista.

Les escultures de Vicens Gironella poden veure's com veritables antítesis a aquest model, amarat de retòrica eugenèsica, que entronitzava una molt determinada constitució morfològica dels cossos. Un antagonisme que, d'altra banda, també es manifestava en els materials emprats, enfront de la suposada noblesa del marbre o del bronze, l'autor agullanenc optava per la humilitat plebea del suro. La normativitat establerta pels règims totalitaris no es limitava, com és sabut, al terreny de les formes estètiques, sinó que la pseudociència de l'eugenèsia va ser utilitzada com un instrument al servei de la segregació i la discriminació social de la ciutadania fins arribar a emparar pràctiques racistes i genocides.

Molts dels personatges representats pel nostre artista poden ser percebuts com una vindicació dels éssers reals que no s'ajustaven als criteris de base biològic i a les concepcions antropològiques propugnades pel nacionalsocialisme. En efecte, la presència de figures bòrnies, desdente-

gades, esguerrades o deformes és un tret habitual en les seves obres; els mateixos títols d'algunes peces, com ara *Monstre*, *L'ogre*, *Estrambòtic* o *El geperut* subratllen aquesta voluntat. No casualment, entre les obres que Vicens Gironella va exposar al Foyer de l'Art Brut, n'hi havia una que representava un dels seus rostres característics i que amb el títol *–Flor de Mauthausen–* assenyalava directament la seva font d'inspiració.

Són unes obres marcadament desidealitzadores, estèticament relacionables amb la categoria del grotesc per bé que al servei d'una aspiració humanista, que mostren un univers absent dels repertoris representacionals llavors dominants. I, alhora, suggereixen una subjectivitat ferida i fan present un sentiment diferencial i una consciència d'alteritat, els quals connoten un estat d'estranyament social, un sentir-se fora de lloc.

Algunes d'aquestes característiques també les trobem en figures com la del captaire, el presoner o el crucificat, en tant que representen personatges que han estat apartats, sigui mitjançant la marginalització, la reclusió, l'ostracisme, l'aïllament o l'aniquilació, de la comunitat social-



J. Vicens Gironella, Esbós / Ebauche, s. d.

de leurs intérêts politico-idéologiques. Les théories de l'art du Troisième Reich prônait la représentation d'un être «authentique» (humain ou animal) avec les termes de «formes biologiques parfaites»⁸⁵ qui tendaient à faire de la sculpture de la Grèce antique le prototype mythique de la «nouvelle humanité» nazi-fasciste.

Les sculptures de Vicens Gironella peuvent être vues comme l'antithèse absolue de ce modèle, emplí de rhétorique eugéniste et qui mettait au premier plan une morphologie des corps bien précise. Antagonisme qui par ailleurs, se manifeste par le choix du matériau: face à la supposée noblesse du marbre ou du bronze, l'artiste agullanin opte pour l'humili-

té plébéienne du liège. Les normes établies par les régimes totalitaires ne se bornaient pas, comme on le sait bien, au terrain des formes esthétiques, mais elles utilisaient la pseudoscience eugéniste pour pratiquer la ségrégation et la discrimination sociale des citoyens jusqu'à arriver à des politiques racistes et génocidaires.

Parmi les personnages représentés par notre artiste, nombreux sont ceux qui peuvent être vus comme une exigence d'êtres bien réels non conformes aux critères fondés sur la biologie et concepts anthropologiques défendues par le national-socialisme. En effet, la présence de figures borgnes, édentées, déglinguées ou difformes est habituel dans ses œuvres; les titres, eux-mêmes, de certaines œuvres, tels *L'Ogre*, *Bizarre*, *Repoussant* ou *Le bossu*, sont très emblématiques de cette volonté. Ce n'est pas un hasard si parmi les œuvres que Vicens Gironella a exposées au Foyer de l'Art But, figurait un de ses visages si caractéristiques qui, sous le titre *Fleur de Mathausen*, désignait très clairement ses sources d'inspiration.

Il s'agit d'œuvres franchement anti-idéalisatrices, du point de vue esthétique relevant du grotesque même si elles sont au service d'une cause humaniste; elles montrent un univers absent des répertoires artistiques alors dominants. Et en même temps, elles témoignent d'une subjectivité blessée et mettent en évidence un sentiment de différence et une conscience d'altérité, autant de choses qui dénotent un état d'isolement social, la sensation d'être hors-jeu. Ces caractéristiques se retrouvent également dans des figures comme le captif, le prisonnier ou le crucifié, dans la mesure où elles représentent des personnages mis de côté, soit par la marginalisation, l'emprisonnement, l'ostracisme, l'isolement ou la négation, par la communauté socialement instituée. Aussi, pourrait-on dire que l'exil, dans toute la vaste signification du terme, est à la base de son travail et imprègne toute sa production visuelle.

Tout bien considéré, on peut interpréter le tout comme une forme d'anoblissement d'êtres objets d'anathème, d'exclusion, de mépris et de violences, soit de par leurs origines ethniques ou nationales, soit de par leur apparence ou bien encore leur rang et position dans la société. Le peuple hébreu, «l'éternel étranger», selon les propres mots de Vicens Gironella, tel qu'il apparaît dans bon nombre de ses œuvres ou sculptures, comme *Et les juifs furent expulsés d'Espagne* (vers 1947) ou le livre de poèmes *Les Fleurs d'Amour* (1975)⁸⁶, représentait pour lui le paradigme de cette condition de stigmatisé, venue des profondeurs du temps et de l'histoire avec le souvenir des souvent cités pogroms médiévaux ou persécutions de l'Inquisition, et qui, avec l'Holocauste, atteignit un épouvantable niveau d'horreur. «De la Mer Rouge aux Camps de la Mort», écrivait Vicens Gironella. Autant dire, une condition qui n'était guère étrangère à son propre vécu.

En face de l'ambitieux et significative déformation que présentent ces œuvres, il en est d'autres, principalement celles qui évoquent des épisodes mythiques de l'histoire de la Catalogne ou représentent des édifices ou des lieux emblématiques, appartenant parfois à son village natal, qui font preuve d'une remarquable volonté mimétique, parfois accompagnée dans la réalisation d'une minutie quasiment obsessionnelle. De sorte qu'elles adoptent un traitement formel différencié en fonction du thème, et ainsi peut-on observer un certain contraste entre la composante expressive lors-

ment instituïda. Per tant, podríem dir que la idea d'exili, en tota l'extensa pluralitat de les seves significacions, es troba a l'arrel del seu fer i amara gran part de la seva producció visual.

Tot plegat, pot interpretar-se com una forma d'enaltiment d'éssers anatemitzats, objecte d'exclusions, menyspreus i violències, sigui pels seus orígens ètnics o nacionals sigui per la seva aparença física o sigui pel seu rang o posició social. El poble hebreu, «l'étern étranger» [l'éternel étranger], en mots de Vicens Gironella, tal com s'evidencia en força obres seves, com ara en l'escultura *I els jueus foren expulsats d'Espanya* (c. 1947) o en l'aplec de poemes *Les fleurs d'amour* (1975)⁸⁶, representava per a ell el paradigma d'aquest estat d'estigmatització, que s'enfonçava en el temps i la història, recordem els sovinteats pogroms medievals o la persecució inquisitorial, i que, amb l'holocaust, va assolir la seva dimensió més horrible i terrible. «Del Mar Roig als Camps de la Mort», escrivia Vicens Gironella. Una condició, val a dir, que no resultava gens estranya a experiències viscudes pel mateix autor.

Enfront de la buscada i significativa deformació que presenten aquestes obres, n'hi ha d'altres, sobretot les que reflecteixen episodis mífics de la història de Catalunya o evoquen edificis i espais emblemàtics, en alguns casos pertanyents al seu poble, que manifesten un grau notable de voluntat mimètica, acompanyada, en ocasions, d'una minuciositat en la realització gairebé obsessiva. De manera que tendeix a donar-se un tractament formal diferenciat en funció del tema, així s'hi observa certa contraposició entre el component expressiu, quan l'obra se centra en una figura o un grup de figures més o menys distorsionades, i el component narratiu o descriptiu, àdhuc simbòlic, quan incorpora referents culturals, literaris o arquitectònics. Aquesta diferenciació sovint té a veure amb el període d'execució de l'obra, l'atenció pel detall i l'aspiració diguem-ne perfeccionista solen correspondre a la segona etapa de la seva trajectòria. En algun cas, es dona fins i tot un nivell força notable de sofisticació formal, conceptual i cromàtica, amb l'ús de pintura i vernissos, com per exemple en el *Triptic pagà*.

Si bé bona part de les obres de Vicens Gironella tenen un caràcter tosc i primitiu, amb una formalització bon punt esquemàtica que fa pensar en certa imatgeria romànica o, en alguns aspectes, gòtica, en tant que no renuncia a l'expressió de sentiments i emocions, cal remarcar que els seus personatges, malgrat la buscada i explícita monstruositat d'alguns d'ells, més aviat suggereixen una condició estantissa i fràgil, en part derivada de les propietats del material emprat, però també, és clar, de la intencionalitat de l'autor. Alguns títols, com *Ogre amorós* o *Corsari jubilat*, reflecteixen aquest contrast. De manera que es manifesta un grau de dicotomia entre allò que aparenten els éssers representats i la naturalesa essencial que s'endevina sota les aparences.

Val la pena subratllar que aquesta font d'inspiració medievalitzant qüestiona la idea defensada per Dubuffet en uns primers moments, per bé que matisada posteriorment pel mateix autor, d'una creació culturalment descondicionada. D'altra banda, l'esmentada referencialitat es pot relacionar tant amb una qüestió identitària, ja que la construcció de la catalanitat buscava les seves arrels en l'època medieval, com amb un component religiós, atesa la predominança ideològica que hi tenia el cristianisme, amb els valors del qual Vicens Gironella se sentia cada cop més identificat.



J. Vicens Gironella, El geperut / Le bossu, s. d.

Molts dels seus personatges –sobretot els femenins– són representats nus, però més que subratllar-ne el possible erotisme s'hi vol simbolitzar un estat d'innocència, i s'ubiquen en plena natura, habitualment al costat d'arbres, que hem d'identificar amb sureres, amb els quals es relacionen, àdhuc s'hi confonen. Difícil no pensar en la figura mítica de les hamadriades, nimfes que viuen als arbres. Sovint els seus colls i extremitats s'allargassen espectacularment i es vinclen, àdhuc prenen l'aparença de tronc d'arbres. Unes interaccions i unes metamorfosis entre humans i natura que suggereixen un estat de concordança i l'existència d'una forma d'essencialitat comuna. En aquest sentit, podríem parlar de franciscanisme, una referència no gens gratuïta, ja que la figura de sant Francesc, encarna-

qu'il s'agit d'un personnage ou d'un groupe plus ou moins distorsionné et la composante narrative ou descriptive, même symbolique, lorsqu'il y incorpore des références culturelles, littéraires ou architecturales. Cette différenciation est souvent à mettre en relation avec la date d'exécution, l'attention portée au détail et l'aspiration disons au perfectionnisme qui habituellement correspond à la seconde étape de sa trajectoire. Dans certains cas, on découvre même un assez remarquable niveau de sophistication formelle, conceptuelle et chromatique, avec l'utilisation de peinture ou de vernis, comme, par exemple, dans le *Triptyque païen*.

Même si une bonne partie des œuvres de Vicens Gironella possède un caractère brut et primitif, avec une mise en forme largement schématique, faisant penser à certains imagiers romans ou, par certains aspects, gothiques, ne renonçant pas pour autant à l'expression des sentiments, il convient de noter que ces personnages, malgré l'explicite et recherchée monstruosité de certains d'entre eux, évoquent plutôt une existence statique et fragile, grâce en partie au matériau employé, mais évidemment aussi de par les intentions de l'auteur. Certains titres, comme *L'Ogre amoureux*, *Le Corsaire retraité*, reflètent ce contraste. De sorte qu'il existe un degré de dichotomie entre l'apparence des êtres représentés et leur nature profonde que l'on distingue sous leur apparence.

Il est intéressant de remarquer que ces sources médiévales remettent en question le concept défendu à l'origine par Dubuffet, même si plus tard lui-même y a apporté quelques nuances, d'une création dépourvue de tout conditionnement culturel. Par ailleurs, toutes ces références, citées plus haut, peuvent se résumer à une question identitaire, étant donné que la construction de la catalanité cherchait ses racines dans l'époque médiévale, avec une composante religieuse, de par la prédominance idéologique qu'y a exercé le christianisme, et des valeurs auxquelles Vicens Gironella se sentait de plus en plus identifié.

Bon nombre de ses personnages, surtout féminins, sont représentés nus, mais plutôt qu'un possible érotisme, l'artiste désire symboliser un état d'innocence; ils sont placés en pleine nature, habituellement près d'arbres qu'il nous faut identifier comme des chêne-liège, avec lesquels ils s'entremêlent et parfois se confondent. Il est difficile de ne pas penser aux hamdryades, ces nymphes qui vivaient dans les arbres. Bien souvent, leurs cous et extrémités s'allongent de façon spectaculaire, se tordant et prenant alors l'apparence de troncs d'arbres. Autant d'interactions et de métamorphoses, entre humains et nature, qui suggèrent un état de concorde et l'existence d'une forme d'essentialité commune. C'est dans ce sens que l'on pourrait parler de franciscanisme, référence pas du tout gratuite, étant donné que la figure de Saint-François, incarnation pour les chrétiens de la profonde harmonie entre tous les êtres vivants et la terre-mère, fut le sujet de différentes représentations de la part de l'artiste.

L'oiseau qui d'ordinaire accompagne ses personnages, même si sa mise en forme lui confère un aspect plutôt générique et fonctionne surtout comme symbole, s'inspire, dans bien des cas, des Oiseaux de Paradis⁸⁷, la chouette, également, apparaît occasionnellement, traditionnellement associée à la sagesse, et leur présence renforce la signification du lieu comme un espace idéal et de plénitude, une scène édénique où le péché n'a pas encore fait son apparition. Par ailleurs, l'oiseau, en tant que créature des airs et élé-



J. Vicens Gironella, Sant Francesc d'Assís / Saint François d'Assise, s. d.

ment de connexion entre le ciel et la terre, peut être interprété comme une métaphore de la spiritualité, Laurent Danchin, par exemple, met en rapport l'allongement des ailes que présentent habituellement les oiseaux avec la représentation traditionnelle des anges en signe d'adoration⁸⁸, ou comme une manifestation de l'âme de l'artiste, ou l'artiste lui-même, libéré des contingences d'une réalité confuse et oppressive.

La plupart de ses figures sont placées dans un cadre intemporel, dans une temporalité mythique ou en suspens; tout ce qui caractérise le monde moderne en est systématiquement exclu, comme si l'artiste voulait fuir une réalité considérée comme exécrable ou indésirable. Il n'y a que très peu de portraits ou apparaisse un léger indice du temps présent, principalement à partir de la représentation d'éléments vestimentaires (béret, revers d'une veste, cravate, etc...). Selon Michel Thévoz, l'œuvre de Vicens Gironella témoigne d'une «allergie à l'homogénéisation, à la standardisation, à l'universalisation, bref, à cette forme insidieuse de totalitarisme occidental-centriste qui connaît aujourd'hui son stade suprême»⁸⁹.



J. Vicens Gironella, L'esperit del vell castell / L'esprit du vieux château, s. d.

ció per al cristianisme de l'harmonia profunda entre tots els éssers vius i la mare terra, va ser objecte de diverses representacions per part de l'autor.

L'ocell que sol acompanyar els seus personatges, malgrat que la seva formalització li dona un caràcter més aviat genèric i funciona sobretot com un símbol, s'inspira en força casos en les aus del paradís⁸⁷ –ocasionalment també hi apareix el mussol, tradicionalment associat a la saviesa–, la qual cosa reforça la significació del lloc com un espai ideal i de plenitud, un escenari edènic on el pecat no ha fet irrupció. D'altra banda, l'ocell, en tant que ésser de l'aire i element de connexió entre el cel i la terra, pot ser interpretat com una metàfora d'espiritualitat –Laurent Danchin, per exemple, relaciona el creuament particular que solen presentar-hi les ales dels ocells amb la representació tradicional dels àngels en signe d'adoració⁸⁸– o com una manifestació de l'ànima de l'autor, àdhuc del mateix autor, lliure dels constrenyiments d'una realitat feixuga i opressiva.

La majoria de les seves figures se situen en un marc atemporal, en una temporalitat mítica o en una temporalitat suspesa, on tot allò que caracteritza el món modern o contemporani n'ha estat sistemàticament

exclòs, com si l'artista volgués defugir una realitat percebuda com a execrable o indesitjable. Només hi ha alguns retrats on es fa present un petit indicatiu del temps present, sobretot a partir de la representació d'elements del vestir (un barret, les solapes d'una americana, una corbata, etc.). Per Michel Thévoz, l'obra de Vicens Gironella manifesta una «al·lèrgia a l'homogeneïtzació, a l'estandardització, a la universalització, breu, a aquesta forma insidiosa de totalitarisme occidentalocentrista que avui coneix el seu estadi suprem»⁸⁹.

Paris, 13 octobre 1981

Cher Joaquim Vicens Gironella,

Je vous remercie de votre gentille lettre qui me touche vivement. Je suis fortement impressionné par la photographie de votre statue de Liège qui a été acquise par M. Patrick Stefanetto et qui est très frappante. Je suis heureux que votre activité se poursuive et qu'il se trouve dans votre région des personnes qui portent affection à vos œuvres. Vous êtes toujours resté fidèle à l'admirable Liège que vous sculptez avec tant d'habileté et tant d'amour; il est intimement lié à votre inspiration. J'ai fait moi-même pendant plusieurs années des sculptures mais elles étaient peintes, j'utilisais pour cela le polystyrène expansé, c'est un matériau d'une belle blancheur et facile à sculpter, il a en commun avec le Liège d'être léger et aussi d'être chaud au toucher. Je m'en suis maintenant éloigné et je ne fais plus que des peintures.

La Collection de l'Art Brut, à Lausanne, reçoit en permanence un grand nombre de visiteurs. Elle s'est enrichie de beaucoup d'apports nouveaux.

A vous très amicalement.

Jean Dubuffet

Carta de Jean Dubuffet a J. Vicens Gironella, 13-10-1981
Lettre de Jean Dubuffet à J. Vicens Gironella, 13-10-1981

La relació Dubuffet–Vicens Gironella

La coneixença personal entre els dos personatges es va produir arran de l'exposició individual de Joaquim Vicens Gironella al Foyer de l'Art Brut. Si bé una malaltia lleu va impedir-li assistir a l'acte inaugural, un cop recuperat va anar a París, amb el seu cosí l'escriptor Josep M. Gironella⁹⁰, on va entrar en contacte amb Jean Dubuffet, André Breton i altres membres de la Compagnie de l'Art Brut. Possiblement també va connectar amb algunes persones de l'exili republicà que residien a la capital francesa, com l'actriu Maria Casares⁹¹, a qui feia poc que havia enviat la seva obra de teatre *Llaves de oro* per si podia interessar-li de cara a una possible representació⁹². Durant la seva estada a París va produir una sèrie de dibuixos i linogravats que va regalar a la Compagnie.

Després d'aquest contacte personal, la relació entre Dubuffet i Vicens Gironella es va vehicular a través del mitjà epistolar. Una relació amb un primer moment curt i intens al qual va seguir un llarg silenci, en coincidència amb l'arraconament de la pràctica escultòrica per part de Vicens Gironella, i un posterior retrobament, que va venir propiciat per la seva represa de l'activitat creativa. I també per la seva pretensió de trobar en l'artista francès, que s'havia convertit en un dels grans noms de l'escena artística internacional, un suport per a la projecció de la seva obra personal més recent⁹³.

Es conserven les primeres cartes que van intercanviar, totes elles vinculades a l'exposició parisenca i al destí de les obres que s'hi van presentar, una part de les quals va ser retornada a Tolosa i una altra part va restar a París. De les peces exposades, la Compagnie de l'Art Brut n'hi va comprar inicialment tres⁹⁴. I, com a mínim, una quarta va ser adquirida per un col·leccionista, el Sr. Kelder. Per la seva part, el comerciant René Lajus va conservar en dipòsit durant un temps algunes de les obres de Vicens provinents del Foyer.

Després de l'exposició personal de Vicens Gironella, Dubuffet va manifestar-li el desig de seguir el seu fer creatiu: «li prego que em tingui informat del que vagi fent, no oblidis que el seu treball m'interessa molt»⁹⁵. En resposta, el nostre artista li va expressar el seu agraïment pel suport que n'havia rebut i per totes les gestions fetes arran de la presentació de les seves obres al Foyer de l'Art Brut:

«No sé com expressar el meu profund reconeixement pel seu interès i per tot el que vostè va fer per mi durant la meua darrera estada a París. Aquest interès m'és un valuós encoratjament i li'n dono calorosament les gràcies»⁹⁶.

A la seva contesta, l'artista francès ironitza sobre el tractament respectuós que li dispensa Vicens Gironella –l'anomena «senyor Dubuffet»– i el diferencia dels hàbits relacionals que se solen donar en el camp artísticocultural instituit. Entre els artistes, li diu, no és habitual aquest comportament cerimonial, per la qual cosa aplaudeixo que vostè el practiqui i, per tant, jo també el tractaré de «senyor», ja que «és necessari anar a contrapeu en totes les coses i li dono mil vegades la raó»⁹⁷. Davant les mostres de gratitud i reconeixement que li feia Vicens en la seva carta, li escriu:

«Estic confús pels agraïments que m'adreça per la part mínima de coses que he fet arran de l'exposició de les seves obres al Foyer de l'Art Brut, i sóc conscient que no en sóc mereixedor. M'agraden molt les seves obres, és veritat, i ha estat un molt gran plaer per mi viure un mes en estreta companyia amb les obres que hem penjat a les parets del nostre local, i he tingut també un gran plaer a conèixer-lo a vostè»⁹⁸

L'intercanvi epistolar es va interrompre durant uns dos anys. Va ser Dubuffet qui va trencar el silenci per informar-lo que estaven preparant el trasllat de les col·leccions d'Art Brut als Estats Units per organitzar-hi exposicions i que tenien interès a comprar-li tres noves obres que formaven part del fons que havia deixat a París després de les mostres dels anys 1948 i 1949⁹⁹. Vicens Gironella s'hi va mostrar d'acord alhora que manifestava sentir-se «molt honorat» que aquestes peces figuressin en l'exposició americana i expressava el seu desig de mantenir un contacte epistolar més sovintejat amb Dubuffet. També li demanava l'enviament a Tolosa de les escultures que no s'havien venut¹⁰⁰. Després d'aquest intercanvi sembla que la relació entre els dos personatges es va interrompre una altra vegada i durant una bona colla d'anys, ja que no hem localitzat cap carta ni cap document que en deixi constància.

D'altra banda, no va ser fins al 1952 que Vicens Gironella es va posar de nou en contacte amb René Lajus per reclamar-li el retorn de les obres que el comerciant tenia en dipòsit a París així com per oferir-li els serveis de la seva empresa surotapera. Però en aquells moments, l'entorn que havia promogut l'Art Brut s'havia dispersat arran de la dissolució de la Compagnie. I Dubuffet va passar a prioritzar el seu treball artístic personal i a ampliar el seu entorn de relacions als Estats Units. I les obres que havien estat promogudes per la Compagnie de l'Art Brut, entre elles les de Vicens Gironella, es van quedar sense el seu principal valedor. Això explica, en bona part, la resposta de Lajus a la demanda de l'artista perquè li reenviés els seus treballs escultòrics en suro:

«he de dir-li, ben francament, que els d'aquí han estat malmenats (...) Com que no me n'ha dit res de fa anys, li confesso que no s'ha prestat gaire atenció a les seves obres.

Les que no s'han trencat són molt brutes i necessiten netejar-se. Tot el que puc fer és enviar-li les que encara es troben en bon estat. Sé, per exemple, que el Crist, que era de molt embalum, com vostè recordarà, després d'haver restat molt de temps al meu despatx, ha acabat per patir la mateixa sort que les altres i s'ha trencat. Em temo que ara estigui trossejat.

Lamento no poder-li dir res millor (...)»¹⁰¹

La relació epistolar entre Vicens Gironella i Dubuffet es va reprendre el gener de l'any 1974. No feia gaire que Joaquim Vicens Gironella havia tornat a treballar creativament el suro i havia participat en algunes exposicions col·lectives. La seva nova feina al Centre Culturel de Tolosa li deixava una mica més de temps lliure i possiblement el canvi d'ambient i l'establiment de noves relacions personals van afavorir que tornés a practicar l'escultura¹⁰². D'altra banda, amb el retorn de les col·leccions de Dubuffet a París i el seu reconeixement institucional com a

La relation Dubuffet–Vicens Gironella

C'est après l'exposition personnelle de Joaquim Vicens Gironella au Foyer de l'Art Brut que les deux personnages se rencontrèrent personnellement. Bien qu'une malencontreuse maladie ait empêché notre artiste d'assister à l'inauguration, une fois remis, il se rendit à Paris en compagnie de son cousin germain, l'écrivain José Maria Gironella⁹⁰ et il entra en contact avec Jean Dubuffet, André Breton et autres membres de la Compagnie de l'Art Brut. Il est également probable qu'il ait pris contact avec quelques personnalités de l'exil républicain résidant à Paris, comme l'actrice Maria Casares⁹¹ à qui il avait envoyé peu de temps auparavant une des pièces de théâtre *Llaves de oro* (*Clefs d'or*), au cas où elle pourrait l'intéresser et en vue d'une représentation⁹². Durant son séjour à Paris, il réalisa une série de dessins qu'il offrit à la Compagnie de l'Art Brut.

Après ce contact personnel, la relation entre Dubuffet et Vicens Gironella se poursuivit grâce à un échange épistolaire. Relation, dans un premier temps, brève mais intense, suivie d'un long silence qui coïncida avec la mise à l'écart de l'activité artistique par Vicens Gironella; puis ce furent des retrouvailles favorisées par la reprise de son activité créative, et également par son désir de trouver, par l'intermédiaire de l'artiste français qui était devenu une référence sur la scène artistique internationale, un appui pour la diffusion de ses œuvres les plus récentes⁹³.

Les premières lettres qu'ils ont échangées ont été conservées; toutes se réfèrent à l'exposition parisienne et au destin des œuvres exposées dont une partie retourna à Toulouse, l'autre restant à Paris. Au départ la Compagnie de l'Art Brut fit l'acquisition de trois d'entre elles⁹⁴. Un collectionneur américain, Mr Kelder, en acheta au minimum une quatrième. De son côté, durant un certain temps, le commerçant René Lajus conserva en dépôt, les œuvres restantes.

Après l'exposition personnelle de Vicens Gironella, Dubuffet manifesta le désir de suivre son travail de création: «Je vous prie tenez moi au courant de ce que vous faites, n'oubliez pas que je m'intéresse très vivement à vos travaux»⁹⁵. En réponse, notre artiste lui exprima ses remerciements pour son appui et pour tout ce qu'il avait fait pour la présentation de ses œuvres au Foyer de l'Art Brut:

«Je ne sais comment vous exprimer ma profonde reconnaissance pour l'intérêt que vous me portez et tout ce que vous avez fait pour moi durant mon dernier séjour à Paris. Cet intérêt m'est un précieux encouragement et je vous en remercie vivement»⁹⁶.

Dans sa réponse, l'artiste français ironise sur le traitement respectueux de la part de Vicens Gironella, il s'adresse à lui comme «Monsieur Dubuffet», contrairement aux us et coutumes relationnels habituels dans le monde artistico-culturel institutionnel. Il lui dit que ce comportement cérémoniel n'est pas habituel entre artistes, aussi, déclare-t-il: «je vous félicite d'agir de la sorte, et moi aussi, je vous appellerai Monsieur, car il faut prendre en toutes choses le contrepied et je vous donne raison mille fois»⁹⁷. Devant les manifestations de remerciement et de gratitude de son correspondant dans sa lettre, il lui écrit:

«Je suis confus des remerciements que vous m'adressez au sujet de la part tout à fait minime que j'ai pris à l'exposition de vos œuvres au Foyer de l'Art Brut, et suis conscient de ne les mériter nullement. J'aime beaucoup vos œuvres il est vrai et ça a été un très grand plaisir pour moi de vivre un mois en étroite compagnie avec cet ensemble accroché aux murs de notre local, et j'ai aussi un vif plaisir à faire connaissance avec vous »⁹⁸.

Cet échange épistolaire s'interrompt pendant quelques deux années environ. C'est Dubuffet qui rompit le silence pour l'informer qu'ils étaient en train de préparer le déménagement des collections de l'Art Brut aux États-Unis pour y monter des expositions, et qu'il serait intéressé par l'achat de trois nouvelles œuvres qui faisaient partie du fonds qu'il avait laissé à Paris à l'issue des expositions de 1948 et 1949⁹⁹. Vicens Gironella donna son accord tout en manifestant «le grand honneur» qui lui était fait en incluant ses œuvres dans des expositions américaines, et il manifestait le désir de poursuivre ses relations épistolaires avec Dubuffet. Il demandait également le renvoi à Toulouse des œuvres non vendues¹⁰⁰. Après cet échange, il semble que la relation entre les deux personnages s'interrompt à nouveau, et cela durant un bon nombre d'années, étant donné que nous n'avons pas pu ni trouver, ni documenter de lettres durant cette période.

D'un autre côté, ce n'est que vers la fin de l'année 1952 que Vicens Gironella va reprendre contact avec René Lajus pour lui réclamer les œuvres qu'il avait en dépôt à Paris, ainsi que pour lui offrir les services de son entreprise de bouchons de liège. Mais à cette époque-là, l'entourage qui avait fait la promotion de l'Art Brut s'était dispersé suite à la dissolution de la Compagnie. Les priorités de Dubuffet étaient devenues toutes autres: promouvoir sa propre production artistique et remplir son carnet d'adresses aux États-Unis. Et les œuvres que la Compagnie de l'Art Brut avaient promues, dont celles de Vicens Gironella, se retrouvaient privées de leur principal défenseur. Ceci explique en grande partie la réponse de Lajus à la demande de l'artiste quant au renvoi des travaux sur liège:

«Je dois vous dire, bien franchement, que ceux-ci ont été assez malmenés (...) Comme il n'en été plus question depuis quelques années, je vous avoue qu'on n'a pas fait grande attention à vos œuvres. Celles qui ne sont pas cassées sont très sales, et mériteraient d'être r appropriées. Tout ce que je peux faire, c'est de vous envoyer celles qui sont encore en bon état. Je sais, par exemple, que le Christ qui était très encombrant comme vous vous souvenez, après être resté à mon bureau pendant assez longtemps, a fini par subir la même sort que les autres, et a été cassé. Je crains bien qu'il soit en morceaux maintenant. Je regrette de ne pouvoir mieux vous dire»¹⁰¹.

La relation épistolaire entre Vicens Gironella et Dubuffet ne reprit qu'en janvier 1974. Joaquim Vicens Gironella avait repris son travail de création sur liège depuis peu et avait participé à quelques expositions collectives. Son nouvel emploi au Centre Culturel de Toulouse lui laissait un peu plus de temps libre et il est probable que ce changement d'ambiance ainsi que les nouvelles relations personnelles qui en découlèrent, aient favorisé son retour à la pratique de la sculpture¹⁰².

artista es va donar una nova percepció crítica de l'Art Brut, la qual cosa també devia tenir un efecte estimulants en el nostre home, atès que en l'exposició al Musée des Arts Décoratifs (1967), on es va presentar una selecció de peces del fons de Dubuffet, l'obra de Vicens s'hi trobava ben representada.

Va ser en aquest context de revaloració de l'Art Brut que Vicens Gironella va fer arribar a Dubuffet informació de les seves darreres activitats. La resposta no es va fer esperar. A més de felicitar-lo per continuar fent unes escultures en suro que considerava apassionants, li informava de la sort de la seva col·lecció:

«és un gran plaer per mi tenir notícies seves. He estat sempre extremament lligat a les seves obres que formen part de les col·leccions d'Art Brut, les quals han augmentat considerablement al llarg dels anys, i especialment en els darrers tretze anys. Han esdevingut molt importants. N'he fet donació a la ciutat de Lausana (Suïssa), on seran transportades l'any vinent i s'instal·laran en uns locals importants que són a punt d'arranjarse per a això. Seran oberts al públic. De moment, encara són a París en l'immoble del carrer de Sèvres, 137, i Slarko Kopac, que vostè coneix, crec, n'és el conservador (des de fa més de 25 anys)»¹⁰³

També li va donar el nom i l'adreça del propietari de la Galerie Atelier Jacob de París, Alain Bourbonnais, un admirador i impulsor de l'Art Brut que regentava un establiment força al marge de l'escena artística instituïda i que no seguia els gustos i els criteris dominants, ja que creia que podrien interessar-li els treballs de Vicens Gironella.

A partir d'aquell moment i pràcticament fins a la mort de Dubuffet es va mantenir la relació epistolar, per bé que força espaiada temporalment, entre els dos personatges. Una relació que sempre fou amical i respectuosa, malgrat les diferències que hi afloraren i la posició desigual en què un i altre se situaven, de mestre i deixeble. En general es felicitaven els nadals o Vicens Gironella li enviava notícies de les seves exposicions i dels seus projectes. Dubuffet sovint manifestava una actitud receptiva i encoratjadora cap a les realitzacions de l'autor agullanenc. Per exemple, arran de la recepció d'unes obres recents, li escrivia:

«Estic de nou molt impressionat per les proves dels seus gravats en suro que vostè molt amablement m'ha fet arribar. Faré que vagin a la Collection de l'Art Brut a Lausana. S'hi manifesta el seu sentiment profund de l'arbre amb el qual s'identifiquen els braços i les cames de dones nues i el vol dels ocells. Hi regna un poderós al·lè líric molt emotiu. Admiro la facilitat amb què tot això està integrat, en un moviment enfebrat. Veig que la seva passió per l'arbre i pel seu suro s'ha mantingut viva al llarg de la seva vida i que no ha fet més que créixer-se cada cop més. També admiro molt l'elegància amb la qual ha conduït la seva carrera, sense preocupar-se dels circuits publicitaris i comercials»¹⁰⁴.

No sembla que aquest capteniment respongués només a una mera qüestió d'amabilitat, sinó que continuava interessant-li allò que coneixia



Un dels primers linogravats de J. Vicens Gironella, 1948
Une des premières linogravures de J. Vicens Gironella, 1948

i li arribava del treball de Vicens Gironella. Una apreciació que es pot deduir del fet que, en ocasions, li demanava l'enviament de publicacions:

«voldria tenir també un exemplar del seu recull *Lièges et poésies*. Pot fer el necessari perquè me'n sigui enviat un exemplar? En pagaré el preu estipulat, per reembors o per xec»¹⁰⁵

O, més significativament, aquest interès també s'evidencia en la decisió de Dubuffet d'adquirir-li una nova escultura per al centre de Lausana arran de l'exposició que va celebrar a la Galerie Le Cadre de Caors l'any 1976¹⁰⁶:

«Seria feliç d'adquirir una de les obres que figuren en l'exposició de la Galerie Le Cadre. Penso que veurà bé de triar-la vostè mateix i fer-me-la arribar un cop clausurada l'exposició. La guardaré un temps sota els ulls i de seguida l'enviaré a Lausana perquè es trobi amb el grup de les seves obres antigues de la Col·lecció»¹⁰⁷.

Però arran de la tria que va fer Vicens Gironella i de la resposta de Dubuffet, s'apunta un punt d'inflexió entre els dos autors, el qual tindria posteriorment dues altres expressions força significatives. Una alteració, val a dir, que no podem deslligar dels efectes derivats de la nova recepció de l'Art Brut, però sobretot del canvi experimentat per Vicens en l'autopercepció del seu treball i en l'increment de la seva ambició estètica, ambdues coses possiblement no del tot alienes al mateix procés de reconeixement institucional de l'Art Brut. En efecte, la seva aspiració de no ser

Par ailleurs, avec le retour des collections de Dubuffet en France et sa reconnaissance institutionnelle comme artiste favorisèrent une nouvelle perception de l'Art Brut, chose qui devait avoir un effet stimulateur sur notre artiste, d'autant plus que lors de l'exposition au Musée des Arts Décoratifs, on présenta une sélection d'œuvres du fonds Dubuffet où son œuvre était bien représentée.

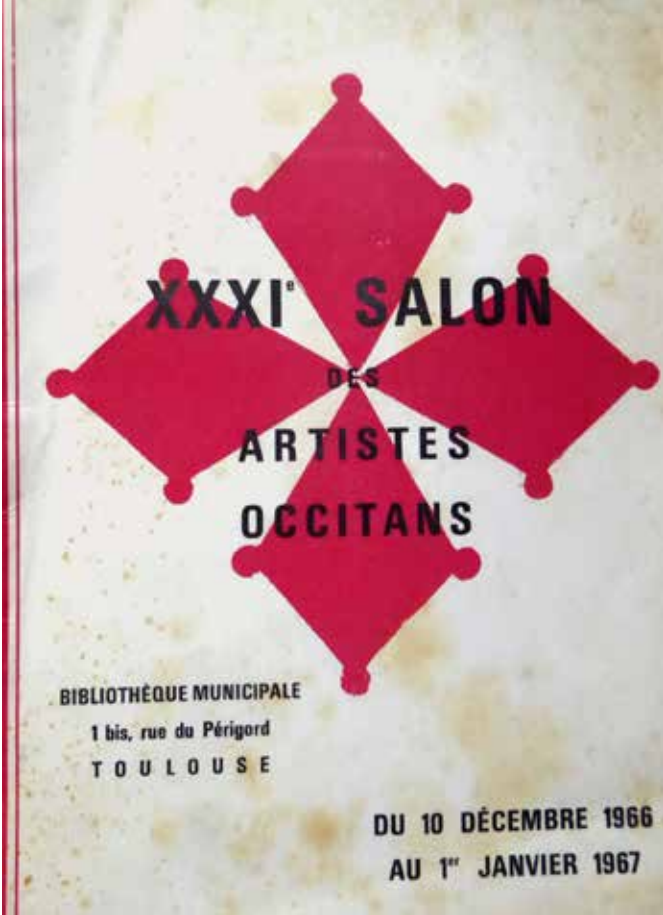
C'est dans ce contexte de revalorisation de l'Art Brut que Vicens Gironella fit parvenir à Dubuffet des informations sur ces dernières activités. La réponse ne se fit pas attendre. En même temps qu'il le félicite pour la poursuite de sa création de sculptures sur liège qu'il trouvait passionnantes, il l'informait du sort de sa collection :

«C'est grand plaisir pour moi d'avoir de vos nouvelles. Je suis toujours resté extrêmement attaché aux œuvres de vous qui font partie des collections de l'Art Brut. Celles-ci ce sont considérablement augmentées au cours des années, et spécialement dans les treize dernières années. Elles sont devenues très importantes. J'en ai fait donation à la ville de Lausanne (Suisse) où elles seront transportées l'année prochain et y prendront place dans des locaux importants qu'on est en train d'aménager pour cela. Elles y seront alors ouvertes au public. Pour le moment elles sont encore à Paris dans l'immeuble du 137 rue de Sèvres, et Slarko Kopac, que vous connaissez, je crois, en est le conservateur (depuis plus de 25 ans)»¹⁰³.

Il lui communiqua également le nom et l'adresse du propriétaire de la Galerie Atelier Jacob, Alain Bourbonnais, admirateur et promoteur de l'Art Brut, qui dirigeait un établissement très en marge de la scène artistique institutionnelle et qui n'obéissait ni aux critères, ni aux goûts dominants, car il pensait que les travaux de Vicens Gironella étaient susceptibles de l'intéresser.

À partir de ce moment, et pratiquement jusqu'à la mort de Dubuffet, cette relation épistolaire entre les deux personnages persistera, ceci malgré bon nombre d'interruptions temporelles inévitables. Une relation qui fut toujours amicale et respectueuse, malgré les différences qui y affleurent et la position d'inégalité entre un maître et son disciple. En général, ils s'envoyaient des cartes pour Noël, et Vicens Gironella l'informait de ses expositions. Dubuffet faisait souvent montre de réceptivité et d'encouragement vis-à-vis des réalisations du créateur *agullanin*. Par exemple, après avoir reçu des œuvres récentes, il lui écrivait :

«Je suis à nouveau fortement impressionné par les épreuves de vos lièges gravés que vous me faites tenir si aimablement. Je les fais tenir à la Collection de l'Art Brut à Lausanne. S'y manifeste votre profond sentiment de l'arbre, auquel viennent s'identifier les bras et jambes de femmes nues et le vol des oiseaux. Y règne un puissant élan lyrique très émouvant. J'admire l'aisance avec laquelle tout cela est inscrit, dans un mouvement enfiévré. Je vois bien que votre passion pour l'arbre et pour son liège s'est maintenue aussi vive tout au long de votre vie et n'a fait que s'échauffer de plus en plus. J'admire aussi beaucoup l'élégance



Cartell d'una exposició a Tolosa, 1977
Affiche d'une exposition à Toulouse, 1977

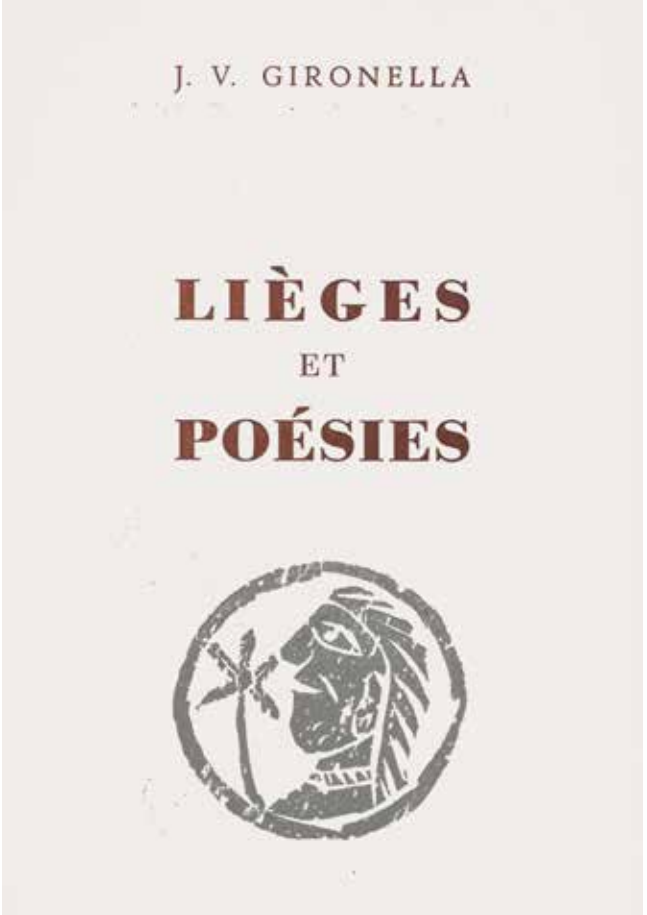
avec laquelle vous avez conduit votre carrière, sans vous soucier des circuits publicitaires et commerciaux»¹⁰⁴.

Il semble que ces éloges n'aient pas été une simple question d'amabilité à l'égard de l'intéressé, mais qu'elles aient correspondu à son intérêt sans cesse renouvelé pour ce qu'il connaissait, et lui parvenait, du travail de Vicens Gironella. Jugement que l'on peut déduire du fait que parfois, il lui demandait de lui envoyer des publications:

«Je voudrais bien avoir aussi un exemplaire de votre recueil *Lièges et poésies*. Pouvez-vous faire le nécessaire pour que m'en soit envoyé un exemplaire? Je paierai le prix comme il sera demandé, contre remboursement ou par chèque»¹⁰⁵.

Et de façon encore plus significative, cet intérêt se manifeste également par la décision, de Dubuffet d'acquérir une nouvelle sculpture pour le centre de Lausanne, à l'occasion de l'exposition de Vicens Gironella à la Galerie Le Cadre de Cahors en 1976¹⁰⁶:

«Je serais heureux d'acquérir une des œuvres figurant à l'exposition de la Galerie Le Cadre. Je pense que vous voudriez bien accepter de la choisir vous-même et de me la faire expédier



J. Vicens Gironella, Lièges et poésies, 1976

un simple aficionat i d'esdevenir un veritable «escultor» –i superar, per tant, el marc conceptual establert per Dubuffet– va generar un seguit de malentesos entre l'un i l'altre.

La primera mostra d'aquest distanciament es va manifestar, com dèiem, en el desacord de Dubuffet cap a la peça escollida inicialment per Vicens Gironella, la titulada *Paradis*¹⁰⁸, per formar part de la col·lecció d'Art Brut:

«El seu *Paradis* és extremament impactant i emotiu, però li faig, en tractar-se específicament que ocupi un lloc en la col·lecció de l'Art Brut, un petit retret, que afecta el tema mateix, i que té a veure amb la seva referència bíblica, la qual té un ressò cultural. De manera que preferiria el *Sotabosc*, que és darrere seu en la fotografia de l'exposició, el títol del qual s'associa també als seus lligams íntims amb l'arbre»¹⁰⁹

Vicens Gironella es va plegar a la demanda que se li feia i, a més, va regalar una segona escultura a Dubuffet, el qual li escrivia:

«Estic meravellat per les seves dues admirables peces escultòriques que tinc ara a casa meva. Però primer he de dir-li que estic molt confús que hagi volgut mantenir la seva intenció inicial

d'afegir una segona obra a la que desitjava adquirir per a la Collection d'Art Brut, malgrat que li vaig demanar que no ho fes. N'estic molt tocat i li expresso els meus agraïments més vius.

(...) Una i altra de les dues escultures esculpides són molt impressionants. Expressen amb vehemència una alta elevació mental que m'ha colpit molt. La seva execució és d'una autoritat que s'imposa i d'una tècnica prestigiosa. Estic content que vagin a les Collections de l'Art Brut i li n'estic molt agraït»¹¹⁰

Ara bé, Dubuffet també li insinuava, amb notable elegància i com qui no vol la cosa, que exposar en galeries d'art tenia els seus perills, ja que la seva experiència li ensenyava que «les persones, en la seva majoria, tenen poc sentiment i judici personal i estan poc inclinades a apreciar les obres que no entren en les normes culturals i comercials homologades»¹¹¹.

Malgrat els advertiments de Dubuffet, que intentava amb subtileza que Vicens Gironella no s'allunyés de les seves tesis *brutistes*, aquest va continuar el seu camí i fent allò que ell considerava que havia de fer. De manera que ni va deixar de conrear temes bíblics, més aviat al contrari, ni va renunciar a l'ús de referències culturals en les seves obres, ni es va retreure d'exposar en centres i galeries d'art per donar una sortida comercial al seu treball.

Dues noves cartes a Dubuffet van evidenciar la divergència entre els plantejaments de l'un i de l'altre. L'autor empordanès aspirava a ser reconegut en el camp artístic i literari i creia que el prestigi assolit pel seu principal valor podria ajudar-lo en l'assoliment d'aquest objectiu.

Ara bé, com veurem en les línies següents, Vicens Gironella no era gaire conscient de la manera com funcionava el camp cultural –amb els seus criteris, valors i nivells– i del paper que hi jugaven els seus diversos agents. I tampoc no acabava d'entendre la posició de la seva obra en el marc de la teorització dubuffetiana i en el context artístic de l'època. Un fet que no ha d'estranyar-nos, sinó que fins i tot resulta lògic en una persona que, com ell, era aliena a aquests entorns.

En la primera d'aquestes cartes, demanava a Dubuffet si voldria presentar alguna de les seves obres literàries a l'editorial Gallimard, «on vostè té les portes obertes de bat a bat (...) Sé com la intervenció d'una persona influent pot, a vegades, fer decantar cap al costat bo una o altra cosa que, essent ja acceptable, manca d'aquest fluid que dona una recomanació i que fa que hom s'hi interessi. Un cop de mà necessari mentre no s'és conegut»¹¹². I hi afegia:

«Per què no em presenta com un escriptor de l'Art Brut? Si en escultura m'he fet tot sol, sense haver après mai la menor noció d'això que jo vull el meu art exclusiu, també m'he fet tot sol pel que fa a la literatura (...) Què en pensa vostè?»¹¹³

No sembla que Dubuffet contestés aquesta carta, ja que ni en els arxius de la Collection de l'Art Brut ni en els fons personals que conserva la família Vicens hem trobat cap missiva de resposta. Cal tenir en compte que, malgrat que Vicens Gironella també era autodidacte en el terreny de l'escriptura, els seus principals referents corresponien a models literaris força convencionals i no gens rupturistes, àdhuc amb continguts moralitzants i sentimentalistes, poc elaborats formalment i ancorats en tradicions es-

après la clôture de l'exposition. Je la garderai quelque temps sous les yeux et l'enverrai ensuite à Lausanne pour qu'elle rejoigne le groupe de vos œuvres anciennes dans la Collection»¹⁰⁷.

Mais à partir du choix qu'opéra Vicens Gironella et de la réponse de Dubuffet, on peut discerner un point de divergence entre les deux artistes, et plus tard, il devait être encore plus évident en deux circonstances. Disons une altération que nous ne pouvons pas détacher des effets de la nouvelle vision qu'on avait de l'Art Brut et surtout du changement d'auto-perception de son œuvre opéré par notre artiste et son ambition esthétique croissante, deux choses probablement pas totalement étrangères au processus de reconnaissance institutionnelle de l'Art Brut. En effet, il aspirait à ne plus être un simple «amateur», mais devenir un vrai «sculpteur» et par là même sortir du cadre conceptuel établi par Dubuffet, ce qui va engendrer une série de malentendus entre eux.

La première manifestation de cette distanciation va se produire, comme nous l'avons dit, dans le désaccord quant au choix initial de Vicens Gironella pour l'œuvre *Paradis*¹⁰⁸ destinée à rentrer dans la Collection de l'Art Brut:

«Votre *Paradis* est extrêmement frappant et émouvant mais je lui fais, s'agissant du cas spécifique de prendre place dans la Collection de l'Art Brut, un petit reproche, qui tient à son sujet même, avec la référence biblique qui a une résonance culturelle. De ce fait je préférerais le *Sous-bois* qui est derrière vous sur la photographie de l'exposition, et aussi dont le titre s'associe fortement à vos liens intimes avec l'arbre»¹⁰⁹.

Vicens Gironella accéda à cette demande, et en outre, il offrit une seconde sculpture à Dubuffet, et celui-ci lui répondit:

«Je suis émerveillé par vos deux admirables pièces de sculpture que j'ai maintenant chez moi. Mais d'abord je suis grandement confus que vous ayez voulu maintenir votre première intention de joindre un second sujet à celui que je désirais acquérir pour la Collection de l'Art Brut, malgré que je vous ai demandé de ne pas le faire. J'en suis très touché et vous exprime mes vifs remerciements.

(...) L'une et l'autre des deux pièces sculptées sont très impressionnantes. Elles expriment avec véhémence une haute élévation mentale qui m'émeut beaucoup. Leur exécution est d'une autorité imposante et d'une technicité tout à fait prestigieuse. Je suis content qu'elles vont prendre place dans les Collections de l'Art Brut et je vous en ai vive gratitude»¹¹⁰

Cependant, Dubuffet, avec une notable élégance, lui suggérait, avec l'air de ne pas y toucher, qu'exposer dans des galeries présentait un certain danger, étant donné que sa propre expérience lui avait enseigné que «les gens, dans leur majorité, ont peu de sentiment et de jugement personnel et sont peu enclins à donner aucun regard aux œuvres qui n'entrent pas dans les normes culturelles et commerciales homologuées»¹¹¹.

En dépit des avertissements de Dubuffet, qui tentait avec subtilité que Vicens Gironella ne s'éloigne pas de ses thèses *brutistes*, celui-ci poursuivit son petit bonhomme de chemin et fit ce qu'il considérait comme

devoir faire. De sorte qu'il n'arrêta point de traiter des thèmes bibliques, bien au contraire, pas plus qu'il ne renonça, dans ses œuvres, à user de références culturelles, pas plus qu'à exposer dans des galeries ou centres d'art afin de réussir à commercialiser ses sculptures.

Deux nouvelles lettres adressées à Dubuffet soulignent les divergences de point de vue de l'un et de l'autre. L'*ampurdanais* aspirait à être reconnu artistiquement et littérairement, et il pensait que le prestige dont jouissait son principal soutien, pourrait l'aider à atteindre cet objectif.

Cependant, comme nous le verrons tout de suite, Vicens Gironella n'avait pas une claire conscience ni du fonctionnement du monde culturel, avec ses critères, ses valeurs et ses niveaux, ni du rôle de ses agents. En outre, il ne comprenait pas très bien ni la situation de son œuvre dans les théories *dubuffetiennes*, ni le contexte artistique de l'époque. Cela ne devrait pas nous étonner car au bout du compte, c'était tout à fait logique pour quelqu'un qui, comme lui, était totalement étranger à cet univers.

Dans la première de ces lettres, Vicens Gironella demande à Dubuffet s'il voudrait bien présenter aux éditions Gallimard une de ses œuvres littéraires «où vous avez les portes grand-ouvertes (...) Je sais combien un mot d'une personne influente fait, parfois, pencher du bon côté telle ou telle chose qui, tout en étant acceptable déjà, manque de ce fluide que donne une recommandation et qui fait que l'on s'y intéresse. Un coup de pouce si nécessaire dès lors qu'on n'est pas connu»¹¹², et il ajoute:

«Pourquoi ne me présenteriez-vous pas comme un écrivain de l'Art Brut? Si en sculpture je me suis fait tout seul, sans jamais avoir appris la moindre notion de ce que je veux dans mon art exclusif, je me suis fait aussi tout seul pour ce qui concerne la littérature (...) Qu'en pensez-vous?»¹¹³

Il ne semble pas que Dubuffet ait répondu à cette lettre, étant donné que nous n'en avons pas trouvé trace, ni dans les archives de la Collection de l'Art Brut, ni dans le fonds personnel de l'artiste que conserve sa famille. Il faut prendre en compte que bien qu'il soit également autodidacte dans le domaine littéraire, ses principales références n'en sont pas moins des modèles des plus conventionnels et guère «rupturistes». En outre, ce sont des textes moralisateurs et sentimentaux dont le style est peu élaboré et ancré dans des traditions intégrées depuis fort longtemps dans le système culturel¹¹⁴. Peu à voir, donc, avec les écrivains que Dubuffet rattachait à ce l'Art Brut.

Deux ans plus tard, dans un geste qui se voulait plein d'audace, mais témoin de sa méconnaissance du système socio-artistique, Vicens Gironella tenta d'obtenir la médiation de Dubuffet afin d'exposer ses œuvres dans l'un des temples de l'art contemporain de la capitale française, le Centre Pompidou où, quelque semaines auparavant, une exposition personnelle de l'artiste français s'était achevée sur un énorme succès:

«Cher Monsieur et Maître,

L'autre jour j'ai été assailli par une idée que je mets en pratique, c'est-à-dire, vous demander l'insigne faveur de me donner la possibilité de faire une exposition de mes lièges à Paris, dans une des salles du Musée d'Art Moderne, au Centre Georges

tétiques intégrées de temps en temps en el sistema cultural¹¹⁴. Poc a veure, per tant, amb la mena d'escriptures que Dubuffet havia vinculat a l'Art Brut.

Dos anys després, Vicens Gironella en un gest que es volia audaç, però que evidenciava el seu desconeixement del sistema socioartístic, va intentar de nou aconseguir la mediació de Dubuffet. En aquesta ocasió per exposar les seves obres en un dels temples de l'art modern de la capital francesa, el Centre Georges Pompidou, on feia unes poques setmanes l'artista francès havia clos, amb un ressò notable, una mostra personal:

«Estimat Senyor i Mestre, L'altre dia em va assaltar una idea que poso en pràctica, és a dir, demanar-li l'insigne favor de donar-me la possibilitat de fer una exposició dels meus suros a París, en una de les sales del museu d'art modern, al Centre Georges Pompidou (...) Estic segur que amb una trucada seva, a qui pertoqués, n'hi hauria prou.

Una exposició que vostè podria patrocinar, cosa que m'ompliria d'honor i de joia i que faria que el meu reconeixement cap a vostè superés tots els límits (...) Una exposició que consagraria l'art d'algú que vostè va descobrir un dia (...)

Què en pensa, Mestre? Personalment, bandejada tota modèstia, crec que seria un boom, una exposició sagrada. El seu cop de corneta invitant París a descobrir obres d'art en suro, seria la ventada que obriria de bat a bat les portes de la curiositat, una curiositat que no podria pas no ser admirativa ni satisfeta»¹¹⁵

La ingènua i no gens maliciosa sol·licitud de Vicens Gironella a Dubuffet representava, segurament sense ésser-ne conscient, un qüestionament en tota regla d'una de les fonamentacions en què s'assentava l'Art Brut. En efecte, l'escrit de Vicens Gironella, que havia estat un dels primers i més emblemàtics expositors al Foyer parisenc, evidenciava, ni que fos en una carta personal i per tant sense ressò públic, que la seva voluntat no era representar una posició marginal i d'antítesi envers l'ordre artísticocultural establert, com pretenia i havia interpretat Dubuffet, sinó justament al contrari: en volia esdevenir un actor destacat, una figura reconeguda en el *mainstream* del moment, com ho era el mateix Dubuffet, i aspirava a ocupar un lloc rellevant en l'art culte contemporani i a vendre les seves obres en galeries d'art¹¹⁶. I, per això, li demanava, amb ambició innocent, que el promogués a fi de poder presentar les seves escultures en la que era una de les principals institucions de canonització artística a França.

De manera que quan la veu absent es fa present, com fou en aquest cas, les bases teòriques de l'edifici de l'Art Brut mostren la seva fragilitat. Quan l'ostatge del discurs *dubuffetià* aspira a l'autonomia i a superar la condició d'objecte al servei d'una representació aliena, s'afebleixen inevitablement tant els lligams entre l'un i l'altre com la coherència interna del relat. La resposta de Dubuffet, com era previsible, va ser contrària a la sol·licitud de Vicens Gironella, tant per motius factuais com ideològics, i va consistir bàsicament en una defensa de les seves conegudes posicions:

«Veig que vostè es fa una idea falsa sobre el grau de consideració que els meus treballs i les meves visions reben dels mitjans artístics. Han estat sempre controvertits i ho són encara. No tinc

amb el Centre Pompidou cap autoritat que em permeti recomanar res. Sempre he manifestat la meua hostilitat cap a les institucions culturals, els circuits de promoció i l'acció dels museus. Sempre he considerat que l'art que és objecte de valoracions socials i de l'activitat comercial i cultural (a les quals estan lligats els museus), ho és per un avatar espuri de la creació, atès que aquesta, al meu entendre, ha d'exercir-se innocentment al marge d'aquests circuits i sense preocupar-se'n. Aquest és el sentit de la posició presa per les col·leccions de l'Art Brut. Seria ben contradictori amb això que intervingués vora un museu per afavorir la promoció d'alguna obra per tal que formés part d'aquests circuits que sempre m'he dedicat a recusar. Contràriament he refusat que sigui presentada al Centre Pompidou, en el marc d'una exposició de les creacions marginals presentada aquest any, cap obra pertanyent a les col·leccions de l'Art Brut¹¹⁷.

L'aparent divergència entre allò que Dubuffet propugnava per a l'Art Brut i allò que feia ell com a artista, va mirar de resoldre-ho –malgrat les aparents contradiccions del seu argumentari– lloant, per un costat, la no integració de Vicens Gironella: «Considero que és un honor del seu art haver-se mantingut al marge dels circuits culturals-comercials, per això és molt més valuós». I, per un altre costat, afirmant que el reconeixement institucional de què el mateix Dubuffet era objecte s'havia produït malgrat ell, com si l'opció d'exposar en galeries i museus o d'involucrar-se i participar activament en el sistema artístic instituït, ni que fos per erosionar-lo, no respongués a decisions personals:

«No he pogut impedir que les meves pròpies obres es trobin en els circuits comercials-culturals i figurin en els museus, però això no vol dir que doni cap aprovació al seu estatut i a la seva acció»¹¹⁸.

Després d'aquesta resposta, sembla que Vicens Gironella ja no va demanar més mediacions a Dubuffet, si bé el contacte amical, ni que fos en un pla superficial, es va mantenir. Per les festes de Nadal, continuaven felicitant-se i Vicens Gironella continuava enviant-li alguns dels seus poemes i gravats. Però les discordances de fons persistiren¹¹⁹. Així, per exemple, l'any 1984, l'escultor empordanès escrivia, com volent-se desmarcar de les posicions del seu «descobridor», que la seva voluntat no era «fer escultura com un diletant ordinari, sinó ser escultor»¹²⁰. En canvi, allò que Dubuffet havia valorat d'ell era justament la seva no professionalitat i el fet que no seguís les pautes i les convencions pròpies de la disciplina. En una línia de desavinences fins a cert punt similar, l'hispanista Jean-Jacques Fleury, gendre de Joaquim Vicens Gironella, ens informava del desacord de l'escultor empordanès amb l'equiparació que feia Dubuffet dels diferents autors englobats en la categoria d'Art Brut, atès que tant les seves obres com les seves actituds, motivacions i finalitats eren molt diferents. I ell, personalment, se sentia incòmode de veure's arrenglerat amb autors que presentaven disfuncions mentals¹²¹.

Malgrat els desencontres, Vicens Gironella va estar sempre molt agraït a Dubuffet per haver promogut els seus treballs, ja que sabia que sense l'aval de l'artista i intel·lectual francès les seves obres no haurien tingut el ressò i la transcendència assolits. Però Vicens va acabar descobrint els límits en què s'assentava aquest suport.

Pompidou (...) Je suis sûr qu'un coup de fil de votre part, à qui de droit, pourrait suffire.

(...) Une exposition que vous pourriez patronner, ce qui me comblerait d'honneur et de joie et que ferait que ma reconnaissance envers vous dépasse toutes les bornes (...) Une exposition qui consacrerait l'art de celui que vous avez découvert un jour.

Qu'en pensez-vous, Maître? Moi, toute modestie bannie, je crois que cela ferait un boum, une sacrée exposition. Votre coup de clairon invitant Paris à découvrir des œuvres d'art en liège, serait le coup de vent ouvrant grand ouvertes les portes de la curiosité, une curiosité qui ne pourrait pas ne pas être admirative et satisfaite»¹¹⁵

L'ingénue, et en rien malicieuse, demande de Vicens Gironella à Dubuffet témoignait, sans qu'il en soit pleinement conscient, d'une remise en cause en règle des fondations mêmes de l'Art Brut. En effet, cet écrit de Vicens Gironella qui avait été un des premiers et des plus emblématiques exposants du Foyer de l'Art Brut, soulignait, même s'il s'agissait d'une lettre personnelle, et par là-même sans aucune résonance publique, qu'il ne désirait pas représenter un positionnement marginal, comme il avait été compris et interprété par Dubuffet, mais tout au contraire, il souhaitait devenir un artiste reconnu dans le bouillonnement de l'époque, comme Dubuffet lui-même, et aspirait à une place de premier rang dans l'art contemporain, ainsi qu'à vendre ses œuvres dans de galeries d'art¹¹⁶.

De sorte que lorsque la voix des absents se fait entendre, comme dans le cas présent, les bases théoriques de l'édifice de l'Art Brut montrent toute leur fragilité. Quand l'otage du discours *dubuffetien* aspire à l'autonomie et à dépasser sa condition d'objet au service d'une représentation qui lui est étrangère, les liens entre l'un et l'autre se distendent tout autant que la cohérence interne du récit. Comme il était prévisible, la réponse de Dubuffet s'opposa au point de vue de Vicens Gironella, tout autant pour des raisons factuelles qu'idéologiques, et elle se résuma en une défense de ses bien connues prises de position:

«Je vois bien que vous vous faites une idée tout à fait fausse du degré de considération que mes travaux et mes vues reçoivent des milieux artistiques. Ils y ont toujours été vivement controversés et le sont encore. Je n'ai auprès du Centre Pompidou aucune autorité qui me permette de recommander quoi que ce soit. J'ai toujours professé mon hostilité à l'égard des institutions culturelles, des circuits de promotion et de l'action des musées. J'ai toujours tenu l'art qui fait l'objet des valorisations sociales et de l'activité commerciale et culturelle (à laquelle sont liés les musées) pour un avatar spécieux de la création, tandis que celle-ci, à mon sens, doit s'exercer innocemment à l'écart de ces circuits et sans se soucier d'eux. C'est tout le sens de la position qui a été prise par les collections de l'Art Brut. Ce serait après cela bien contradictoire que je intervienne auprès d'un musée pour favoriser la promotion d'aucune œuvre qui soit dans ces circuits que je me suis toujours appliqué à récuser. Au contraire

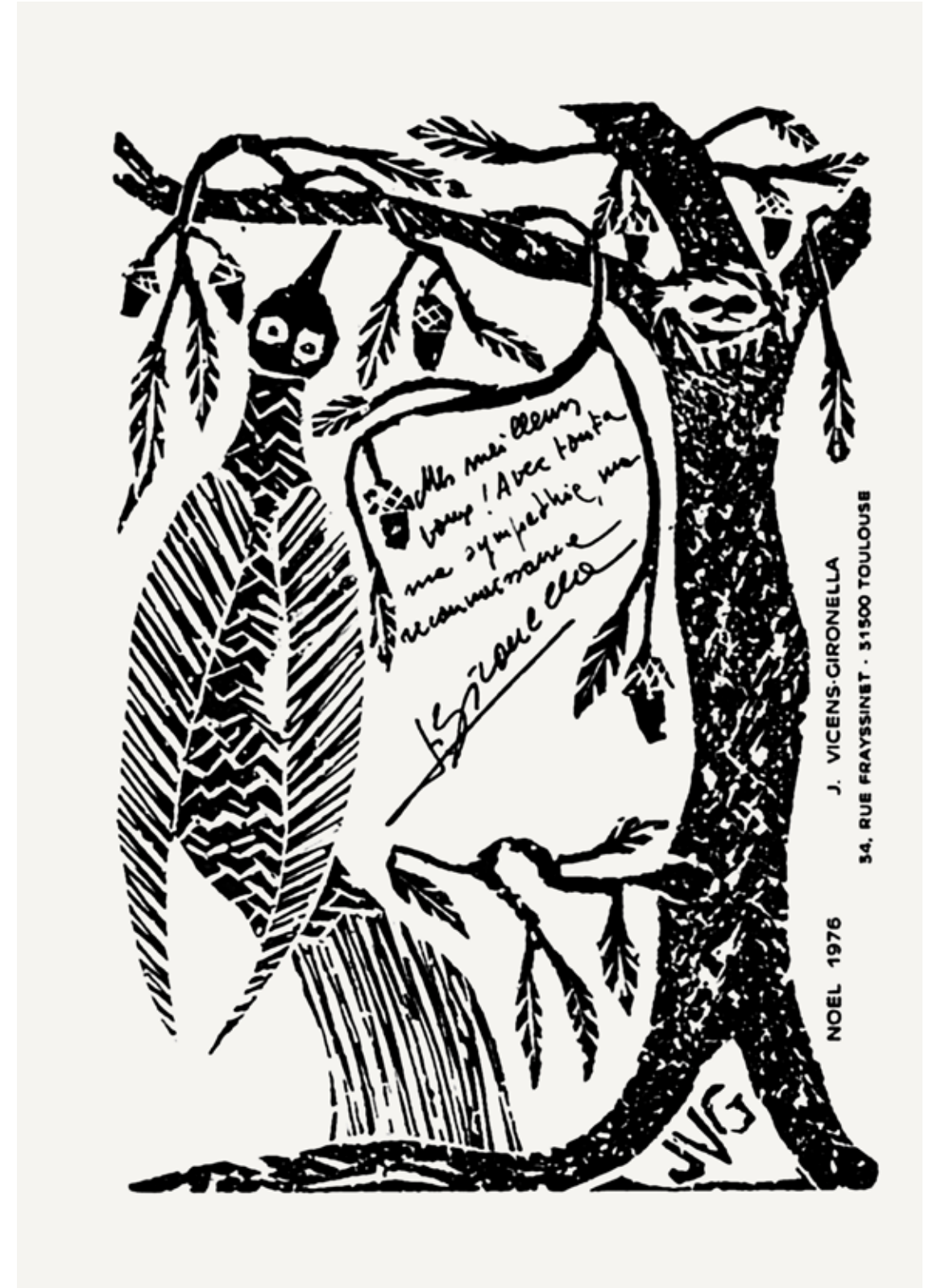
de cela j'ai refusé que soit présentée au Centre Pompidou, dans le cadre d'une exposition des créations marginales cette année, aucune œuvre appartenant aux collections de l'Art Brut»¹¹⁷.

Dubuffet tente de résoudre l'évidente divergence entre ce qu'il prônait pour l'Art Brut et son propre comportement en tant qu'artiste, malgré les contradictions évidentes de son argumentaire, en vantant, d'un côté la non-intégration de son correspondant «Je ressens que c'est l'honneur de votre art de s'être toujours tenu à l'écart des circuits commerciaux-culturels, il a par-là bien plus de prix», et d'un autre en affirmant que la reconnaissance institutionnelle dont il fait lui-même l'objet s'est opérée malgré lui, comme si l'option d'exposer dans des galeries et des musées ou de s'engager dans une participation active au système artistique institutionnalisé, même pour l'affaiblir, n'était pas le fruit d'un choix personnel:

«Je n'ai pu empêcher que mes propres ouvrages se trouvent introduits dans les circuits commerciaux-culturels et figurent dans des musées mais il n'en résulte nullement que je donne aucune approbation à leur statut et à leur action»¹¹⁸

Après cette réponse, il semble que Vicens Gironella n'ait plus sollicité l'intervention de Dubuffet, bien que le contact amical, quoique superficiel, ne s'interrompit pas. Ils continuèrent à s'adresser des vœux pour Noël, et Vicens Gironella poursuivit son envoi de poèmes et gravures. Mais les désaccords persistèrent¹¹⁹. Ainsi, par exemple le sculpteur *ampourdannais*, comme s'il était désireux de se démarquer des positions de son «découvreur», écrivait en 1984 que son désir était «non pas faire de la sculpture comme un dilettante quelconque, mais d'être sculpteur»¹²⁰. Par contre, ce que Dubuffet avait valorisé c'était sa non-professionnalisation et le fait qu'il ne se soumette pas aux normes et conventions propre à cette discipline. Dans cette analyse de ces divergences, et jusqu'à un certain point similaire, l'hispaniste français Jean-Jacques Fleury, gendre de Vicens Gironella rappelle que les désaccords du sculpteur agullanin se fondaient sur l'uniformisation des différents auteurs de l'Art Brut, opérée par Dubuffet, alors que ses œuvres, autant que son attitude, sa motivation ou finalité, étaient fort différentes des leurs. Et il répugnait à se voir mêlé avec des artistes atteints de troubles mentaux¹²¹.

Malgré ces points de friction, Vicens Gironella exprima toujours sa reconnaissance envers Dubuffet qui avait fait la promotion de son travail, en sachant que sans l'appui de l'artiste et intellectuel français, ses œuvres n'auraient jamais eu l'écho et la transcendance qu'elles ont obtenue. Mais Vicens Gironella avait fini par découvrir les limitations de cet appui.



J.Vicens-Gironella
34,rue Frayssinet
31500 Toulouse
Tél: 80-60-62

Toulouse,I4 Décembre 1981

Monsieur Jean Dubuffet.
Paris

Cher Monsieur et Maître:L'autre jour j'ai été assailli par une idée que je mets en pratique,c'est-à-dire,vous demander l'insigne faveur de me donner la possibilité de faire une exposition de mes lièges à Paris, dans une des salles du musée d'Art moderne,au Centre Georges-Pompidou...

Je suis sûr qu'un coup de fil de votre part,à qui de droit,pourrait suffire

Une exposition que vous pourriez patronner,ce qui me comblerait d'honneur et de joie et qui ferait que ma reconnaissance en vers vous dépasse toutes les bornes.

Une exposition qui consacrerait l'art de celui que vous avez découvert un jour.

Une exposition qui irait de Novembre 1948 chez Gallimard à 1982 au Centre-Georges-Pompidou:

Principe.

Evolution.

Epanouissement...

Epanouissement d'un art original dans une matière absolument inconnue dans le cadre de l'Art.

Et Paris découvrirait aussi quelque chose encore plus rare: la gravure sur liège!

Qu'en pensez-vous,Maitre?.Moi,toute modestie bannie,je crois que cela ferait un boum,une sacrée exposition.Votre coup de clairon invitant Paris à découvrir des oeuvres d'art en liège,serait le coup de vent ouvrant grand ouvertes les portes de la curiosité,une curiosité qui ne pourrait pas ne pas être admirative et satisfaite.

En attendant de vos nouvelles,veuillez croire,cher Monsieur et ami,à l'expression de mes sentiments les plus dévoués.

P.S.

Plus de 130 oeuvres pourraient être exposées sans compter gravures miniatures...

KL
KL
JVG

Carta de J. Vicens Gironella a Jean Dubuffet, 14-12-1981
Lettre de J. Vicens Gironella à Jean Dubuffet, 14-12-1981

SECRÉTARIAT DE JEAN DUBUFFET
51 RUE DE VERNEUIL, PARIS 7, 222 81.50

le 21^e décembre 1981

Monsieur Joachim Vicens Gironella
34, rue Frayssinet
31500 Toulouse

Cher Joachim Vicens Gironella,

Je vois bien que vous vous faites une idée tout à fait fautive du degré de considération que mes travaux,et mes vues reçoivent des milieux artistiques. Ils y ont toujours été vivement controversés et le sont encore. Je n'ai auprès du Centre Pompidou aucune autorité qui me permette de recommander quoi que ce soit. J'ai toujours professé mon hostilité à l'égard des institutions culturelles, des circuits de promotion et de l'action des musées. J'ai toujours tenu l'art qui fait l'objet des valorisations sociales et de l'activité commerciale et culturelle (à laquelle sont liés les musées) pour un avatar spécieux de la création, tandis que celle-ci, à mon sens, doit s'exercer innocemment à l'écart de ces circuits et sans se soucier d'eux. C'est tout le sens de la position qui a été prise par les collections de l'Art brut. Ce serait après cela bien contradictoire que j'intervienne auprès d'un musée pour favoriser la promotion d'aucune oeuvre qui soit dans ces circuits que je me suis toujours appliqué à récuser. Au contraire de cela j'ai refusé que soit présentée au Centre Pompidou, dans le cadre d'une exposition des créations marginales présentée cette année aucune oeuvre appartenant aux collections de l'Art brut.

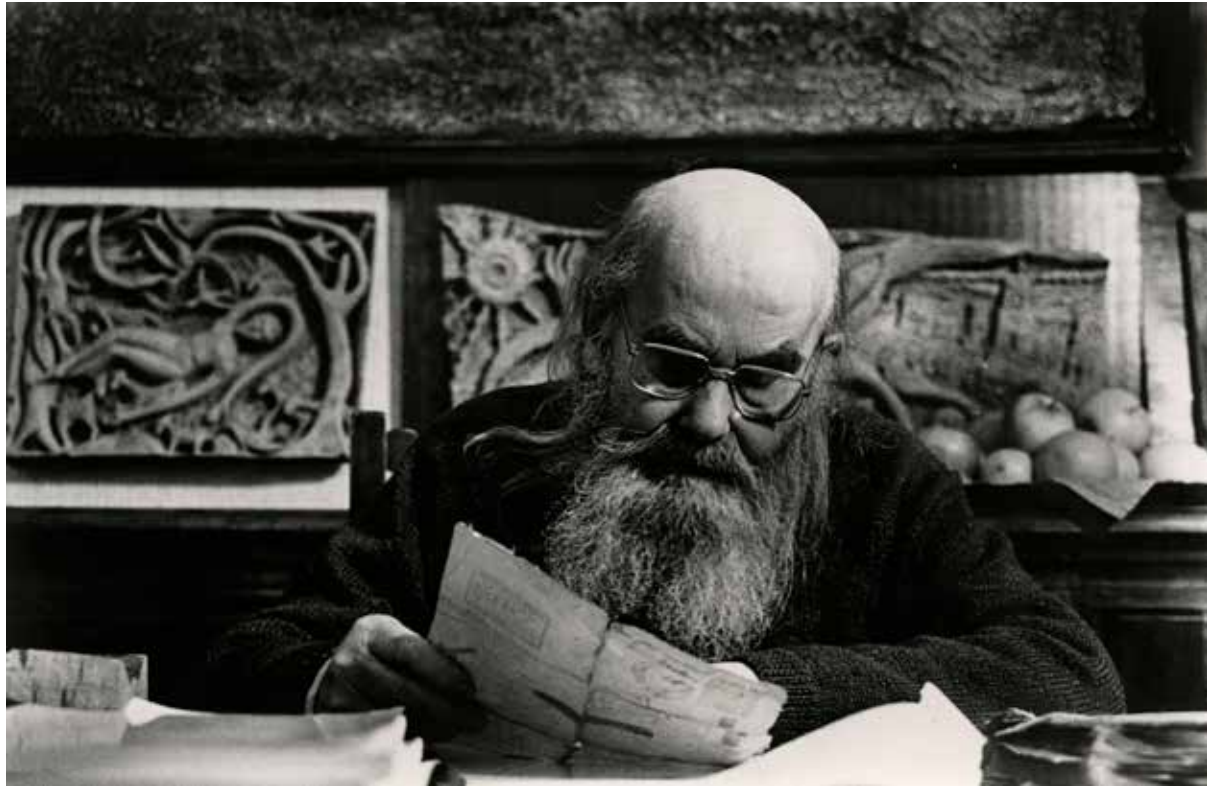
Je ressens que c'est l'honneur de votre art de s'être toujours tenu à l'écart des circuits commerciaux - culturels, il a par là bien plus de prix.

Merci de vos bons vœux, je vous envoie à mon tour les miens avec mes pensées chaleureuses.

Jean Dubuffet

P.-S. Je n'ai pu empêcher que mes propres ouvrages se trouvent introduits dans les circuits commerciaux - culturels et figurent dans des musées mais il n'en résulte nullement que je donne aucune approbation à leur statut et à leur action.

Carta de Jean Dubuffet a J. Vicens Gironella, 21-12-1981
Lettre de Jean Dubuffet à J. Vicens Gironella, 21-12-1981



Joaquim Vicens Gironella al seu taller
Joaquim Vicens Gironella dans son atelier

Després del diluvi. L'art com a (re)constructor d'identitat

En els darrers anys, diversos sectors de la historiografia han fet un esforç notable per projectar llum i donar forma al que, durant força temps, havia estat un paisatge fantasma –l'art de l'exili republicà–, malgrat que, sense tenir-lo en compte, no és possible entendre la situació en què va quedar el camp artístic a Catalunya i al conjunt de l'Estat espanyol després de la guerra, atès que una gran part dels autors més rellevants i compromesos amb la modernitat i la democràcia optaren per abandonar el país. I els que hi restaren van haver de reformular la seva pràctica o optar pel silenci públic davant les fèrries restriccions i les múltiples formes de control imposades per la dictadura franquista. L'amputació brutal de l'escena artística va comportar una pèrdua de referents ètics i estètics i va condicionar, des de l'absència, tot allò que va venir després.

En aquest procés de recuperació històrica, s'ha analitzat la repercussió de l'exili en l'obra d'artistes més o menys consolidats, s'han assenyalat les continuïtats, les modificacions o les ruptures que la nova situació va provocar en relació a la seva trajectòria anterior. O, en fi, s'han atès les principals destinacions de la diàspora republicana i els processos d'inserció dels artistes exiliats en els països receptors¹²². Però malgrat els valuosos avenços en la recerca, la feina a fer encara és immensa. En ocasions, el rescat progressiu d'aquestes memòries colgades provoca un sentiment paradoxal, com si ens trobéssim en un univers en expansió, com si cada nova troballa i cada nova representació, en lloc d'omplir buits de coneixement, eixampléssin l'abast de tot allò que ignorem, en tant que obren vies inèdites i possibilitats d'exploració que inicialment ni tan sols havíem sospitat i que generen una mena de sensació d'inabastabilitat.

Així, per exemple, hi ha un tema que se'ns ha fet molt present en aquesta recerca, la conversió de persones exiliades adultes, que anteriorment no havien manifestat gaire o cap interès per l'art, en productors estètics, sovint al marge del sistema artístic establert. Una hipòtesi que s'ha formulat per ajudar a explicar aquests decantaments cap a la pràctica artística és que el trauma de la guerra i/o de l'exili –viscut pel subjecte com un trencament de lligams externs i un enderrocament del seu món intern– va portar alguns expatriats, com a reacció sublimadora, a produir unes determinades formes visuals de simbolització mitjançant les quals canalitzar els seus sentiments de desemparament, angonya, frustració o desarrelament.

Des d'aquest punt de vista, la pràctica artística vindria a ser una espècie d'exercici de restitució de sentit, un mitjà reconstructor d'una subjectivitat rompuda¹²³. L'acció formalitzadora seria una mena d'operació psicològica, entre metafòrica i metonímica, relacionada amb l'intent de superar l'anorreament del jo. En aquest sentit, produir o transformar un objecte seria la projecció externa d'una voluntat de refer una interioritat alterada o desfeta. De manera que l'estat d'esqueixament del subjecte esdevindria una causa generadora de la necessitat de recomposar-lo

simbòlicament mitjançant l'activitat creativa. Hom s'hi ha referit com un «treball psíquic d'elaboració», que consistiria en «construir alguna cosa diferent amb allò que s'ha viscut passivament, per no quedar instal·lat al lloc de víctima»¹²⁴. Per Ramon Almela, la realització plàstica enfocada des del món interior de l'artista pretén reparar les pèrdues i els abandonaments, els ressentiments, els odís i totes aquelles vivències que amenacen amb desequilibrar l'aparell psíquic. Seria, per tant, una mena d'exerci catàrtic, d'autosanació, destinat a alliberar les tensions internes destructives. De manera que, mitjançant la lliure utilització d'un flux d'associacions, el subjecte apaivagaria l'aplapament interior d'esdeveniments dolorosos per afavorir la descàrrega de sentiments¹²⁵.

No entra en els objectius d'aquest treball aprofundir en aquest fenomen, però el fet que, en els darrers anys, ens hàgim trobat investigant per al MUME el cas de Virgili Batlle Vallmajó, *Virgilio*, i ara el de Joaquim Vicens Gironella, ens obliga a parar-hi cert esment. I no són casos excepcionals, pensem, per exemple, en noms com Miguel Hernández, José García Tella, Joan Busquets o Miguel García, que també es van descobrir com a artistes a l'exili¹²⁶.

Des d'aquesta perspectiva, resulta força pertinent la interpretació apuntada per Hal Foster sobre l'Art Brut i els seus productors. Segons el crític d'*October* –lluny de la lectura de Dubuffet per a qui les obres *brutistes* encarnaven una revolta contra la convenció artística i l'ordre simbòlic dominant–, allò que animava el fer d'aquests autors era un frenètic desig de restaurar la convenció o, si més no, de reinventar un ordre que percebien trencat i per tant amb la necessitat de reparar-lo o reemplaçar-lo¹²⁷.

En el cas concret de Vicens tot sembla apuntar cap a la validesa d'aquesta opció interpretativa, sobretot, però no només, pel que fa a la seva obra inicial. En efecte, bona part del treball plàstic de l'autor empordanès pot veure's com un procés de recuperació i reconstrucció d'una subjectivitat i uns signes identificadors romputs, siguin els que constituïen la seva geografia territorial i vital més immediata siguin els que derivaven de la seva adscripció nacional. Així, els anys de joventut viscuts a Agullana van passar a ser percebuts idealísticament com una mena de paradís perdut i es van convertir en una de les bases essencials que animaven aquesta operació reconstructora.

L'altre component fonamental era evidentment el suro, en què es concentraven nombrosos sentiments i significacions vinculats a la història personal i familiar de Vicens Gironella, al paisatge local i comarcal, a l'activitat laboral i a la pràctica escultòrica. D'altra banda, el suro era l'element que lligava Agullana i la ciutat occitana, la terra natal i la d'acollida, el passat i el present –àdhuc el futur li resultava difícil d'imaginar sense aquesta presència– i, per tant, prenia per ell el valor d'un símbol totalitzador i inclusiu.

Après le déluge, l'art comme (re)construction de l'identité

Ces dernières années, divers secteurs de l'historiographie, ont réalisé de remarquables efforts pour éclairer, et donner forme, à ce qui durant pas mal de temps, n'avait été qu'un paysage fantomatique, l'art de l'exil espagnol, même s'il est impossible, si on ne le prend pas en compte, de comprendre l'état dans lequel s'était retrouvé après la Guerre Civile l'environnement artistique de la Catalogne et de l'ensemble de l'état espagnol: une grande partie des auteurs de premier plan, engagés dans la modernité et la démocratie, avaient choisi d'abandonner le pays, et ceux qui étaient restés avaient dû reformuler leur pratique ou choisir de se taire, vu les terribles restrictions et les multiples formes de contrôle imposées par la dictature franquiste. L'amputation brutale subie par la scène artistique supposa une perte de référents éthiques et esthétiques, et conditionna, par l'absence, ce qui advint ultérieurement.

Dans ce processus de récupération historique, on a analysé les répercussions de l'exil sur des artistes plus ou moins reconnus, mis en lumière les continuités, les modifications et les ruptures que la nouvelle situation a infligées à leur existence, et enfin, en outre, les principales destinations de la diaspora républicaine et les processus d'insertion des artistes exilés dans les pays récepteurs¹²².

Toutefois, malgré les riches avancées dans la recherche, la tâche à accomplir est encore immense. La récupération progressive de ces mémoires suspendues dans le temps provoque un sentiment paradoxal, comme si nous nous retrouvions dans un univers en expansion, comme si chaque nouvelle découverte et chaque nouvelle apparition, au lieu de remplir le vide de nos connaissances, amplifiait la distance avec tout ce que nous ignorons, alors qu'elles ouvrent des chemins inédits et des possibilités d'exploration qu'initialement nous n'avions jamais soupçonnées, et qui génère en nous une sensation d'incomplétude.

Ainsi, par exemple, il existe un thème qui est devenu très présent dans cette recherche: la transformation d'exilés adultes qui, auparavant, n'avaient manifesté que peu ou pas de goût, ou d'intérêt pour l'art, en producteurs esthétiques, souvent en marge du système artistique établi. Pour aider à expliquer ce goût pour la pratique artistique, on a formulé l'hypothèse du traumatisme de la guerre et de l'exil, vécu par le sujet comme rupture des liens avec son environnement et effondrement de son monde intérieur, va pousser certains expatriés, comme une réaction sublimatrice, à produire certaines formes visuelles symbolisatrices par lesquelles ils canalisent son sentiment d'abandon, d'angoisse, de frustration, de déchirement.

Dans cette optique, la pratique artistique viendrait à être un exercice de restitution du sens, un moyen de reconstruire une subjectivité brisée¹²³. L'action formalisatrice serait une sorte d'opération psychologique, entre métaphore et métonymie, en lien avec la tentative de dépasser l'anéantissement du moi. Dans cette optique, produire ou transformer un objet serait la projection externe de reconstruire une intériorité altérée ou

détruite. De sorte que l'état d'éparpillement du sujet deviendrait une cause génératrice de la nécessité de le recomposer symboliquement au moyen de l'activité créative.

Hom parle d'un «travail psychologique» qui consisterait à «construire quelque chose de différent avec quelque chose que l'on a vécu passivement, afin de ne pas rester dans le rôle de victime»¹²⁴. Pour Ramon Almela, la réalisation plastique centrée sur le monde intérieur de l'artiste prétend réparer les pertes et les abandons, les ressentiments, les haines et tout ce vécu qui menaçait de déséquilibrer l'appareil psychique. Par là-même, ce serait un exercice de catharsis, d'auto-guérison destiné à libérer les tensions internes destructrices. De sorte que, moyennant la libre utilisation d'un flux d'associations, le sujet ferait disparaître la lassitude intérieure provoquée par de événements douloureux afin de favoriser une décharge des sentiments¹²⁵.

Il n'appartient pas à cette étude d'approfondir ce phénomène, mais le fait que nous ayons, il y a quelques années, étudié pour le MUME le cas de Virgili Batlle Vallmajó *Virgilio*, et que nous le fassions maintenant pour Joaquim Vicens Gironella, nous oblige à nous y arrêter et y faire mention. Et ce ne sont pas des cas exceptionnels, pensons à Miguel Hernández, José García Tella, Joan Busquets o Miguel García, qui dans l'exil, se sont découvert une vocation d'artiste¹²⁶.

Dans cette perspective l'interprétation de l'Art Brut et ses artistes que livre Hal Foster est des plus pertinentes; selon le critique d'*October*, loin de la lecture de Dubuffet pour qui les œuvres *brutistes* incarnaient une révolte contre les conventions artistiques et l'ordre symbolique dominant, ce qui animait le travail de ces artistes, c'était de restaurer les conventions, ou tout au moins, de réinventer un ordre qu'ils percevaient comme étant en lambeaux, d'où la nécessité de le réparer ou de le remplacer par un autre¹²⁷.

Dans le cas concret de Vicens Gironella, tout semble indiquer la validité de cette interprétation, surtout, mais pas seulement, en ce qui concerne les débuts de son œuvre. En effet, une bonne partie du travail plastique de l'artiste *ampurdanais* peut être en lien avec un processus de récupération, de reconstruction d'une subjectivité et de signes d'identification brisés, soit qu'ils fussent constitutifs de sa géographie territoriale et vitale la plus proche, soit qu'ils dérivent de son adhésion à une nation. Ainsi, les années de jeunesse vécues à Agullana vont être idéalisées et perçues comme une sorte de paradis perdu et vont constituer une des bases essentielles de cette opération de reconstruction.

L'autre composante fondamentale, c'est, bien sûr, le liège par lequel s'exprimaient de nombreux sentiments et diverses significations en lien avec son histoire personnelle et familiale, avec le paysage du village et de sa région, l'activité professionnelle et la pratique de la sculpture. Par ailleurs, le liège était l'élément qui le reliait à Agullana et à la ville occitane, celle où il était né et celle qui l'avait accueilli, au passé et au présent, et il lui était même difficile d'imaginer le futur sans cette présence; aussi prenait-il pour lui la valeur d'un symbole de force totalisateur et inclusif.



J. Vicens Gironella, Sense títol / Sans titre, s.d.

Notes

1 La plupart des travaux littéraires de Joaquim Vicens Gironella, à l'exception de ceux qui ont été perdus durant la Guerre Civile et les premiers temps de l'exil, sont conservés par ses héritiers. Certaines œuvres et écrits sont sous forme de manuscrits et sont difficilement déchiffrables, soit à cause de la calligraphie, soit par leur état de conservation de ces originaux, d'autres sont mécanographiés. Certains de ses premiers textes comportent de nombreuses ratures et corrections qui semble provenir d'une autre main, impossible de savoir si leur auteur les considérait achevés ou non. En fait, une partie d'entre eux semblent être des brouillons; en général, ils relèvent d'une écriture spontanée, paraissent écrits d'un seul jet et font preuve d'une volonté stylistique très limitée. Dans le présent essai, nous n'avons pas pris en compte l'ensemble de cette production très vaste et inégale, et nous sommes limités à citer certains écrits très concrets qui, dans une certaine mesure, s'inscrivent dans le cadre de notre recherche.

2 L'historienne de l'art Violeta Izquierdo est la plus importante chercheuse à avoir étudié les artistes espagnols exilés à Toulouse, et on lui doit la monographie «Joaquim Vicens Gironella, escultor del corcho», dans Manuel AZNAR SOLER (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2006. Nous allons réaliser une première et succincte approximation de la figure et œuvre de Joaquim Vicens Gironella in Narcís SELLES, «Ruptures, persistències i reinvencions», *Revista de Girona*, nº 315, juillet 2019.

3 La relation de Massé avec Dubuffet date du père de Claude, l'écrivain Ludovic Massé. A partir de 1968, Claude, lui aussi, entama une correspondance régulière avec Dubuffet, et celle-ci se poursuivit jusqu'à la mort de l'artiste et intellectuel français. L'exposition de Vicens Gironella à la Galerie Sanguine de Collioure en 1977 fut organisée par l'intermédiaire de Massé. En 1997, Claude Massé fit don de la plus grande partie de sa collection d'Art Brut au Musée de la Création Franche, installé à Bègles. Sur le personnage, consulter Laurent DANCHIN, *Aux frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Ed. Le livre d'art, Paris, 2013, pp. 169-171; Dd. AA., *Seul: peuple de liège et de collage/Claude Massé*, Ed. ADABS, Montpellier, 2013; *Claude Massé l'homme du liège: conversations avec Serge Bonnery*, Ed. Trabucaire, Canet de Rosselló, 2016.

4 Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992; François PIRON, «Une œuvre, qu'est-ce qui n'est pas de l'art ?, dans Dora GARCÍA i Carolina NÚÑEZ (ed.), *L'inadeguato, lo inadecuado, the inadequate*, Sternberg, Berlin, 2011.

5 Jean Dubuffet a acheté directement à Vicens Gironella une partie de ses œuvres et quelques autres ont été offertes par l'artiste *agullanin* à l'artiste français pour le remercier de l'intérêt qu'il a manifesté envers son travail de création. Et une autre partie est rentrée dans la collection suite à l'exposition et le catalogue que la Collection de l'Art Brut de Lausanne, sous la direction de Michel Thévoz, a consacré au sculpteur et graveur ampurdanais un an après sa disparition. On peut consulter en ligne les œuvres qui y sont conservées: https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/inventaire

6 Joachim VICENS GIRONELLA, *L'exil, mon village et moi*, p.7.

7 Enric TUBERT, *Agullana*, Quaderns de la Revista de Girona, Diputació de Girona/Caixa de Girona, Girona, 1988, pp. 24-27.

8 Joaquim ALVARADO i COSTA, «Crisi econòmica i social a Agullana durant la Primera Guerra Mundial», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, nº 35, 2002.

9 Enric TUBERT, *Agullana, op. cit.*, p. 27.

10 Le grand-père maternel de Joaquim Vicens Gironella, Anicet Gironella, cordonnier d'Agullana, en tant que conseiller municipal républicain du village s'était opposé à quelques grandes familles partisans de la monarchie, qui prétendait mettre fin aux droits traditionnels des habitants de pouvoir disposer des terres et des bois pour y ramasser du bois ou trouver de la nourriture pour les animaux. L'engagement de cet aïeul a toujours hanté la mémoire de Joaquim Vicens Gironella qui s'est constamment plaint du peu d'appui et de l'animosité des gens d'Agullana qui, comme lui, appartenaient aux classes inférieures, mais qui n'osaient pas s'opposer aux décisions des caciques locaux étant donné qu'ils dépendaient d'eux économiquement. C'est ainsi qu'il a bien souvent évoqué le boycott dont souffrit le commerce de son grand-père et les troubles lors de son décès: certains affidés des caciques vinrent chanter et danser sous les fenêtres du défunt en hurlant: «Le Pega est mort !». Joaquim et Anicet, son frère, durent faire le coup de poing pour les disperser.

11 L'historique entreprise des Bech de Careda était, et de loin, la plus importante. Cf Joaquim ALVARADO i COSTA, *El negoci del suro a l'Alt Empordà* (s. XVIII-XIX), Col·lecció Estudis del Museu del Suro de Palafrugell, Palafrugell, 2002.

12 En novembre 1936, Joaquim, qui était à cette époque conseiller municipal proposa que son frère Anicet occupe à titre provisoire le poste d'instituteur d'Agullana. Il y avait une autre candidate, Maria Figa, diplômée et qui avait déjà exercé. Et bien qu'Anicet disposât d'un fort courant de sympathie au sein du Conseil, au bout du compte, il ne présenta pas la preuve qu'il pouvait participer à la sélection, et ce fut la jeune fille qui fut choisie. Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 12-11-1936.

13 L'équarrisseur est celui qui taille les bandes de liège –la *panna*– écorcées de l'arbre, et il en fait les carreaux qui ont la forme de prisme rectangulaire et c'est à partir de ceux-ci que l'on fabrique les bouchons, polis à la main, avec de la toile-émeri ou avec une machine de polissage. Avant d'arriver entre les mains des équarrisseurs, le liège doit être bouilli pour en augmenter l'élasticité et le volume. Cf. Santiago HERNÁNDEZ i BAGUÉ, *El món del suro*, Diputació de Girona i Caixa d'Estalvis Provincial, Girona, 1987.

14 Les articles publiés par Joaquim Vicens Gironella dans l'*Empordà Federal* sont les suivants : «Des d'Agullana. Picant ferro fred», 16-1-1932, p. 4; «Des d'Agullana. Cal protegir les Escoles Nacionals», 13-2-1932, p. 3; «El 14 d'abril a Agullana», 23-4-1932, p. 6; «Mai està tothom prou content», 7-5-1932, p. 4; «La crisi de la indústria surera», 28-5-1932, p. 5; «Els fills de les masies han d'anar a l'escola», 12-11-1932, p. 2; «Ja entrem al nou curs», 15-9-1934, p. 2; «La Biblioteca Popular d'Agullana», 16-11-1935, p. 2; «Les conferències de la B. P. d'Agullana», 28-12-1935, p. 2; «L'Empordà es manifesta», 9-5-1936, p. 3; «l es diuen seguidors de Crist», 16-5-1936, p. 3; «Homenatge a un mestre» et «En l'homenatge al Sr. Josep Aragonés Cabré [poésie], 23-5-1936, p. 4; «Civilització? Barbàrie!», 30-5-1936, p. 4.

15 VICENS GIRONELLA, «Campana de lluita», *L'Autonomista*, 25-11-1936, p. 1; «Els que pasten un mon nou», *L'Autonomista*, 27-4-1937, p. 1.

16 VICENS GIRONELLA, «La crisi de la indústria surera», *Publicacions de la terra*, nº 35, 1932.

17 Toutes les citations de ce paragraphe appartiennent à l'article de Joaquim VICENS GIRO-NELLA, «Sed [sic] de llibertat», *Publicacions de la terra*, nº 35, 1932.

18 À Agullana un prêtre, Alexandre Cristià, fut assassiné et six villageois furent arrêtés et emprisonnés au château de Sant Ferran à Figueras où ils furent jugés et exécutés.

19 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 26-11-1936, p.26.

20 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 17-12-1937, p.32.

21 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 7-11-1937, p.40.

22 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 31-12-1936, p.38.

23 Dans ses mémoires, Vicens Gironella affirme simplement qu'il a rejoint le PSUC sur le conseil d'un membre de sa famille de Barcelone qui lui avait dit: «Par les temps qui courent, il faut militer quelque part; je te recommande le PSUC, il est socialisant-moderé et catalan-catalaniste» ; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 183. Par ailleurs il convient de prendre en compte que le secteur libertaire n'était pas idéologiquement homogène et que ce n'était pas une mer calme, mais qu'il y avait une grande disparité de critères et affrontements entre ses différentes composantes, surtout entre les tenants des positions révolutionnaires, essentiellement la FAI, et ceux qui s'inscrivaient dans un courant sociale-ment plus modéré. Et parmi eux, on trouvait des militants de l'ERC ou du PSUC.

24 L'arrivée de Vicens Gironella au PSUC se produisit au moment où le parti connaissait une énorme croissance. En la circonstance, le PSUC n'était pas encore un parti clairement communiste, mais une organisation «unifiée» où se rejoignaient socialistes, républicains de gauche, indépendantistes, syndicalistes de l'UGT, la CNT ou le CADCI. C'est dans cette optique qu'on l'a qualifié de «parti parapluie» pouvant abriter des militants de différentes tendances politiques et sociales, mais toutes ayant en commun de s'identifier au projet du PSUC sur la guerre et la révolution. Cf. Josep PUIGSECH FARRÀS, *Nosaltres, els comunistes catalans*, Eumo, Vic, 2001, p. 138.

Notes

1 La major part dels treballs literaris de Joaquim Vicens Gironella, a banda dels que es van perdre durant la guerra i els primers anys de l'exili, els conserven els seus hereus. Hi ha obres i escrits manuscrits, alguns dels quals resulten difícilment intel·ligibles, sigui per la cal·ligrafia poc llegible, sigui per l'estat de deteriorament dels originals, així com obres mecanografiades. En alguns dels primers textos, hi ha força esmenes i correccions que podrien venir d'una mà externa; tampoc no queda clar si són obres que l'autor considerava acabades o no. De fet, una part sembla esborranys. En general, obeeixen a una redacció molt espontània, gairebé feta a raig, i manifesten una voluntat estilística limitada. En el present assaig, no hem considerat el conjunt d'aquesta producció, molt vasta i desigual, sinó que ens hem limitat a atendre alguns escrits concrets que s'ajusten, en major o menor mesura, als objectius de la nostra recerca.

2 La historiadora Violeta Izquierdo ha estat la principal estudiosa dels artistes espanyols exiliats a Tolosa de Llenguadoc i és autora de la monografia «Joaquim Vicens Gironella, escultor del corcho», a Manuel AZNAR SOLER (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2006. Per la nostra part, vam fer una primera i succincta aproximació a la figura i l'obra de Joaquim Vicens a Narcís SELLES, «Ruptures, persistències i reinvencions», *Revista de Girona*, núm. 315, juliol de 2019.

3 El vncle de Massé amb Dubuffet ja venia del pare de Claude, l'escriptor Ludovic Massé. A partir de 1968, Claude també va iniciar una relació epistolar regular amb Dubuffet, la qual es va perllongar fins a la mort de l'artista i intel·lectual francès. L'exposició que Vicens Giro-nella va fer a la Galerie Sanguine de Cotlliure l'any 1977 va comptar amb la intermediació de Massé. El 1997, Claude Massé va donar la major part de la seva col·lecció d'Art Brut al museu de la Création Franche, situat a Bègles. Sobre el personatge, vegeu Laurent DANCHIN, *Aux frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Ed. Lelivredart, Paris, 2013, p. 169-171; D. A., *Seul : peuple de liège et de collage/ Claude Massé*, Ed. ADABS, Montpellier, 2013; *Claude Massé l'homme du liège : conversations avec Serge Bonnery*, Ed. Trabucaire, Canet de Rosselló, 2016.

4 Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte. Genésis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2005 [1ª ed. fr.: 1992]; François PIRON, «Una obra, ¿que no es de arte?, a Dora GARCÍA i Carolina NÚÑEZ (ed.), *L'inadeguato, lo inadecuado, the inadequate*, Sternberg, Berlin, 2011.

5 Jean Dubuffet va comprar una part d'aquestes obres directament a Vicens Gironella i algunes altres foren obsequis de l'autor agullanenc a l'artista francès per agrair-li l'interès mostrat cap al seu treball creatiu. Una altra part va ser incorporada al centre suís arran de l'exposició i el catàleg que la Collection de l'Art Brut de Lausana, sota la direcció de Michel Thévoz, va dedicar a l'escultor i gravador empordanès un any després de la seva mort. Es poden consultar en línia les obres que s'hi conserven, https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/inventaire

6 Joachim VICENS GIRONELLA, *L'exil, mon village et moi*, p. 7.

7 Enric TUBERT, *Agullana*, Quaderns de la Revista de Girona, Diputació de Girona/Caixa de Girona, Girona, 1988, p. 24-27.

8 Vegeu Joaquim ALVARADO i COSTA, «Crisi econòmica i social a Agullana durant la Primera Guerra Mundial», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 35, 2002.

9 Enric TUBERT, *op. cit.*, p. 27.

10 L'avi matern de Joaquim Vicens, Anicet Gironella, sabater d'Agullana, en qualitat de conseller republicà a l'Ajuntament del poble, s'havia enfrontat a algunes grans famílies, alineades amb la monarquia, que maldaven per posar fi als usos tradicionals de les terres i els boscos per part dels veïns del lloc, els quals hi recollien fusta o menjar per al bestiar. El compromís d'aquest avi va estar sempre molt present en el record de Vicens, que es dolia del poc suport i de l'animadversió que va rebre d'agullanencs que, com ell, formaven part de les classes subalternes, però que no gosaven contradir les decisions dels cacics locals a causa de la seva dependència econòmica. A les seves memòries, també evoca el boicot que va patir el negoci del seu avi i les reaccions que va suscitar la seva mort, quan persones vinculades als notables locals es van posar a cantar i ballar sota les finestres del difunt, cridant: «El Pega és mort!». Joaquim i Anicet, el seu germà, van haver de baixar al carrer i dispersar-los a cops de puny.

11 La històrica empresa dels Bech de Careda era, de molt, la més important. Vegeu Joa-quim ALVARADO i COSTA, *El negoci del suro a l'Alt Empordà* (s. XVIII-XIX), Col·lecció Estudis del Museu del Suro de Palafrugell, Palafrugell, 2002.

12 El novembre de 1936, Anicet va ser proposat pel seu germà Joaquim, que llavors era membre del Consell Municipal, per ocupar provisionalment la plaça vacant de mestre a Agullana. També hi havia una altra candidata, Maria Figa, titulada i que ja havia exercit la docència. Malgrat que Anicet disposava de més simpaties dins el consistori, al final no es va presentar a la prova de selecció i la feina va ser per a la noia. Actes Municipals de l'Ajun-tament d'Agullana, 12-11-1936.

13 El carrador és la persona que talla les llesques de suro –la panna– arrancades de l'arbre i n'extreu els carracs, que tenen forma de prisma rectangular, i a partir dels quals es fabri-quen els taps, sigui a mà, a esmeril o amb màquines de ribot. Abans d'arribar a mans dels carradors, el suro es bull per augmentar-ne l'elasticitat i el volum. Vegeu Santiago HERNÀN-dez i BAGUÉ, *El món del suro*, Diputació de Girona i Caixa d'Estalvis Provincial, Girona, 1987.

14 Els articles publicats per Joaquim Vicens Gironella a l'*Empordà Federal* són els se-güents: «Des d'Agullana. Picant ferro fred», 16-1-1932, p. 4; «Des d'Agullana. Cal protegir les Escoles Nacionals», 13-2-1932, p. 3; «El 14 d'abril a Agullana», 23-4-1932, p. 6; «Mai està tothom prou content», 7-5-1932, p. 4; «La crisi de la indústria surera», 28-5-1932, p. 5; «Els fills de les masies han d'anar a l'escola», 12-11-1932, p. 2; «Ja entrem al nou curs», 15-9-1934, p. 2; «La Biblioteca Popular d'Agullana», 16-11-1935, p. 2; «Les conferències de la B. P. d'Agullana», 28-12-1935, p. 2; «L'Empordà es manifesta», 9-5-1936, p. 3; «l es diuen seguidors de Crist», 16-5-1936, p. 3; «Homenatge a un mestre» i «En homenatge al Sr. Jo-sep Aragonés Cabré» [poesia], 23-5-1936, p. 4; «Civilització? Barbàrie!», 30-5-1936, p. 4.

15 VICENS GIRONELLA, «Campana de lluita», *L'Autonomista*, 25-11-1936, p. 1; «Els que pas-ten un món nou», *L'Autonomista*, 27-4-1937, p. 1.

16 J. VICENS GIRONELLA, «La crisi de la indústria surera», *Publicacions de la terra*, núm. 35, 1932.

17 Totes les cites d'aquest paràgraf formen part de l'article de J. VICENS GIRONELLA, «Sed [sic] de llibertat», *Publicacions de la terra*, núm. 35, 1932.

18 A Agullana va ser assassinat un capellà, Alexandre Cristià, i sis persones del poble foren detingudes i empresonades al castell de Sant Ferran de Figueres on es decretà la seva execució.

19 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 26-11-1936, p. 26.

20 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 17-12-1936, p. 32.

21 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 7-1-1937, p. 40.

22 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 31-12-1936, p. 38.

23 En les seves memòries, Vicens afirma simplement que es va incorporar al PSUC fent cas del suggeriment d'un familiar de Barcelona que li va dir: «en els temps que corren cal militar en algun lloc; et recomano el PSUC, és socialitzant moderat i català-catalanista»; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 183. D'altra banda, cal tenir en compte que el món llibertari ni era ideològicament homogeni ni era una bassa d'oli, sinó que hi havia disparitat de criteris i confrontacions entre els seus diversos sectors, sobretot entre els arrenglerats en posicions revolucionaristes, encapçalats bàsicament per la FAI, i els d'adscripció socialment més moderada. Entre aquests darrers hi havia qui també militava a ERC o al PSUC.

24 L'entrada de Vicens Gironella al PSUC es va donar en uns moments en què el par-tit va experimentar un gran creixement. En aquella circumstància, el PSUC encara no era pròpiament un partit comunista, sinó una organització «unificada», on també s'aplegaven sectors socialistes, republicans d'esquerra, independentistes i sindicalistes de la UGT, la CNT o el CADCI. En aquest sentit, se l'ha qualificat com «un *partit paraigües*, on tenia cabuda militància de diferents procedències polítiques i socials, però totes amb el nexa comú de la identificació amb el projecte del PSUC sobre la guerra i la revolució». Vegeu Josep PUIGSECH FARRÀS, *Nosaltres, els comunistes catalans*, Eumo, Vic, 2001, p. 138.

25 Cal dir que Vicens Gironella no va participar en la demonització i persecució política del POUM atidaa pel PSUC. Tant ell com el conjunt dels càrrecs municipals van avalar l'ac-

25 Il convient de souligner que Vicens Gironella n'a pas participé à la diabolisation et persécution du POUM déclenchée par le PSUC. Lui-même, aussi bien que l'ensemble des dirigeants municipaux ont soutenu les positions du représentant de ce parti dans le Conseil Municipal. Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 11-2-1937, p. 7.

26 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 4-2-1937.

27 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 22-4-1937, p.27.

28 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 8-3-1937, p.16.

29 Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 3-6-1937, p.35.

30 La publication sortit une année durant, de juin 1937 à juin 1938. C'était initialement une parution hebdomadaire, ensuite quotidienne; elle fut d'abord éditée à Barcelone, et ensuite à Calpe, où paraissait également une édition hebdomadaire en catalan, sous le titre *El Combatent de l'Est*. Collaborèrent, parmi bien d'autres, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste, Ramon Gaya, Arturo Cuadrado, Juan Gil-Albert, Manuel Altolaguirre, Xosé Otero Espasandín, Domènec Parramon o Rafael Santos Torroella. Cf. César ANDRÉS NÚÑEZ, «Un texto olvidado de Rafael Dieste, escrito y publicado durante la guerra civil española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, gener 2009.

31 Comme il le raconte dans ses mémoires, Vicens Gironella entra en France par Le Perthus avec un groupe composé majoritairement de gens proches du PSUC, comme le peintre Ramón Martín Durbán ou Toribi Varderí. Dans la voiture où il se trouvait, il y avait également l'écrivain Manuel D. Benavides du PSOE et sa famille; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 175. Quelques années plus tard, Benavides se retrouverait en compagnie de Vicens Gironella sur la plateforme ouverte par des communistes d'Aliança Catalana-Unión Nacional de España.

32 Durant quelques jours, Vicens Gironella fut hébergé par le journaliste du PSUC Toribi Varderí, marié à une française, dans une maison qu'il possédait à Saint Laurent de la Salanque; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 138.

33 Toulouse devint une des villes de france comptant le plus d'émigrés républicains. Dans le département de la Haute Garonne, il y avait 20.248 personnes nées en Espagne, et parmi elles 8000 étaient des réfugiés. Et dans ce chiffre global, 11.500 vivaient à Toulouse (environ 5000 résidents et 6000 réfugiés), cf. Alicia ALTED, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Aguilar, Madrid, 2005, p. 100.

34 Sa mère Maria de les Neus ne put résister à la rigueur de la situation et elle mourut en mai 1939, à Cognac, dans un centre d'accueil sans que ses fils aient pu lui dire adieu. Ce fait et la douloureuse séparation, que les gendarmes imposèrent à ses parents après leur entrée en France, ont marqué profondément le jeune homme.

35 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p.343.

36 Vicens Gironella fit la connaissance de Pujolar au camp de Bram, où celui-ci était déjà une sorte de leader parmi les internés républicains, et bien que n'en étant pas absolument sûr, je dirais qu'il s'agit de Joan Pujolar, membre d'Acció Catalana Republicana.

37 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 76.

38 Anicet Vicens était membre de L'Heure H, journal et organisation clandestine de la Résistance qui devait rejoindre le groupe Hamlet Buckmaster, patronné par les services secrets britanniques et c'est avec le dit groupe, et sous le commandement de Roger Mayer, qu'il participa au sabotage de l'usine Fouré Lagadec du Havre, où l'on réparait les bateaux allemands endommagés. Après l'arrestation, en mars 1944, de Roger Mayer et autres membres de son groupe, Anicet dut s'enfuir et se réfugier chez son frère Joaquim à Toulouse, d'où il rejoignit Barcelone avec l'intention d'aller en Algérie pour s'engager dans les Forces Françaises Libres. Devant l'impossibilité de réaliser son projet, il revint en France et finit par s'installer à Toulouse. Cf. https://www.havrais-en-resistance.fr/view/admin/entry/34859/?pagenum=145. Dans ses mémoires, Joaquim Vicens Gironella, lui-même, explique qu'Anicet participait à des attaques à main armée et sabotage dans les rangs de la Résistance contre les forces d'occupation allemandes.

39 Selon Joaquim Vicens dans ses mémoires, son ami Pujolar, qui faisait partie de la direction d'Aliança Catalana en France, lui proposa la direction de *Catalunya*, et il accepta «avec

beaucoup de plaisir ce poste qui m'honore et qui est sans honoraires, et je quitte aussitôt mon travail pour me mettre à l'œuvre». La volonté de rendre visible l'aspiration unitaire de cette plateforme, patronnée par les communistes, favorisa le fait que des militants d'autres traditions idéologiques y jouent un rôle non négligeable, comme Joan Pujolar, un démocrate libéral venu de l'ACR, qui avait participé à la Résistance. Par ailleurs, son ancien militantisme communiste dut aider à ce que le parti lui confie la direction de la revue. Le fonds Vicens Gironella conserve le document par lequel il est nommé directeur de la seconde époque de la publication. Vicens Gironella y publia divers articles, quelques-uns non signés ou sous pseudonymes; dans les exemplaires que nous avons pu consulter, nous avons trouvé un poème et trois articles sous sa signature: «Lluís Companys, en el seu quart aniversari», *Catalunya*, n° 2, 2^e època, 1-10-1944, p. 4 [poème]; «Barcelona sota el caos vegonyós de Falange», *Catalunya*, n° 3, 2^a època, p. 2; «Va morir com un heroi», *Catalunya*, n° 5, 2^a època, 2-11-1944, p. 3; «Saludem la premsa francesa», *Catalunya*, n° 6, 2^a època, 13-11-1944, p. 3. Comme il l'affirme dans ses mémoires, il écrivit également le premier éditorial, «Catalunya» et les articles «Catalunya, terra estimada», et sous la signature de Jordi de Montroig, «De l'Onze de Setembre», tous parus dans *Catalunya*, n° 1, 14-9-1944, p. 4. Joachim VICENS GIRONELLA, pp. 371-372.

40 La UNE commença à prendre forme en 1941, après la rupture du pacte germano-soviétique entre Hitler et Staline, et elle constitua une importante base politique pour les secteurs de l'exil engagés dans la lutte contre le fascisme et l'Occupation, aux côtés des forces françaises de la Résistance. Initialement, la UNE ne prit pas ouvertement position sur la forme de gouvernement qui devait se substituer au franquisme, mais elle jugeait prioritaire son renversement; ultérieurement elle en vint à défendre la légalité républicaine la plus stricte. Sur cette plateforme, cf. les références qui apparaissent dans Miquel CAMINAL, *Joan Comorera, comunisme i nacionalisme (1939-1958)*, vol III, Ed. Emprúries, Barcelona, 1985; et Mercè MORALES MONTOYA, *La Generalitat de Josep Irla i l'exili polític català*, Ed. Base, Barcelona, 2008. Bien qu'il ne réponde pas à une analyse proprement académique, on lira avec intérêt le livre de Ferran SÀNCHEZ AGUSTÍ, *Maquis y Pirineos. La gran invasión (1944-1945)*, Ed. Milenio, Lleida, 2001, qui traite essentiellement l'opération politico-militaire lancée par la UNE contre la dictature franquiste.

41 Cités par Miguel CABAÑAS BRAVO, «Los artistas del exilio republicano en Francia», *Debats*, n° 126, 2015, p. 34. Dans son action de soutien aux exilés républicains, l'UIE avait accordé à Joaquim Vicens Gironella une petite aide économique –une centaine de francs– lors de son séjour à Perpignan; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 135.

42 Contrairement à l'AC-UNE, le CNC considérait que la fin du franquisme devait passer par une redéfinition des institutions et manières de gouverner républicaines avec comme point de départ l'autodétermination de la Catalogne alors que la JEL et la SC défendait la réinstauration de la République et du Statut d'Autonomie de la Catalogne. Le CNC tout autant que la JEL et la SC s'accordaient sur l'exclusion des communistes staliniens alors que ceux-ci continuaient à opposer leur veto aux organisations supposées trotskystes. Sur l'action politique dans l'exil et l'évolution des points de vue des différents partis et leurs alliances, cf. Daniel DÍAZ ESCULIES, *El catalanisme polític a l'exili (1939-1959)*, Ed. La Magrana, Barcelona, 1991; Francesc VILANOVA i VILA-ABADAL, *Als dos costats de la frontera. Relacions polítiques entre exili i interior a la postguerra, 1939-1948*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001; et Mercè MORALES MONTOYA, *op. cit*.

43 Lluís Capdevila était journaliste et écrivain et avait dirigé *l'Esquella de la Torratxa*, *la Campana de Gràcia* et le journal *La Humanitat* proches de ERC. Durant son exil en France, il participa à la Résistance et fut nommé lieutenant des Forces Françaises de l'Intérieur dans le cadre du Groupement de Guérilleros Reconquista de España, rattachée à l'Union Nationale Espagnole. Il ocupa la direction de *El Poble Català*, dont le siège était à Toulouse. Cf. Just ARÉVALO I CORTÈS, «Quaranta anys a la sala d'espera: l'exili voluntari de Lluís Capdevila», Manuel AZNAR SOLER (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. I, GEXEL, Barcelona, 1998, pp. 527-537.De par son écriture; Lluís Capdevila était une des références de Vicens Gironella. De son côté, Alexandre Deulofeu, écrivain, chimiste et pharmacien avait été, durant la guerre, maire par intérim de Figueras sous l'étiquette ERC. Dans l'exil, il n'adopta pas l'attitude militante de Capdevila, même si durant quelque temps, il collabora à *El Poble Català* et soutint l'AC-UNE. Dans des lettres adressées à des camarades qui s'opposaient à la participation à la dite plateforme, tels Puig Pujades ou Rovira i Virgili, il défend sa position. En mars 1945, il décida de s'éloigner de l'action politique au vu des affrontements et des luttes entre les partis républicains qui, «au lieu de former un bloc compact et uni, offrent à la vue de tous l'incapacité de leurs dirigeants et l'impossibilité de rétablir notre République. Le désespoir me saisit lorsque je me dis qu'ils ne profitent pas de cette occasion qu'aucun autre peuple n'a jamais connue». Cf. Alexandre DEULOFEU, *Mémoires de la revolució, de la guerra i de l'exili*, vol. II, Editorial Emporitana, Figueres, 1974, p. 102.

titud de qui representava el partit al consistori. Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 11-2-1937, p. 7.

26 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 4-2-1937.

27 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 22-4-1937, p. 27.

28 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 8-3-1937, p. 16.

29 Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 3-6-1937, p. 35.

30 La publicació va aparèixer durant un any, de juny de 1937 a juny de 1938. Inicialment tenia una periodicitat setmanal i després va passar a diària; primer es va editar a Barcelona i posteriorment a Calp, on també es feia una edició setmanal en català sota el títol *El Combatent de l'Est*. En la publicació escriviren, entre molts altres, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste, Ramon Gaya, Arturo Cuadrado, Juan Gil-Albert, Manuel Altolaguirre, Xosé Otero Espasandín, Domènec Parramon o Rafael Santos Torroella. Vegeu César ANDRÉS NÚÑEZ, «Un texto olvidado de Rafael Dieste, escrito y publicado durante la guerra civil española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, gener 2009.

31 Segons explica a les seves memòries, Vicens Gironella va entrar a França per El Portús amb un grup format majoritàriament per persones de l'entorn del PSUC, com el pintor Ramón Martín Durbán o Toribi Varderí. En el cotxe on anava també hi havia l'escriptor Manuel D. Benavides del PSOE i la seva família; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 175. Uns pocs anys després, Benavides coincidiria amb Vicens a la plataforma auspiciada pels comunistes, Aliança Catalana-Unión Nacional de España.

32 Durant uns dies, Vicens va viure a la casa que el periodista del PSUC Toribi Varderí, casat amb una ciutadana francesa, tenia a Sant Llorenç de la Salanca; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 138.

33 Tolosa de Llenguadoc va ser un dels indrets de França on hi havia més exiliats republicans. En el departament de la Haute Garonne hi havia 20.248 persones nascudes a Espanya, de les quals 8.000 eren refugiades. D'aquesta xifra global, 11.500 vivien a Tolosa (al voltant de 5.000 residents i 6.000 refugiats). Vegeu Alicia ALTED, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Aguilar, Madrid, 2005, p. 100.

34 La seva mare, Maria de les Neus, no va poder resistir la duresa de la situació i va morir el maig de 1939 en un centre d'acollida a Cognac, sense que els seus fills poguessin acomiadar-se'n. Aquest fet i la dolorosa separació a què els gendarmes francesos van forçar els seus pares quan van arribar a França van colpir profundament el jove Vicens Gironella.

35 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 343.

36 Vicens Gironella va conèixer Pujolar al camp de Bram, on ja exercia certa posició de lideratge entre els interns republicans, i malgrat que no en tinc una certesa absoluta diria que correspon a Joan Pujolar, membre d'Acció Catalana Republicana.

37 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 76.

38 Anicet Vicens era membre de L'Heure H, periòdic i organització clandestina de la resistència, que s'integraria a la xarxa Hamlet Buckmaster, auspiciada pels serveis secrets britànics, amb la qual, i sota el comandament de Roger Mayer, va participar en el sabotatge de la fàbrica Fouré Lagadec de Le Havre, on es reparaven els vaixells alemanys avariats. Arran de la detenció de Roger Mayer i d'altres membres del seu grup, el març de 1944 Anicet va haver de fugir i es refugià a casa del seu germà Joaquim a Tolosa, d'on partí cap a Barcelona amb la intenció d'anar a Algèria per unir-se a les Forces Françaises Libres. Davant la impossibilitat de fer-ho, retornà a França i acabà instal·lant-se a Tolosa. Vegeu: https://www.havrais-en-resistance.fr/view/admin/entry/34859/?pagenum=145. El mateix Joaquim Vicens explica en les seves memòries que Anicet participava en accions armades i de sabotatge en els regles de la resistència francesa contra les forces d'ocupació alemanyes .

39 Segons explica Vicens en les seves memòries, el seu amic Pujolar, que formava part de la direcció d'Aliança Catalana a França, li va oferir la direcció de *Catalunya* i ell acceptà «amb molt de plaer aquesta feina que m'honora i que és sense cobrar, i, tot seguit, vaig abandonar el meu treball per posar-me mans a l'obra». La voluntat de fer visible l'aspiració

unitària d'aquesta plataforma, auspiciada pels comunistes, va afavorir que militants d'altres tradicions ideològiques hi tinguessin un paper força destacat, com Joan Pujolar, un demòcrata liberal provinent d'ACR que havia participat en la Resistència. D'altra banda, l'antiga militància comunista de Vicens Gironella devia afavorir que rebés el vist-i-plau del partit per dirigir la revista. En el fons de la família Vicens es conserva el document mitjançant el qual se'l nomenava director de la segona època de la publicació. En la revista, el nostre home hi va publicar diversos escrits, alguns sense signar o amb pseudònim; en els exemplars que hem pogut consultar hem trobat un poema i tres articles amb el seu nom: «Lluís Companys, en el seu quart aniversari», *Catalunya*, núm. 2, 2^a època, 1-10-1944, p. 4 [poema]; «Barcelona sota el caos vergonyós de Falange», *Catalunya*, núm. 3, 2^a època, p. 2; «Va morir com un heroi», *Catalunya*, núm. 5, 2^a època, 2-11-1944, p. 3; «Saludem la premsa francesa», *Catalunya*, núm. 6, 2^a època, 13-11-1944, p. 3. Segons compta en les seves memòries, també fou l'autor del primer editorial, «Catalunya» i dels articles «Catalunya, terra estimada», signat com Jordi de Montroig, i «De l'Onze de Setembre», tots ells apareguts a *Catalunya*, núm. 1, 14-9-1944, p. 4. Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 371-372.

40 La UNE va començar a prendre forma l'any 1941, arran de la ruptura del pacte germanosoviètic entre Hitler i Stalin, i va constituir una important base política per a sectors de l'exili que s'involucrarien en la lluita armada contra el feixisme i l'ocupació alemanya al costat de les forces franceses de la Resistència. Inicialment, la UNE no es posicionava obertament sobre la forma de govern que havia de substituir el règim franquista, sinó que prioritzava el seu enderrocament, posteriorment va passar a defensar la legalitat republicana estricta. Sobre aquesta plataforma, vegeu les referències que hi apareixen a Miquel CAMINAL, *Joan Comorera, comunisme i nacionalisme (1939-1958)*, vol. III, Ed. Empúries, Barcelona, 1985; i a Mercè MORALES MONTOYA, *La Generalitat de Josep Irla i l'exili polític català*, Ed. Base, Barcelona, 2008. També té interès, malgrat que no respon a un enfocament pròpiament acadèmic, el llibre de Ferran SÀNCHEZ AGUSTÍ, *Maquis y Pirineos. La gran invasión (1944-1945)*, Ed. Milenio, Lleida, 2001, que se centra en l'operació politicomilitar auspiciada per la UNE en contra de la dictadura franquista.

41 Citat per Miguel CABAÑAS BRAVO, «Los artistas del exilio republicano en Francia», *Debats*, núm. 126, 2015, p. 34. En la seva acció de suport als exiliats republicans, l'UIE havia lliurat un petit ajut econòmic –uns centenars de francs– a Joaquim Vicens durant la seva estada a Perpinyà; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 135.

42 A diferència de l'AC-UNE, el CNC considerava que la superació del franquisme havia de passar per una redefinició de les institucions i les formes de govern republicanes que partís de l'autodeterminació de Catalunya; mentre que la JEL i la SC defensaven la reinstauració de la República i l'Estatut de Catalunya. Tant el CNC com la JEL i la SC coincidien en l'exclusió dels comunistes estalinians, mentre que aquests continuaven vetant les organitzacions suposadament trostkistes. Sobre l'acció política a l'exili i l'evolució dels plantejaments dels diferents partits i les seves aliances, vegeu Daniel DÍAZ ESCULIES, *El catalanisme polític a l'exili (1939-1959)*, Ed. La Magrana, Barcelona, 1991; Francesc VILANOVA i VILA-ABADAL, *Als dos costats de la frontera. Relacions polítiques entre exili i interior a la postguerra, 1939-1948*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001; i Mercè MORALES MONTOYA, *op. cit*.

43 Lluís Capdevila era periodista i escriptor, havia dirigit *l'Esquella de la Torratxa*, *la Campana de Gràcia* i el periòdic *La Humanitat* vinculat a ERC. Durant l'exili a França va participar en la Resistència i va ser nomenat tinent de les Forces Franceses de l'Interior dins els regles de l'Agrupación de Guerrilleros Reconquista de España, vinculada a la Unión Nacional Española. Va ocupar la direcció d'*El Poble Català*, amb seu a Tolosa de Llenguadoc. Vegeu Just ARÉVALO I CORTÈS, «Quaranta anys a la sala d'espera: l'exili voluntari de Lluís Capdevila», Manuel AZNAR SOLER (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. I, GEXEL, Barcelona, 1998, p. 527-537. En el vessant literari, Capdevila era un dels referents de Vicens. Per la seva banda, Alexandre Deulofeu, escriptor, químic i farmacèutic, havia estat alcalde accidental de Figueres per ERC durant la guerra. A l'exili, no va mantenir l'actitud militant de Capdevila, si bé durant un temps va col·laborar a *El Poble Català* i va donar suport a l'AC-UNE. En cartes a companys seus que hi eren contraris, com Puig Pujades o Rovira i Virgili, va argumentar el seu posicionament favorable. Cap al març de 1945, va decidir allunyar-se de l'acció política davant els enfrontaments i les lluites entre els partits republicans, «enlloc de formar un bloc compacte i unit, em posen a la vista la incapacitat dels nostres dirigents i la impossibilitat del restabliment de la nostra República. Em desespere de pensar que desaprofitem un ambient favorable com no l'ha tingut cap altre poble». Vegeu Alexandre DEULOFEU, *Mémoires de la revolució, de la guerra i de l'exili*, vol. II, Editorial Emporitana, Figueres, 1974, p. 102.

44 Cf. par exemple, J. VICENS GIRONELLA, «Quan els pobles volen reviure», *El Poble Català*, 2ª època, n° 13, 15-2-1945.

45 Jean Cassou, alias Jean Noir, écrivain et critique d'art, avait été conservateur en chef au Musée National d'Art Moderne de Paris jusqu'à sa destitution par le régime de Vichy; après avoir été emprisonné, il s'engagea dans la lutte contre l'occupation allemande, et en juin 1944, le gouvernement provisoire de la République française le nomma Commissaire de la République pour la région de Toulouse. Il fut président de l'Institut d'Études Occitanes, et ultérieurement, il réintégra le Musée National d'Art Moderne.

46 Julián Sanz Martínez, historien et écrivain, développa une intense activité de chercheur, dans la ville espagnole de León, dans le domaine de la préhistoire et de la peinture rupestre. Il fut professeur de l'Université de Salamanque; républicain et franc-maçon, il prit le chemin de l'exil vers la France après la victoire fasciste. À Toulouse, il fit la connaissance de Vicens Gironella avec qui il entretint une amitié des plus fécondes. Ultérieurement, il fut conservateur au Musée du Louvre.

47 Pelai PAGÈS (dir.), *Els maquis. La resistència armada contra el franquisme (1936-1965)*, Ed. 3 i 4, València, 2020.

48 Archives de la Collection de l'Art Brut, lettre de Joaquim Vicens Gironella à René Lajus, Toulouse, 16-9-1948.

49 Dans une interview à un journal de Gérone à l'occasion d'une exposition dans cette ville, Vicens Gironella datait de 1941 les débuts de son activité de sculpteur; Magda Bouso, «Joaquim Vicens exposa a la Vinardell Roig», *Los Sitios*, 6-10-1985, p. 42. Selon le critique Jean-Loup Bourget, la première sculpture sur liège de Vicens Gironella date de 1943, «Non sans relief: Chichorro/Gironella», *Vie des arts*, n° 112, septembre-novembre 1983, p. 64.

50 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 380.

51 Le Musée du Liège de Palafrugell a fait des recherches sur cette diversité d'utilisations et conserve dans son fonds diverses œuvres fabriqués à partir de ce matériau depuis la fin du XIXème siècle. Cf. <https://museudelsuro.cat>. Par ailleurs, son utilisation à des fins décoratives est magnifiquement attestée par une pièce d'artisanat que les industriels du liège de Gérone désiraient offrir à Eva Perón lors de son voyage en Espagne en 1947. Elle est actuellement conservée dans le fonds de la Diputació de Gérone. Cf. Santiago HERNÁNDEZ i BAGUÉ, *El món del suro, op. cit.*, p. 41.

52 Jean-Jacques FLEURY, «Mémoires du liège», *Joaquim Vicens Gironella*, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 1998 [catalogue d'exposition].

53 Dubuffet avait hérité d'une entreprise vinicole et était en relation avec René Lajus, lequel était lié à l'industrie française du liège.

54 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 383.

55 La première se tint dans le sous-sol de la Galerie Drouin du 17 juillet au 31 août 1948; la seconde au Pavillon Gaston Gallimard durant les mois de septembre et octobre de cette même année, et dans cette exposition on put voir des œuvres d'artistes africains, d'enfants et d'anonymes. La dernière, et probablement la plus importante des trois, se déroula à la Galerie Drouin le mois d'octobre 1949 sous le titre «L'Art Brut préféré aux arts culturels».

56 Aussi bien dans ses expositions que des textes passés ou actuels, Joaquim Vicens Gironella se fait appeler de diverses façons. Dans certains cas il emploie le nom complet, dans d'autres uniquement les deux patronymes familiaux, et dans bien des cas, uniquement le second Gironella; l'auteur signalait d'ordinaire ses œuvres en utilisant ses initiales J. V. G.

57 Hal FOSTER, «Intuiciones ciegas», *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008. L'article original en anglais fut publié dans la revue *October*, n° 97, 2001.

58 Céline POUGET, *L'influence et le rôle de la collection de dessins d'enfants de Jean Dubuffet*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2012 [mémoire de master].

59 Baptiste BRUN, «Réunir une documentation pour l'Art Brut: les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiat après-guerre au regard du modèle ethnographique», *Les Cahiers de*

l'École du Louvre, n° 4, 2014. Pour une vision plus globale et complète, cf. du même auteur, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art brut: critique du primitivisme*, Les Presses du Réel, Dijon, 2019.

60 Il est intéressant de noter que la rencontre personnelle entre Dubuffet et Lévi-Strauss eut précisément lieu après l'exposition de Vicens Gironella au Foyer de l'Art Brut. Cf. Kent MINTURN, «Dubuffet, Lévi-Strauss, and the idea of Art Brut», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 46, automne 2004, p. 259.

61 Lucianne PEIRY, «La aventura del art brut: una historia de diamantes y de sapos», in Serge FAUCHEREAU (ed,), *En torno al Art Brut*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p 73.

62 La Compagnie de l'Art Brut connut une seconde étape au cours de laquelle quelques-uns des fondateurs abandonnèrent le navire, tel André Breton, alors que, par contre, de nouveaux noms venaient s'ajouter, tels Raymond Queneau ou Noël Arnaud.

63 Hal FOSTER, «El artista como etnógrafo», in *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001 [1ª ed. angl.: 1995].

64 Pauline GOUTAIN, *Les Mythologies matérielles de l'Art Brut (1945-1976). Dimensions, processus créateurs et matériaux à l'œuvre*, Universités de Paris Nanterre–Carleton University, 2017 [thèse de doctorat], p. 53.

65 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *Après la guerre*, Gallimard, Paris, 2010, p. 62. Cf. également de la même autrice, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, Paris, 2004.

66 Baptiste BRUN i Débora LAKS, «La douleur et la genèse. Des régimes de représentation des corps après 1945», in Thomas KIRCHNER, Laurence BERTRAND DORLÉAC, Déborah LAKS, Nele PUTZ (ed.), *Les Arts à Paris après la Libération. Temps et Temporalités*, Heidelberg University, 2018.

67 Aliénor DEBROCO, «La peinture en 1945: un cri face à l'histoire», *Mosaïque*, n° 6, janvier 2011, p. 98.

68 Toutes les citations du texte de Jean Dubuffet sont tirées de la monographie *Joaquim Vicens Gironella*, éditée lors de l'exposition au Foyer de l'Art Brut, Paris, 1948.

69 Le philosophe Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) accordait une grande importance aux conditions géographiques et climatiques pour expliquer le phénomène artistique et ses manifestations.

70 Dans la notice biographique que Vicens Gironella avait transmise à Lajus, et que ce dernier réexpédia à Dubuffet, il n'évoque pratiquement pas ce qui a trait aux sculptures en liège et consacre la plus grande partie de son texte à parler de sa production littéraire et au bout du compte, il lui envoie une liste de ses œuvres; cela nous laisse entrevoir la perception qu'il avait de son activité créative et l'importance qu'il accordait à une autre pratique. Pour lui, à ce moment-là, l'écriture primait sur la sculpture.

71 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 285.

72 La relation épistolaire avec Dubuffet s'interrompit également et elle ne reprit qu'à la fin des années 60, comme l'affirme Vicens Gironella dans une lettre adressée à l'artiste français. Cf. Archives de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, lettre de Joaquim Vicens Gironella à Jean Dubuffet, Toulouse, 15-7-1977.

73 Des noms comme ceux d'Antonio Alós, Hilari Brugarolas, Manuel Camps-Vicens, Virgili Batlle, Francesc Forcadell-Prat, Josep Suau, Pablo Salen, José Alejos, Joan Call o Antonio Argüello, appartenaient au collectif d'artistes de l'exil républicain à Toulouse. Certains d'entre eux, encore enfants lors de la Retirada, devaient finir par choisir la pratique de l'art, tels Carlos Pradal, Joan Jordà, Rodolfo Fauria-Gort, Balbino Giner (fils) o Antoni Clavell (fils). Cf. Violeta IZQUIERDO, «Les artistes plasticiens espagnols en exil à Toulouse», in Lucienne DOMERGUE (ed.), *L'exil républicain espagnol à Toulouse (1939-1999)*, Presses Universitaires du Mirail-Université de Toulouse, Toulouse, 1999; «Cinco artistas españoles exiliados en Toulouse», Alicia ALTED i LucienneDOMERGUE, *El exilio republicano español en Toulouse*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003; Michel BATTLE, «Les peintres de l'exil à Toulouse», in José JORNET (coord.), *Artistes de l'exil en région toulousaine, République espagnole, Retirada 1939*, Lapilli Films, Toulouse, 2002; i Narcís SELLES RIGAT, *Virgili Batlle*

44 Vegeu, per exemple, J. VICENS GIRONELLA, «Quan els pobles volen reviure», *El Poble Català*, 2ª època, núm. 13, 15-2-1945.

45 Jean Cassou, àlies Jean Noir, escriptor i crític d'art, havia estat conservador en cap del Musée National d'Art Moderne de Paris fins que fou destituït pel règim de Vichy. Després de passar per la presó, s'integrà en la lluita contra l'ocupació alemanya i el juny de 1944 el govern provisional de la República francesa el va nomenar comissari de la República de la regió de Tolosa. Fou president de l'Institut d'Études occitanes i posteriorment es va reintegrar al Musée National d'Art moderne.

46 Julián Sanz Martínez, historiador i publicista, va desenvolupar una intensa activitat investigadora a la ciutat espanyola de León al voltant de la prehistòria i la pintura rupestre. Va exercir de professor a la Universidad de Salamanca. Republicà i membre d'una lògia maçònica va emprendre el camí de l'exili a França arran de la victòria feixista. A Tolosa va conèixer Joaquim Vicens, amb qui mantingué una fecunda amistat, i posteriorment va exercir de conservador al Museu del Louvre.

47 Pelai PAGÈS (dir.), *Els maquis. La resistència armada contra el franquisme (1936-1965)*, Ed. 3 i 4, València, 2020.

48 Arxius de la Collection de l'Art Brut, carta de Joaquim Vicens Gironella a René Lajus, Tolosa, 16-9-1948.

49 En una entrevista a un diari gironí arran d'una exposició a la ciutat, Vicens donava la data de 1941 com el començament de la seva activitat escultòrica; Magda Bouso, «Joaquim Vicens exposa a la Vinardell Roig», *Los Sitios*, 6-10-1985, p. 42. Segons el crític Jean-Loup Bourget, la primera escultura en suro de Vicens Gironella fou el 1943, «Non sans relief : Chichorro/Gironella», *Vie des arts*, núm. 112, setembre-novembre 1983, p. 64.

50 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 380.

51 El Museu del Suro de Palafrugell ha documentat aquesta diversitat d'usos i conserva en el seu fons diverses obres fetes en aquest material ja des de les darreries del segle XIX. Vegeu <https://museudelsuro.cat>. D'altra banda, la utilització d'aquest material amb finalitats decoratives té una mostra rellevant en la peça d'artesanía que industrials del suro gironins tenien la intenció de regalar a Eva Perón durant el seu viatge a Espanya l'any 1947. Actualment es conserva al fons de la Diputació de Girona. Vegeu Santiago HERNÁNDEZ i BAGUÉ, *op. cit.*, p. 41.

52 Jean-Jacques FLEURY, «Mémoires du liège», *Joaquim Vicens Gironella*, Collection de l'Art Brut, Lausana, 1998 [catàleg d'exposició].

53 Dubuffet havia heretat una empresa de vins i es relacionava amb René Lajus, vinculat a la indústria surotapera francesa.

54 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 383.

55 La primera va tenir lloc al soterrani de la Galerie Drouin del 17 de juliol al 31 d'agost de 1948; la segona al Pavelló Gaston Gallimard durant els mesos de setembre i octubre del mateix any, en aquesta exposició també s'hi mostraven obres d'autors africans, nens i persones anònimes. La darrera, i potser la més important de les tres, va tenir lloc a la Galerie Drouin l'octubre de 1949 sota el títol «L'Art Brut préféré aux arts culturels».

56 Tant en exposicions i textos del passat com actuals, Joaquim Vicens Gironella és anomenat de diverses formes. En uns casos s'empra el nom complet, en altres els dos cognoms i en força ocasions només el segon cognom, Gironella; mentre que l'autor solia utilitzar les inicials J. V. G. per signar les seves obres.

57 Hal FOSTER, «Intuiciones ciegas», *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008. L'article original en anglès va aparèixer a la revista *October*, núm. 97, 2001.

58 Céline POUGET, *L'influence et le rôle de la collection de dessins d'enfants de Jean Dubuffet*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2012 [memòria de màster].

59 Baptiste BRUN, «Réunir une documentation pour l'Art Brut : les prospections de Jean Dubuffet dans l'immédiate après-guerre au regard du modèle ethnographique», *Les*

Cahiers de l'École du Louvre, núm. 4, 2014. Per una visió més global i extensa, vegeu del mateix autor, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art brut : critique du primitivisme*, Les Presses du Réel, Dijon, 2019.

60 Val la pena assenyalar que la coneixença personal entre Dubuffet i Lévi-Strauss es va produir justament arran de la celebració de l'exposició de Vicens Gironella al Foyer de l'Art Brut. Vegeu Kent MINTURN, «Dubuffet, Lévi-Strauss, and the idea of Art Brut», *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 46, tardor 2004, p. 259.

61 Lucianne PEIRY, «La aventura del art brut: una historia de diamantes y de sapos», dins Serge FAUCHEREAU (ed,), *En torno al Art Brut*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p. 73.

62 La Compagnie de l'Art Brut va tenir una segona etapa, en què alguns dels fundadors se'n van excloure, com André Breton, i, per contra, s'hi incorporaren noms nous, com Raymond Queneau o Noël Arnaud.

63 Hal FOSTER, «El artista como etnógrafo», dins *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001. [1ª ed. angl.: 1995].

64 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 53.

65 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *Après la guerre*, Gallimard, Paris, 2010, p. 62. Vegeu també de la mateixa autora, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950 - 1960*, Gallimard, Paris, 2004.

66 Baptiste BRUN i Débora LAKS, «La douleur et la genèse. Des régimes de représentation des corps après 1945», a Thomas KIRCHNER, Laurence BERTRAND DORLÉAC, Déborah LAKS, Nele PUTZ (ed.), *Les Arts à Paris après la Libération. Temps et Temporalités*, Heidelberg University, 2018.

67 Aliénor DEBROCO, «La peinture en 1945 : un cri face à l'histoire», *Mosaïque*, núm. 6, gener 2011, p. 98.

68 Totes les cites al text de Jean Dubuffet corresponen a la monografia *Joaquim Vicens Gironella*, editada arran de l'exposició al Foyer de l'Art Brut, París, 1948.

69 El pensador Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) va donar una importància notable a les condicions geogràfiques i climàtiques per explicar el fenomen artístic i les seves manifestacions.

70 En l'apunt biogràfic que Vicens Gironella va trametre a Lajus i que aquest va reenviar a Dubuffet pràcticament no s'hi tracta la qüestió de les escultures en suro, sinó que dedica la major part de l'escrit a parlar de la seva producció literària, fins i tot li envia un llistat de les seves obres, cosa que suggereix la percepció que tenia de la seva activitat creativa i de la importància que concedia a una i altra pràctica. Per ell, en aquells moments, era més rellevant la seva escriptura que el seu art.

71 Pauline GOUTAIN, *Les Mythologies matérielles de l'Art Brut (1945 - 1976). Dimensions, processus créateurs et matériaux à l'œuvre*, Universités de Paris Nanterre–Carleton University, 2017 [tesi doctoral], p. 285.

72 La relació epistolar amb Dubuffet també es va trencar i no es reprendria fins als anys setanta, segons recull Vicens en una missiva a l'artista francès. Vegeu Arxius Collection de l'Art Brut de Lausanne, carta de Joaquim Vicens Gironella a Jean Dubuffet, Tolosa, 15-7-1977.

73 Noms com els d'Antonio Alós, Hilari Brugarolas, Manuel Camps-Vicens, Virgili Batlle, Francesc Forcadell-Prat, Josep Suau, Pablo Salen, José Alejos, Joan Call o Antonio Argüello, formaven part del col·lectiu d'artistes de l'exili republicà a Tolosa de Llenguadoc. Alguns que, en el moment de l'èxode, encara eren nens també acabarien optant pel conreu de l'art, com ara Carlos Pradal, Joan Jordà, Rodolfo Fauria-Gort, Balbino Giner (fill) o Antoni Clavell (fill). Vegeu Violeta IZQUIERDO, «Les artistes plasticiens espagnols en exil à Toulouse», dins Lucienne DOMERGUE (ed.), *L'exil républicain espagnol à Toulouse (1939 - 1999)*, Presses Universitaires du Mirail-Université de Toulouse, Tolosa, 1999; «Cinco artistas españoles exiliados en Toulouse», a Alicia ALTED i Lucienne DOMERGUE, *El exilio republicano español en Toulouse*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003; Michel BATTLE, «Les peintres de l'exil à Toulouse», dins José JORNET (coord.), *Artistes de l'exil en*

*Vallmajó, Virgilio. La radicalitat estètica d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa, Mare Nostrum/Afers, Perpinyà/Catarroja, 2011. Et sur l'ensemble du monde artistique à Toulouse avant l'exil républicain, cf. Luce RIVET-BARLANGUE, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1989 [thèse de doctorat]. En gé-néral, les arts plastiques à Toulouse durant les annéers 30 et 40 tournaient autour d'un académisme moderne fort timide qui ignorait les apports esthétiques les les plus contemporains, selon Jean ESTÈBE, *Toulouse 1940-1944*, Perrin, Paris, 1996, pp. 248-249. Avec l'occupation allemande et la division de l'état en deux zones, de nombreux artistes d'avant-garde résidant à Paris rejoignirent ce que l'on appelait la «zone libre». Les terres occitanes et catalanes allaient accueillir provisoirement bon nombre de ces artistes; certains d'entre eux finirent par abandonner la région et d'autres furent internés dans des camps de concentration français ou déportés dans des camps allemands. Nous avons étudié cette dynamique géo-artistique dans notre ouvrage sur Virgili Batlle cité plus haut.*

74 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 267.

75 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 387.

76 La localité d'East Hampton se trouve à Long Island, île allongée qui se situe face à Manhattan. Dans les années 40 vinrent s'y installer des artistes tels Jackson Pollock, Lee Krasner, Robert Motherwell et, ensuite, Willem de Kooning et Franz Kline. Et, au début des années 60, Roy Lichtenstein, James Rosenquist et Andy Warhol. La collection d'Art Brut occupait un des étages de la vaste demeure d'Ossorio, et y étaient également exposées les œuvres des principaux artistes de l'expressionisme abstrait américain et des artistes européens comme Dubuffet, Fautrier o Wols. Parmi les habitués du lieu, on trouve des noms, tels Marcel Duchamp, Henri Matisse, Alfred Barr, Barnett Newman ou Jackson Pollock.

77 L'histoire et les déplacements du fonds artistique de Dubuffet sont très liés aux péripéties de la vie de l'artiste. Dans ce sens, le déménagement de ses œuvres en Amérique est dû au fait que c'est aux Etats-Unis que l'artiste français obtint à titre personnel ses premiers grands succès.

78 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 474.

79 Sa première exposition individuelle, après celle qui s'était déroulée au Foyer de l'Art Brut (1948), se tint en 1969 à la Galerie Chave, installée dans la ville provençale de Vence. La galerie était une sorte d'annexe de la boutique de jouets et matériel de dessin que dirigeait Alphonse Chave. Au milieu des années 50, Dubuffet s'installa à Vence et entra en relation avec le galeriste qui allait prêter ses cimaises à l'artiste et à bien d'autres créateurs liés à l'Art Brut. D'autres artistes de grand renom tels Henri Michaux, Hans Bellmer, Man Ray, Asger Jorn o Max Ernst y exposeront également. En 2020, le Centre Pompidou consa-cra une exposition à la Galerie Chave.

80 Le moment le plus intense dans l'historique des expositions de Joaquim Vicens Gironella fut l'année 1977, lorsqu'il présenta quatre expositions individuelles. Cf. dans ce catalogue l'aparté Expositions individuelles et collectives.

81 Tel a été le titre de la thèse que la chercheuse a consacrée à l'Art Brut. Cf. Lucienne PEIRY, *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la Collection de l'Art Brut, 1945-1996*, Université de Lausanne, 1996 [thèse de doctorat].

82 La référence au «fond du jardin» est à mettre en relation avec l'ancienne implantation du Foyer de l'Art Brut dans un pavillon situé au fond du jardin des Éditions Gallimard de Paris - où il fut monté en septembre 1948-, après avoir eu son siège, depuis novembre 1947, dans deux salles du sous-sol de la Galerie René Drouin, place Vendôme à Paris. Cf. Céline DEVAUX, *Dubuffet et l'Art Brut: Les enjeux d'un discours*, Université du Québec, Montréal, 2005 [thèse de doctorat], pp. 10-12.

83 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 427.

84 Archives Collection de l'Art Brut de Lausanne, lettre de de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, Paris, 10-12-1948.

85 Berthold HINZ, «Degenerat i autèntic. Aspectes de l'art i el poder al Tercer Reich», David BRITT (dir.), *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, Centre de Culture Contemporaine de Barcelone et Institut d'Edicions de la Diputacion de Barcelone, Barcelone, 1996 [1ª ed. angl.: 1995], p. 331.

86 Le recueil de poèmes resté inédit porte la dédicace suivante : «A tous ceux qui ont été éliminés/ Dans les horribles Camps de la Mort/ En se demandant, au nom de quoi, quel tort/ Quel mal avons-nous fait à l'Humanité?».

87 La crête et les longues queues que l'on peut voir dans une bonne partie des oiseaux représentés, plus spécialement dans les gravures, suggèrent cette hypothèse. Par ailleurs, dans ces mémoires, Vicens Gironella fait référence aux Oiseaux de Paradis. Dans certains cas concrets, ils ne se contentent pas d'être présents, en tant que compagnie muette, mais ils adoptent une attitude menaçante ou de défense, comme s'ils voulaient conjurer un possible danger.

88 Laurent DANCHIN, «Joaquim Vicens Gironella. Idylle près la fontaine», *Aux frontières de l'Art Brut...*, *op. cit.*, p. 394.

89 Michel THÉVOZ, «La résistance du liège», *Joaquim Vicens Gironella*, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 1998 [catalogue d'exposition].

90 En octobre 1948, l'écrivain Josep M. Gironella franchit clandestinement la frontière franco-espagnole. Bien qu'ayant écrit après la guerre de nombreux articles vantant le fascisme et la victoire franquiste, et qu'en tant que romancier, il ait reçu en 1946 le Prix Nadal, sa situation économique n'était guère florissante. Il avait participé à divers négoçes qui ne lui avaient apporté que des déboires, s'était lancé dans le marché noir et avait passé quelque temps en prison. Aussi décida-t-il de sortir du pays. Des années auparavant, en décembre 1936, un familier, Anicet Gironella, l'avait aidé à passer la frontière en compagnie de Josep M. Ginés. En la circonstance, la raison avait été toute autre: la crainte d'être victime de la violence révolutionnaire, étant donné qu'il avait été séminariste et était affilié à la Fédération des Jeunes Chrétiens de Catalogne dont un certain nombre de membres avaient été assassinés à cause de leur supposée affinité avec les militaires golpistes et le conglomerat antirépublicain et contre-révolutionnaire. Cf. Josep CLARA, «A propòsit de Josep M. Gironella», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm, 37, 2004. Selon Vicens Gironella, la cause de la fuite de son cousin en 1948 a été la publication d'un article qui n'avait pas plu aux autorités espagnoles; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, pàg. 303.

91 Maria Casares, qui triompha comme comédienne à Paris, était la fille de Santiago Casares Quiroga, ancien ministre et chef du gouvernement républicain sous la présidence de Manuel Azaña.

92 Cette information provient de la lettre que Vicens Gironella avait adressée à René Lajus; il lui communiquait les renseignements biographiques dont allait se servir Dubuffet pour rédiger la monographie sur l'artiste *agullanin* en vue de son exposition au Foyer de l'Art Brut. Dans sa lettre, notre artiste demandait également si Dubuffet connaissait quelqu'un susceptible de traduire en français l'oeuvre *Llaves de oro*, étant donné que celui qui devait le faire, Jean Camp, était parti au Mexique. Archives de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, lettre de Joaquim Vicens Gironella à René Lajus, Toulouse, 16-9-1948. Ni Casares ni Dubuffet ne donnèrent de réponse positive aux questions qu'il leur posait.

93 Après la mort de Dubuffet, Vicens Gironella publia dans un recueil quelques-unes des lettres personnelles que celui-ci lui avait adressées; Joe RYCZO (ed.), *J. V. Gironella, le génie du liège*, Les Friches de l'Art, Libourne, 1994, tirage limité à 250 exemplaires numérotés.

94 Les œuvres achetées étaient *Sous la forêt vierge*, *Liège mâle* et *L'espoir*. Le prix de l'ensemble, une fois déduits les 30% de leur prix de vente au public, s'éleva à 9.350 francs, un chiffre assez important pour les œuvres d'un artiste inconnu et marginal. Archives de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, Paris, 30-11-1948.

95 Archives Collection de l'Art Brut de Lausanne, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, Paris, 10-12-1948.

96 Archives Collection de l'Art Brut de Lausanne, lettre de Joaquim Vicens Gironella à Jean Dubuffet, Toulouse, 20-12-1948.

97 Archives Collection de l'Art Brut de Lausanne, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, Paris, 11-1-1949.

98 *Ibid*.

99 Les œuvres qu'à cette époque conservait le Foyer de l'Art Brut, en sus de celles ache-tées précédemment étaient: *Chimère*, *Le Christ de 4 clous*, *Et le soleil pleura*, *Retour de la*

région toulousaine, *République espagnole*, *Retirada 1939*, Lapilli Films, Tolosa, 2002; i Narcís SELLES RIGAT, *Virgili Batlle Vallmajó, Virgilio. La radicalitat estètica d'un pintor català anarcosindicalista exiliat a Tolosa*, Mare Nostrum/Afers, Perpinyà/Catarroja, 2011. I sobre el conjunt del camp artístic a Tolosa abans de l'exili republicà, vegeu Luce RIVET-BARLANGUE, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, Université de Tolouse-Le Mirail, Tolosa, 1989 [tesi doctoral inèdita]. En general, les arts plàstiques a Tolosa durant els anys trenta i quaranta giraven al voltant d'un academicisme modern prudentíssim que ignorava les aportacions estètiques més contemporànies, segons Jean ESTÈBE, *Toulouse 1940-1944*, Perrin, Paris, 1996, p. 248-249. Amb l'ocupació alemanya de França i la divisió de l'estat en dues zones, nombrosos artistes d'avantguarda residents a París es van desplaçar a l'anomenada «zona lliure». Els territoris occitans i catalans van acollir temporalment molts d'aquests autors, alguns dels quals van acabar abandonant el país i altres van ser internats en camps de concentració francesos o extradits a camps alemanys. Hem atès aquesta dinàmica geo-artística en el llibre sobre Virgili Batlle citat anteriorment.

74 Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 267.

75 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 387.

76 El poblet d'East Hampton es troba a Long Island, l'illa allargada situada davant de Manhattan. Als anys quaranta, s'hi traslladaren a viure artistes com Jackson Pollock, Lee Krasner, Robert Motherwell i, posteriorment, Willem de Kooning i Franz Kline. I, a principi dels anys seixanta, Roy Lichtenstein, James Rosenquist i Andy Warhol. La col·lecció d'Art Brut ocupava un dels pisos de la gran mansió d'Ossorio, en la qual també hi havia penja-des obres dels principals autors de l'expressionisme abstracte americà i artistes europeus com Dubuffet, Fautrier o Wols. Entre els qui freqüentaven la casa d'Ossorio, noms com Marcel Duchamp, Henri Matisse, Alfred Barr, Barnett Newman o Jackson Pollock.

77 La història i el recorregut dels fons artístics de Dubuffet estan molt lligats a la peripècia personal de l'artista. En aquest cas, el trasllat de les obres a Amèrica es relaciona amb el fet que va ser als Estats Units on l'autor francès va assolir els seus primers grans reconeixements.

78 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 474.

79 La seva primera mostra individual, després de la celebrada al Foyer de l'Art Brut (1948), va tenir lloc l'any 1969 a la Galerie Chave, ubicada a la població occitana de Vença. La galeria era una mena d'annex a la botiga de joguets i material artístic que regentava Alphonse Chave. A mitjan anys 50, Dubuffet va anar a viure a Vença i entrà en relació amb el galerista que va obrir les seves portes a l'artista i a molts altres autors vinculats a l'Art Brut. També van exposar a la galeria noms de la talla d'Henri Michaux, Hans Bellmer, Man Ray, Asger Jorn o Max Ernst. L'any 2020, el Centre Pompidou va dedicar una exposició d'homenatge a la Galerie Chave.

80 El moment expositiu més àlgid de Joaquim Vicens Gironella va ser l'any 1977, en què va celebrar quatre mostres individuals. Vegeu l'apartat d'aquest catàleg on es recullen les seves exposicions individuals i col·lectives.

81 Aquest va ser el títol de la tesi que l'autora va dedicar a l'Art Brut. Vegeu: Lucienne PEIRY, *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la Collection de l'Art Brut, 1945-1996*, Université de Lausanne, 1996 [tesi doctoral].

82 La referència al «fons del jardí» té a veure amb l'antic emplaçament del Foyer de l'Art Brut en un pavelló situat al fons del jardí d'Éditions Gallimard de París, on s'hi instal·là el setembre de 1948, després d'haver tingut la seu, des del novembre de 1947, en dues sales del soterrani de la Galerie René Drouin de la place Vendôme de París. Vegeu Céline DELAUX, *Dubuffet et l'Art Brut : Les enjeux d'un discours*, Université du Québec, Mont-real, 2005 [tesi doctoral], p. 10-12,

83 Pauline GOUTAIN, *op. cit.*, p. 427.

84 Arxiu Collection d'Art Brut de Lausanne, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 10-12-1948.

85 Berthold HINZ, «*Degenerat i autèntic*. Aspectes de l'art i el poder al Tercer Reich», David BRITT (dir.), *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996 [1ª ed. angl.: 1995], p. 331.

86 El poemari, que no es va arribar a publicar, es dedica «A tots els qui han estat eliminats/ en els horribles Camps de la Mort/preguntant-se en nom de què, quina falta,/ quin mal hem fet a la Humanitat?».

87 La cresta i les llargues cues que s'aprecien en bona part dels ocells representats, especialment en els gravats, suggereixen aquesta espècie. D'altra banda, Vicens Gironella en les seves memòries també fa esment de les aus del paradís. En algun cas concret, però, no es limiten a ser presents en l'escena, com una companyia muda, sinó que adopten una actitud amenaçant o de defensa, com si volguessin conjurar un possible perill.

88 Laurent DANCHIN, «Joaquim Vicens Gironella. Idylle près la fontaine», *op. cit.*, p. 394.

89 Michel Thévoz, «La résistance du liège», *Joaquim Vicens Gironella*, Collection de l'Art Brut, Lausana, 1998 [catàleg d'exposició].

90 L'octubre de 1948, l'escriptor Josep M. Gironella va traspassar clandestinament la frontera francoespanyola. Malgrat que després de la guerra va escriure molts articles lloant el feixisme i la victòria franquista i que, com a novel·lista, hagués guanyat el Premi Nadal (1946), la seva situació econòmica era poc falaguera. Havia participat en diversos negocis que li sortiren malament, es dedicà a l'estraperlo i fins i tot va passar un temps a la presó. Per tot plegat, va decidir abandonar el país. Anys abans, el desembre de 1936, el seu familiar Anicet Gironella ja l'havia ajudat a passar la frontera, acompanyat de Josep M. Ginés. En aquella ocasió, el motiu era la por de ser víctima de la violència revolucionària, ja que havia estat seminarista i formava part de la Federació de Joves Cristians de Catalunya, alguns membres de la qual foren assassinats per la seva suposada afinitat amb els militars colpistes i el conglomerat antirepublicà i contrarevolucionari. Vegeu Josep CLARA, «A propòsit de Josep M. Gironella», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm, 37, 2004. Segons Vicens, la causa de la sortida de Gironella l'any 1948 va ser la publicació d'un article que no va plaure les autoritats espanyoles; Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 303.

91 Maria Casares, que va reeixir com a actriu a París, era filla de Santiago Casares Quiroga, antic ministre i cap del govern republicà sota la presidència de Manuel Azaña.

92 Aquesta informació es recull a la carta que Vicens Gironella va enviar a René Lajus en què li donava algunes dades biogràfiques que havien de servir a Dubuffet per confegir la monografia sobre l'artista agullanenc arran de la seva exposició al Foyer de l'Art Brut. A la missiva, l'autor empordanès també preguntava si Dubuffet coneixia algú que pogués traduir-li *Llaves de oro* al francès, ja que la persona que, segons ell, havia de fer-ho, Jean Camp, havia partit a Mèxic. Arxius de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, carta de Joaquim Vicens Gironella a René Lajus, Tolosa, 16-9-1948. Ni Casares ni Dubuffet van donar una resposta positiva a les preguntes que els feia Vicens.

93 Després de la mort de Dubuffet, Vicens va publicar en un recull algunes de les cartes personals que li havia enviat; Joe RYCZO (ed.), *J. V. Gironella, le génie du liège*, Les Friches de l'Art, Liborna, 1994, tiratge limitat a dos-cents cinquanta exemplars numerats .

94 Les peces adquirides van ser *Sota el bosc verge*, *Suro mascle* i *L'esperança*. El preu total que n'hi van pagar, un cop feta la deducció del 30% del seu valor de venda al públic, va ser de 9.350 francs vells, una xifra prou notable per correspondre a obres d'un autor desconegut i marginal. Arxius de la Collection de l'Art Brut de Lausanne, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 30-11-1948.

95 Arxius Collection de l'Art Brut de Lausanne, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 10-12-1948.

96 Arxius Collection de l'Art Brut de Lausanne, carta de J. V. Gironella a Jean Dubuffet, Tolosa, 20-12-1948.

97 Arxius Collection de l'Art Brut de Lausanne, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 11-1-1949.

98 *Ibidem*.

99 Les obres que, en aquells moments, conservava el Foyer de l'Art Brut, a banda de les tres que havien comprat anteriorment, eren: *Quimera*, *El Crist de 4 claus*, *I el sol va plorar*, *Retorn de la font*, *El paradís*, *Dona d'esquena*, *El faquir*, *Ell crida «Present!»*, *Flor de Mathausen*,

fontaine, Le Paradis, Dos de femme, Le fakir, Il crie «Présent!», *Fleur de Mathausen, Premier triptyque, Et les juifs furent expulsés d’Espagne, Les messieurs aux grandes moustaches*. Les nouvelles œuvres qu’ils désiraient acheter étaient les trois premières de cette liste, et il lui en offrait 25.000 francs. «Je sais bien que le prix n'est pas élevé, mais je vous demande de considérer que les ressources de notre petite société sont fort restreintes. Et je crois qu’il serait intéressant pour vous que ces œuvres prennent place dans cette collection, qui est certainement appelée à demeurer dans l’avenir et être très visitée»; Archives Collection de l’Art Brut de Lausanne, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 16-8-1951.

100 Archives Collection de l’Art Brut de Lausanne, lettre de Joaquim Vicens Gironella à Jean Dubuffet, Tolosa, 17-8-1951.

101 Fonds de la famille de Joaquim Vicens Gironella, lettre de René Lajus à Joaquim Vicens Gironella, París, 5-1-1952.

102 Vicens Gironella tenta de faire représenter une de ses pièces de théâtre au Centre Culturel, mais le responsable s’y refusa, sous prétexte qu’il n’était qu’un «amateur»; il ne parvint pas non plus à ce qu’on y monte une exposition de ces œuvres. Cf. Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, pàg. 387.

103 Fonds de la famille de Joaquim Vicens Gironella, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 28-1-1974.

104 Archives Collection de l’Art Brut, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 12-5-1976.

105 Fonds de la famille Joaquim Vicens Gironella, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 30-4-1976.

106 Vicens Gironella annonça à Dubuffet son exposition individuelle et lui envoya la liste des œuvres exposées, ainsi que des gravures réalisées à partir de plaques de liège. Il lui fit part également de deux projets personnels qu’il devait réaliser en collaboration avec le propriétaire de la galerie, Patrick Stefanetto, poète et admirateur de l’Art Brut. L’un d’eux était un livre de gravures sur liège imprimées sur feuilles de liège, et l’autre un livre sur l’artiste que devait écrire le même Stefanetto. Il convient de dire qu’aucun de ces projets n’aboutit. Cf. Archives de la Collection de l’Art Brut, lettre de Joaquim Vicens Gironella à Jean Dubuffet, Toulouse, 6-5-1976.

107 Archives de la Collection de l’Art Brut, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 12-5-1976.

108 Parmi toutes les sculptures, celles exposées à la Galerie Le Cadre de Cahors, cette oeuvre était celle dont le prix de vente était le plus élevé -6.000 francs- , alors que celle que choisit Dubuffet, *Sous–bois*, était estimée à 3.500 francs. Dans la lettre de Vicens Gironella –datée du 6 mai 1976– l’artiste lui communique la liste des œuvres exposées à Cahors ainsi que leur prix de vente au public.

109 Archives de la Collection de l’Art Brut, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 14-6-1976.

110 Archives de la Collection de l’Art Brut, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 18-7-1976.

111 *Ibid.*

112 Archives de la Collection de l’Art Brut, lettre de Joaquim Vicens Gironella à Jean Dubuffet, Toulouse, 18-12-1979.

113 *Ibid.*

114 Par exemple, une partie de sa poésie obéissait aux canons les plus caractéristiques des Jeux Floraux dont les origines remontent au XVIIIème siècle. Ainsi ses poèmes *«Amor a Girona i amor de Girona»* et *«Antany, cap a la festa de la Santa Creu»* furent récompensés par l’Académie des Jeux Floraux de Toulouse, en 1966 et 1967 respectivement.

115 Archives de la Collection de l’Art Brut, lettre de Joaquim Vicens Gironella à Jean Dubuffet, Toulouse, 14-12-1981.

116 Le cas de Vicens Gironella n'est pas une exception dans l'histoire des relations entre Dubuffet et les artistes de l'Art Brut. À titre d'exemple, nous pouvons citer Jean-Joseph Sanfourche, catholique convaincu et qui aspirait à exposer et à vendre ses œuvres; lui aussi entra en conflit avec les thèses *dubuffettiennes*. Cf. Laurent DANCHIN, «Cher Monsieur Dubuffet»,*Aux frontières de l’Art Brut...*, *op. cit.*, pp. 493-495.

117 Archives de la Collection de l’Art Brut, lettre de Jean Dubuffet à Joaquim Vicens Gironella, París, 21-12-1981.

118 *Ibid.*

119 En1996, à l’occasion de l’exposition «Art brut et compagnie», Danchin rendit visite à Vicens Gironella à Toulouse, et selon ses dires, le sculpteur avait une attitude de ressentiment et d’amertume face aux positions supposément dogmatiques et excluantes de Dubuffet. Cf. Laurent DANCHIN, «Joaquim Vicens Gironella. Idylle près la fontaine»,*Aux frontières de l’Art Brut...*, *op. cit.*, p. 394-395. En fait, cette distanciation comme nous l’avons vu dans les lettres commentées plus haut, s’est produite durant la phase tardive de l’œuvre de Vicens Gironella, dans un contexte de changements de tous ordres, tant sur le plan personnel qu’au niveau du système artistique. Il faut, par exemple, rappeler que dans l’exposition du Musée d’Arts Décoratifs à París en 1967, Vicens Gironella y était représenté par cinq de ses œuvres.

120 Una aspiration, il faut le dire, queVicens Gironella explicitait en des moments où il s’adonnait intensément à la sculpture et participait à des expositions dans des galeries ou centres d’art, mais rien ne permet d’en déduire que cette volonté et ce degré d’ambition que suggèrent ces paroles soient déjà présents à ses débuts. Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 379.

121 Conversation avecJean-Jacques Fleury au Musée Mémorial de l’Exil, La Jonquera, 17-12-2021.

122 Le MUME a eu un rôle très important pour la promotion de ces recherches en organisant de nombreuses expositions, en éditant des études et en organisant conférences, débats et séminaires, ainsi qu'en impulsant la réflexion sur le phénomène dr l'exil dans l'art contemporain. Parmi ces dernières expositions de caractère historique, il convient de signaler: Eric FORCADA (comissaire), *Camp dels Haras, 1939. Fontseré i Clavé a la llum de Martí Vives* (2018) et *A nation in retreat* (2019); Enric PUJOL (commissaire), *Art i exili: artistes de l'exili català del 1939* (2020), en collaboration avec le Musée de l’Ampurdan. Ou Arnau GONZÀLEZ VIALTA (commissaire), *Antoni Campaña, l’endemà de la retirada: Portbou, 1939* (2021), Sur les orientations et activités du centre, cf.: Jordi FONT AGULLÓ, «En la periferia transfronteriza tras las huellas del exilio. El proyecto del Museu Memorial de l’Exili (MUME) diez años después», *Revista de Museología*, nº 69, 2017; et Miquel SERRANO, «Arte y compromiso en el Museu Memorial de l’Exili de La Jonquera (Girona)», in Immaculada REAL LÓPEZ (ed.), *Las colecciones y museos del exilio*, Ed. Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, Madrid, 2021.

123 En principe, ceux qui sont partis en exil alors qu’ils étaient encore enfants, et deviendraient ensuite artistes, comme Joan Jordà, Rodolf Fauria-Gort, Balbino Giner Gabarda, Antoni Clavell ou Carlos Pradal, ne feraient pas partie de cette catégorie, quand bien même l’expérience de l’expatriation a dû forcément les marquer.

124 Anna MIÑARRO i Teresa MORANDI(comp.),*Trauma i transmissió: Efectes de la guerra del 36, la postguerra, la dictadura i la transició en la subjectivitat dels ciutadans*, Ed. Fundació Congrés Català de Salut Mental i Xoroi Edicions, Barcelona, 2014, pag. 71.

125 Ramon ALMELA PÉREZ, «Outsider... deconstruyendo el arte desde fuera», *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, nº 4, 2007.

126 De toute façon cet hypothétique élément déclencheur d’ordre traumatique, en lui-même, peut être insuffisamment éclairant, et il conviendrait de prendre en compte d’autres facteurs, internes et externes au sujet, ce qui impliquerait des recherches spécifiques dans chacun des cas précis. Dans les deux que nous avons étudiés, Batlle et Vicens Gironella, il y a un possible fil rouge avec certains éléments de leur biographie d’avant le conflit qui auraient pu les prédisposer à l’activité artistique. Batlle avait travaillé dans un atelier d’imagerie textile, et Vicens Gironella, était artisan dans le domaine du liège.

127 Hal FOSTER, «Intuiciones ciegas», art. cit.

Primer tríptic, I els jueus foren expulsats d’Espanya, Els senyors dels grans bigotis. D’aquesta relació, les noves peces que volien adquirir eren les tres primeres del llistat, per a les quals li oferien la suma de 25.000 francs vells. «Sé que el preu no és gaire elevat –li escrivia Dubuffet–, però li demano que tingui en compte que els mitjans de la nostra petita societat són molt limitats. Crec que seria interessant per vostè que aquestes obres formessin part de la col·lecció, que certament està cridada a romandre en el futur i a ser molt visitada».

100 Arxius Collection de l’Art Brut de Lausanne, carta de Joaquim Vicens Gironella a Jean Dubuffet, Tolosa, 17-8-1951.

101 Fons de la família Joaquim Vicens Gironella, carta de René Lajus a Joaquim Vicens Gironella, París, 5-1-1952.

102 Al Centre Culturel, Vicens va intentar que s’hi representés una obra de teatre seva, però el responsable s’hi va negar al·legant que era «un aficionat»; tampoc no va aconseguir celebrar-hi una exposició. Vegeu Joachim Vicens Gironella, *op. cit.*, p. 387.

103 Fons de la família Joaquim Vicens Gironella, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 28-1-1974.

104 Arxius de la Collection de l’Art Brut, Carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 12-5-1976.

105 Fons de la família Joaquim Vicens Gironella, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 30-4-1976.

106 Vicens Gironella va informar Dubuffet de la seva mostra individual a Caors i li va enviar una relació de les obres exposades, així com uns gravats fets amb planxa de suro. També li va donar compte de dos projectes personals que havia de fer en col·laboració amb el propietari de la galeria, Patrick Stefanetto, poeta i admirador de l’Art Brut. L’un era un llibre de gravats en suro imprès damunt de fulls de suro; i l’altre era un llibre sobre l’artista que havia d’escriure el mateix Stefanetto. Val a dir que cap d’aquests dos projectes es va concretar. Arxius de la Collection de l’Art Brut, carta de Joaquim Vicens Gironella a Jean Dubuffet, Tolosa, 6-5-1976.

107 Arxius de la Collection de l’Art Brut, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 12-5-1976.

108 Aquesta escultura era la que tenia un preu de venda més elevat –6.000 francs– d’entre totes les obres exposades a la Galerie Le Cadre; mentre que la que va triar Dubuffet, *Sotabosc*, estava valorada en 3.500 francs. En la carta de Vicens datada el 6 de maig de 1976, hi va adjuntar un llistat de les obres que presentava a la mostra de Caors amb el preu de venda al públic.

109 Arxius de la Collection de l’Art Brut, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 14-6-1976.

110 Arxius de la Collection de l’Art Brut, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 18-7-1976.

111 *Ibidem.*

112 Arxius de la Collection de l’Art Brut, carta de Joaquim Vicens Gironella a Jean Dubuffet, Tolosa, 18-12-1979.

113 *Ibidem.*

114 Una part de la seva poesia, per exemple, seguia algunes de les pautes més característiques del jocfloralisme d’arrel vuitcentista. En aquest sentit, els seus poemes «Amor a Girona i amor de Girona» i «Antany, cap a la festa de la Santa Creu» van ser guardonats per l’Académie des Jeux Floreaux de Tolosa els anys 1966 i 1967 respectivament.

115 Arxius de la Collection de l’Art Brut, carta de Joaquim Vicens Gironella a Jean Dubuffet, Tolosa, 14-12-1981.

116 El cas de Vicens Gironella no fou una excepció en la relació de Dubuffet amb els autors de l’Art Brut. A tall d’exemple, podem citar Jean-Joseph Sanfourche, catòlic convençut

i aspirant a exposar i vendre les seves obres, el qual també va entrar en conflicte amb les tesis dubuffetianes. Vegeu Laurent DANCHIN, «Cher Monsieur Dubuffet», *op. cit.*, p. 493-495.

117 Arxius de la Collection de l’Art Brut, carta de Jean Dubuffet a Joaquim Vicens Gironella, París, 21-12-1981.

118 *Ibidem.*

119 L’any 1996, en ocasió de l’exposició «Art brut et compagnie», Danchin va visitar Vicens Gironella a Tolosa i, segons afirma, l’escultor tenia una actitud de ressentiment i amargor cap a la posició suposadament dogmàtica i excloent de Dubuffet. Vegeu Laurent DANCHIN, «Joaquim Vicens Gironella. Idylle près la fontaine», *op. cit.*, p. 394-395. Ara bé, aquest distanciament, com es desprèn de les cartes que hem comentat, es va produir en una fase tardana de la producció de Vicens Gironella, en un context de canvis de tot ordre, tant en el pla personal com en el sistema artístic. Cal recordar, per exemple, que a l’exposició al Musée d’Arts décoratifs, celebrada a París el 1967, Vicens Gironella hi era representat amb cinc obres.

120 Una aspiració, val a dir, que Vicens explicitava en uns moments en què es dedicava intensament a l’escultura i celebrava exposicions en galeries i centres d’art, però res no permet deduir que aquesta voluntat i el grau d’ambició que suggereix ja fossin presents en els seus inicis. Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 379.

121 Conversa amb Jean-Jacques Fleury al Museu Memorial de l’Exili, La Jonquera, 17-12-2021.

122 El MUME ha jugat un paper important en la promoció d’aquestes recerques amb l’organització de nombrosos exposicions, la publicació d’estudis i la celebració de conferències, debats i seminaris, així com amb la impulsio de reflexions sobre el fenomen de l'exili des de l'art contemporani. Entre les seves darreres mostres de caràcter històric, cal destacar: Eric FORCADA (comis.), *Camp dels Haras, 1939. Fontseré i Clavé a la llum de Martí Vives* (2018) i *A Nation in Retreat* (2019); Enric PUJOL (comis.), *Art i exili: artistes de l'exili català del 1939* (2020), feta en col·laboració amb el Museu de l’Empordà. O Arnau GONZÀLEZ VIALTA (comis.), *Antoni Campaña, l’endemà de la retirada: Portbou, 1939* (2021), Sobre les orientacions i activitats del centre, vegeu: Jordi FONT AGULLÓ, «En la periferia transfronteriza tras las huellas del exilio. El proyecto del Museu Memorial de l’Exili (MUME) diez años después», *Revista de Museología*, núm. 69, 2017; i Miquel SERRANO, «Arte y compromiso en el Museu Memorial de l’Exili de La Jonquera (Girona)», dins Immaculada REAL LÓPEZ (ed.), *Las colecciones y museos del exilio*, Ed. Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, Madrid, 2021.

123 En principi no formarien part d’aquesta categoria els qui van marxar a l'exili de nens i que després esdevindrien artistes, com Joan Jordà, Rodolf Fauria-Gort, Balbino Giner Gabarda, Antoni Clavell o Carlos Pradal, per bé que l'experiència de l'expatriació forçosament havia de marcar-los.

124 Anna MIÑARRO i Teresa MORANDI (comp.),*Trauma i transmissió: Efectes de la guerra del 36, la postguerra, la dictadura i la transició en la subjectivitat dels ciutadans*, Ed. Fundació Congrés Català de Salut Mental i Xoroi Edicions, Barcelona, 2014, p. 71.

125 Ramon ALMELA PÉREZ, «Outsider... deconstruyendo el arte desde fuera», *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, núm. 4, 2007.

126 De totes maneres, aquest hipotètic element desencadenant d’ordre traumàtic, per ell sol, potser resulta insuficientment explicatiu i caldria tenir en compte altres factors, interns i externs al subjecte, cosa que reclamaria recerques específiques per a cada cas concret. En els dos casos que he estudiat, Batlle i Vicens Gironella, hi ha un possible fil de connexió amb aspectes de la seva biografia personal previs al conflicte que podien haver-los predisposat cap a la pràctica artística. Batlle havia treballat en un taller d’imatgeria i Vicens, com hem vist, era artesà del suro.

127 Hal FOSTER, «Intuiciones ciegas», art. cit.

Joaquim Vicens Gironella, *L'exili, el meu poble i jo*

Joachim Vicens Gironella, *L'exil, mon village et moi*



[QUE JO CANTI LA TEVA GLÒRIA / OH DÉU MEU / A LA TERRA DEL MEU EXILI]

[QUE JE CHANTE TA GLOIRE / Ô MON DIEU / SUR LA TERRE DE MON EXIL]

Cal·ligrafia / Calligraphie, s. d.

Prologue

N. S. R.

L'une des premières choses qu'il faut prendre en compte au moment d'aborder ces mémoires, c'est que leur écriture s'acheva en 1984. C'est-à-dire, bien longtemps après la plupart des événements rapportés, et par là-même, la perspective à partir de laquelle leur auteur observe le passé, les valeurs éthiques, le positionnement idéologique qui imprègne son regard, ainsi que le choix de certains souvenirs et situations par rapport à d'autres, doit beaucoup à une subjectivité, à des intérêts et circonstances qui n'ont guère à voir avec ceux et celles qui animaient le Vicens Gironella jeune, et parfois, par certains aspects, c'est manifestement tout leur contraire. Une distanciation qui favorise que, face au vécu, il adopte un point de vue plutôt excentrique, volontairement démystificateur, avec des touches d'ironie et de sarcasme, dépourvues de toute vision épique.

Dans le portrait qu'il fait de lui-même, il convient de souligner une certaine indépendance de caractère, une tendance à l'introspection et à la distanciation émotive, ainsi qu'une façon d'être tout spécialement jalouse de son individualité. Individualité, il faut dire, qui bien souvent a besoin de s'affirmer par des jugements empreints d'une auto-suffisance ou d'une présomption quelque peu puériles. Des caractéristiques idiosyncratiques qui, peut-être, ne sont pas étrangères au fait que, selon ses propres dires, il n'établissait pas de relations solides ou stables en dehors de son univers familial le plus proche. «Je ne me faisais jamais d'amis. C'est ainsi et je n'y peux rien»¹.

Une absence de liens personnels profonds qui, selon lui, lui conférait une certaine impavidité intérieure: «Mon tempérament de grand solitaire me sauve de toute révolte de ma conscience»². On a l'impression que l'auteur s'était fabriqué une sorte de cuirasse auto-protectrice face aux durs combats auxquels la vie allait le confronter, ce qui probablement contribua à faire naître en lui une vision plutôt pessimiste de l'homme. C'est dans ce sens qu'il affirme avoir assumé les mots de son père qui disait ; «Méfie-toi! vois le mal partout, et tu ne te tromperas pas»³.

Dans son récit, il fait part de ses sentiments et expériences durant la Guerre Civile, l'exil et son passage par les camps d'internement, il condamne le coup d'état du général Franco, le fascisme nazi et ses pratiques génocidaires, particulièrement à l'égard des Juifs et des gitans, mais il fait également une critique acerbe de l'expérience révolutionnaire qu'avait déclenché le soulèvement factieux, au point que, par certains aspects, elle est mise sur le même pied que les pratiques totalitaires; toutefois, il critique la politique de non-intervention des puissances européennes dans le conflit espagnol, ainsi que les confrontations internes, et tout autant, les politiques contradictoires du bloc républicain.

De ses mots se dégage, parfois, un scepticisme amer que lui procurait la décomposition des vieux idéaux et la défaite de ses rêves de jeunesse, lorsqu'il semblait que l'utopie était à portée de main. Les envies et les désirs d'une transformation sociale et culturelles de celui qui fut l'un des hommes forts d'Agullana, se virent, au fil du temps, transformés par un catholicisme mi traditionnaliste, mi conservateur, vécu comme une sorte de refuge protecteur, un abri, contre les souvenirs douloureux du passé,

les avatars du présent et les changements profonds que vivait la société. Autant de blâmes qu'il adressait à la libéralisation des mœurs, du divorce à l'avortement, en passant par la promiscuité sexuelle, aux excès auxquels, selon lui, avait mené l'accélération du monde, blâme qui mettaient en évidence son malaise et son peu de syntonie avec les valeurs morales et politiques dominantes de l'époque.

Par ailleurs, le fait qu'il écrive ses mémoires alors qu'il était déjà âgé, et que l'on était passé du régime dictatorial à l'État espagnol, la Généralité de Catalogne étant rétablie, tout cela concourt à ce que sa vision soit imprégnée de déception et distanciation critique. Non seulement vis-à-vis du passé le plus conflictuel, mais également de la situation post-franquiste dans laquelle le thème de l'exil continuait à briller par son absence, et ceci malgré le retour d'intellectuels et hommes politiques de premier plan, ou l'adoption par les toutes nouvelles institutions gouvernementales de mesures de caractère purement symbolique⁴. Ce dernier fait permet de penser que ce que l'on a appelé le «désenchantement» n'a pas seulement affecté les secteurs de l'intérieur qui ont vu, après le changement, leurs aspirations déçues, mais a eu également des répercussions sur le monde des exilés.

La décision d'entreprendre la rédaction de ses mémoires est à mettre en relation essentiellement avec un événement déclencheur et un objectif principal. C'est une visite dans son village natal en août 1982, quelques années après la mort de Franco, et lors des fêtes locales, qui constitue le ressort de sa motivation. Ce n'était pas la première fois qu'il y retournait, antérieurement, il avait rendu visite à des membres de sa famille qui y résidaient encore, mais alors que la première fois, il s'était montré discret, étant donné que la dictature était encore en place, il décida, cette fois, de se présenter en plein jour lors d'une fête qui réunissait un grand nombre de gens. Et il le fit, tout vêtu de blanc immaculé et coiffé d'un panama, avec la ferme intention d'être vu et reconnu par les plus âgés de ses concitoyens.

Tout au long de cet essai, nous avons vu que durant tout son exil, le souvenir des lieux était devenu pour lui une sorte de mémoire mythique et un élément d'espoir qui lui permettait de ne pas s'effondrer. Dans sa tête, il avait échafaudé des plans pour le moment de son retour. L'un d'entre eux consistait à ouvrir un musée qui accueillerait son œuvre plastique et constituerait une sorte d'hommage à l'industrie du liège de la zone. Par ailleurs, l'air de démocratie que l'on respirait dans l'État Espagnol, lui donnait à penser que son engagement antifasciste lui conférerait quelque forme de reconnaissance.

Mais ses attentes se dissipèrent brutalement à Agullana lorsqu'un groupe de villageois l'apostrophèrent en l'accusant d'avoir été responsable de violences survenues dans le village. On lui reprochait tout spécialement d'avoir été, avec son frère Anicet, impliqué dans la rédaction d'une liste de personnes qui, suite au soulèvement factieux contre la République, avaient été arrêtées, emprisonnées et exécutées au château de San Ferran à Figueras.

Bien que le nom de Vicens Gironella apparaisse à plusieurs reprises dans la *Causa General* sous, l'accusation d'avoir participé à des actes de violence

Pròleg

N. S. R.

Una de les primeres coses que cal tenir en compte a l'hora d'abordar aquestes memòries, és que van ser acabades d'escriure l'any 1984. És a dir, molt temps després que succeïssin gran part dels fets narrats, per la qual cosa la perspectiva des de la qual l'autor observa el passat, els valors ètics i la posició ideològica que impregnen la seva mirada així com la tria d'uns determinats records i situacions per sobre d'uns altres, són deutors d'una subjectivitat, uns interessos i unes circumstàncies que no tenen gaire res a veure amb els que corresponien al Vicens Gironella jove, àdhuc en alguns aspectes hi són manifestament contraris. Un distanciament que propicia que, davant d'allò viscut, l'autor tendeixi a adoptar un punt de vista més aviat excèntric, volgudament desmitificador, amb tocs d'ironia i sarcasme, i exempt de qualsevol mena d'èpica.

En el retrat que ofereix d'ell mateix hi destaca una marcada independència de caràcter i una tendència a la introspecció i al distanciament emotiu, així com una manera de ser especialment gelosa de la seva individualitat. Una individualitat, val a dir, que tot sovint necessita afermar-se amb valoracions amarades d'autosuficiència o presumpció una mica puerils. Unes característiques idiosincràtiques que potser no resulten del tot alienes al fet que, segons afirma, no establís relacions sòlides ni estables fora del seu entorn familiar més proper. «No he fet mai amics. És així i no hi puc fer res»¹, escriu.

Una absència de lligams personals profunds que, al seu entendre, li atorgava certa impavidesa interior, «el meu temperament de gran solitari em salva de qualsevol revolta de la meva consciència»². Dona la impressió que l'autor es va construir una mena de cuirassa autoprotectora davant els durs embats a què el va sotmetre la vida, els quals possiblement també contribuïren a la modelació d'una visió més aviat pessimista de l'ésser humà. En aquest sentit, afirma haver assumit uns mots del seu pare que li deia: «Malfia't! Veu el mal pertot arreu i no t'equivocaràs»³.

En la narració de Vicens Gironella, on explica els seus sentiments i experiències durant la guerra espanyola, l'exili i el seu pas pels camps d'internament francesos, es blasma amb contundència el cop militar del general Franco, els nazifeixismes i les seves pràctiques genocides, sobretot contra els jueus i els gitanos; però també s'hi fa una dura crítica de l'experiència revolucionària desencadenada per la revolta facciosa –fins al punt que, en alguns aspectes, és equiparada a les pràctiques totalitàries–, alhora que s'hi recrimina la política de no intervenció adoptada per les potències europees en el conflicte hispànic així com les confrontacions internes i les polítiques contradictòries del bloc republicà. L'autor reprova especialment les accions de violència contra sectors eclesials i persones d'ideologia conservadora. Una guerra que, segons ell, es va perdre per la inconsciència general i per la indisciplina i el poc rigor de l'exèrcit republicà.

Els seus mots desprenen, en ocasions, un escepticisme amarg deixat per l'esvaïment de vells ideals i la desfeta dels somnis de joventut, quan

semblava que la utopia era a l'abast de la mà. Els afany*s* i les aspiracions socialment i culturalment transformadores de qui fou un dels homes forts de l'Ajuntament d'Agullana, es van veure substituïts, amb el pas dels anys, per un catolicisme, entre tradicionalista i conservador, que era viscut com una mena de refugi protector i lloc d'empara davant els records dolorosos del passat, els avatars del present i els canvis profunds que havia experimentat la societat. Els seus retrets a la liberalització de les formes de vida –del divorci a l'avortament passant per la promiscuitat sexual– i als excessos que, segons ell, hauria provocat el curs accelerat del món, evidencien la seva incomoditat i escassa sintonia cap als valors morals i polítics predominants de l'època.

D'altra banda, el fet que escrivís les seves memòries de gran, un cop superat el règim dictatorial a l'Estat espanyol i amb la Generalitat de Catalunya restaurada, permet que hi projecti una mirada, impregnada de decepció i distància crítica. No solament cap al passat més conflictiu, sinó també cap a la nova situació postfranquista, en què el tema de l'exili va continuar essent una assignatura pendent, malgrat el retorn d'intel·lectuals i de destacats dirigents polítics i l'adopció per part de les flamants institucions de govern d'algunes iniciatives de carés bàsicament simbòlic⁴. Un fet que suggereix que l'anomenat desencant no va afectar només sectors de l'interior que van veure defraudades les seves expectatives arran del canvi de règim, sinó que també va tenir una repercussió en el món dels exiliats.

La decisió de redactar les seves memòries va tenir bàsicament una causa desencadenant i un objectiu principal. El ressort motivador es va donar arran d'una visita al seu poble natal durant les festes locals, l'agost de 1982. No era la primera vegada que hi retornava, ja que anteriorment havia anat a veure alguns dels seus familiars que hi mantenien la residència. Però mentre que el primer cop havia mantingut la discreció, atès que encara era vigent la dictadura, aquesta vegada va decidir presentar-se en un dels actes festius que congregava més públic. I ho va fer vestit d'un blanc immaculat i coronat per un barret panamà, amb la clara voluntat de ser vist i reconegut pels vells convilatans.

Al llarg d'aquest assaig hem anat veient que durant l'exili, el record del llogarret havia esdevingut per a Vicens Gironella una mena de memòria mitificada i un element d'esperança que va ajudar-lo a no defallir. En el seu cap havia anat fent plans per a quan hi tornés. Una de les coses que tenia pensades era obrir-hi un museu que acollís la seva obra plàstica i que esdevingués una mena d'homenatge a la indústria surera de la zona. D'altra banda, els nous aires democratitzadors que es vivien en aquells moments a l'Estat espanyol van portar-lo a pensar que el seu compromís antifeixista es veuria d'alguna manera reconegut.

Però les seves expectatives es van desplomar de cop quan a Agullana va ser increpat per un grup de veïns que el responsabilitzaven de ser un dels inductors d'uns fets violents esdevinguts al poble. Especialment se l'acusava d'estar implicat, junt al seu germà Anicet, en la confecció d'una llista de persones que, arran de la revolta facciosa contra la República, foren detingudes, empresonades i executades al castell de Sant Ferran de Figueres.

contre les personnes et les biens comme réponse au coup d'état militaire⁵, nous n'avons trouvé aucune preuve tangible, comme c'était en grande partie prévisible, corroborant l'accusation concrète mentionnée plus haut. Par contre, nous avons pu retrouver divers documents, qui nuancent ou remettent en question, quelques-unes des informations et opinions émises par Vicens Gironella dans ses mémoires; elles ont beaucoup à voir avec la fonction auto-justificative et de pardon de ce type d'écrit. Elles tiennent également du virage idéologique de leur auteur durant son exil⁶.

Selon lui, la responsabilité de ces morts a été collective, étant donné que «personne ne dit rien, personne ne fait rien pour les sauver»⁷. L'auteur critique durement ces actes de violence et il évoque avec insistance ses efforts pour calmer le jeu, mais il souligne également le fait que dans ce climat d'exaltation les possibilités réelles d'affronter la situation, sans risquer sa propre vie, étaient nulles. «Nous sommes des naïfs mais pas des idiots»⁸, affirme-il.

Nous pourrions nous demander si jusqu'à quel point, son passage de la CNT au PSUC, que divers secteurs de la société avaient tendance à considérer comme un parti d'ordre face au révolutionarisme de la FAI [anarchiste] et du POUM [trotskyste], ne répondait pas au malaise que provoquaient en lui les désordres, pillages et violences, prétendument révolutionnaires, à l'encontre de gens que l'on considérait comme appuis ou promoteurs du soulèvement militaire. Autant de questions dont la réponse reste, quoi qu'il en soit, en suspens.

Selon Enzo Traverso⁹, on ne peut passer sous silence que le déclanchement d'une guerre civile suppose un virage anthropologique par rapport à ses moments antérieurs et ultérieurs, la violence débouche sur une situation paroxystique et elle se déploie à l'infini. Ce n'est pas seulement un instru-

Notes

- ↑ Joachim VICENS GIRONELLA, p. 4.

- ↑ *Ibid.*

- ↑ *Ibid.*, p. 231.

↑ En 1981, le retour en Espagne du *Guernica* de Picasso, conservé au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA), a constitué le point culminant de cette symbolisation, au point que certains médias en sont venus à parler du «retour du dernier exilé», faisant fi de la situation d'une multitude de gens qui ne purent ni revenir, ni voir reconnue leur condition de victimes du fascisme. Ce manque d'engagement institutionnel s'explique, en partie, par le fait que la disparition du franquisme n'a pas été une rupture démocratique et n'a pas comporté la moindre épuration des responsables, mais qu'à l'inverse, les principaux agents de la répression et les bénéficiaires de la dictature ont joui d'une totale impunité; une bonne partie d'entre eux conservèrent et même accrurent leurs prérogatives et parcelles de pouvoir qu'ils avaient acquises durant ces années noires. La perpétuation sur le trône de Juan Carlos, nommé comme son successeur par Franco, illustre par elle-même les nombreuses limitations de ce processus de réforme.

↑ La *Causa General* est le nom sous lequel on connaît le recensement, que réalisa l'état franquiste, des supposés délits commis dans la zone républicaine durant la Guerre Civile. Il convient d'avoir à l'esprit que les militaires factieux déformaient la réalité et présentaient ceux qui étaient restés fidèles à la légalité républicaine comme des rebelles, et par là-même, susceptibles d'être potentiellement sanctionnés. La finalité de ce recensement était donc tout autant poursuivre pénalement les accusés et définir les responsabilités politiques des divers gouvernements du Front Populaire que de disposer d'une sorte d'outil

ment de lutte, mais aussi l'expression des passions, des sentiments et des peurs. Et à Agullana, comme dans bien d'autre endroits du pays, la réponse indignée à l'agression fasciste va déborder les institutions démocratiques de bien des façons, et viendront s'ajouter ressentiments particuliers, conflits d'intérêt, mépris et offenses ressassées depuis la nuit des temps.

Les récriminations de ces villageois affectèrent profondément Vicens Gironella et mirent en pièces la construction idéalisée de son village, qu'il s'était faite durant l'exil. Par ailleurs, constater la permanence d'idées de guerre civile et le peu d'ancrage de la mémoire antifasciste, après quatre décennies de franquisme, ne pouvait que contribuer au désenchantement de Vicens Gironella. Selon Miñarro et Morandi, si les vaincus, en revenant dans leur pays, se retrouvent en butte à une ambiance hostile et accusatrice qui les stigmatise, et qu'en outre, ils sont l'objet d'hostilité et de rejet, cela aggravera leur traumatisme psychologique¹⁰ . Et c'est dans cette situation qu'a dû se retrouver notre homme. Dès lors, nous comprenons fort bien que c'est essentiellement comme réponse à ces accusations et au transfert intérieur qu'elles ont provoqué, qu'il a décidé d'entreprendre la rédaction de ses mémoires dont l'intérêt va bien au-delà de cette motivation concrète.

Dans les pages qui suivent, nous présentons une sélection de divers passages des mémoires de Joaquim Vicens Gironella, écrites à l'origine en français, sous le titre *L'exil, mon village et moi*. Pour en faciliter la lecture, nous avons recomposé le récit sous forme de blocs thématiques et attribué à chacun d'entre eux un titre représentatif du contenu. À la fin de chaque extrait, nous avons indiqué les pages correspondantes dans l'original mécanographié.

de propagande au service des intérêts de l'état totalitaire . Cf. Archivo Histórico Nacional, *La dominación roja en España. La Causa General*, 1435, exp. 30, Madrid, 1944.

↑ Le catholicisme militant qui imprègne le point de vue du narrateur entre clairement en contradiction avec l'activisme laïciste pratiqué par Vicens Gironella avant et durant son étape à la Mairie d'Agullana. À titre d'exemple, le mémorialiste critique la conversion d'églises de villages en entrepôts alors qu'en fait, il est directement responsable de la transformation de «l'édifice qui a été une église» en siège de la Coopérative Municipale, comme il est écrit dans les Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 7-1-1937, 26/1. Ou bien encore, le clocher de l'église, mythifié dans ses mémoires et dans certaines de ses sculptures, méritait de sa part une considération bien moindre lorsqu'il était un responsable municipal. Comme en témoignent les documents conservés «le conseiller Joaquim Vicens donne son accord, après avis des techniciens de Gérone, pour qu'au moment jugé opportun, lorsque les ouvriers municipaux n'auront pas de travail, il soit procédé au démantèlement du clocher, chose en tous points opportune»; Procès-verbaux de la Mairie d'Agullana, 3-12-1936, 28/1. L'auteur passe également sous silence son engagement à la CNT, sous l'étiquette de laquelle il avait accédé à la municipalité d'Agullana.

- ↑ Joachim VICENS GIRONELLA, p. 82.

- ↑ *Ibid.*

↑ Enzo TRAVERSO, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2009, p. 77 [1^a ed. fr.: 2007].

- ↑ Anna MIÑARRO i Teresa MORANDI, *op. cit.*, p. 73.

Malgrat que el nom de Vicens Gironella apareix repetidament en la Causa General com a participant en les accions contra béns i persones com a resposta al cop militar⁵, no he trobat cap prova fefaent –com en part era previsible– que corrobori l'acusació concreta abans esmentada. En canvi, sí que he localitzat documentació diversa que matisa o posa en qüestió algunes de les informacions i valoracions presents en les seves memòries i que no són alienes a les funcions autojustificadores i autoexculpatòries del relat memorialístic ni al tomb ideològic que va experimentar l'autor durant el seu exili⁶.

Segons ell, la responsabilitat per la mort d'aquelles persones fou col·lectiva, ja que «ningú va dir res, ningú va fer res per salvar-les»⁷. L'autor censura durament aquelles actituds de violència i es refereix insistentment als seus esforços per apaivagar-les, però també subratlla que en aquell clima d'exaltació les possibilitats reals per fer-hi front sense posar en risc la pròpia vida eren nul·les, «som *naïfs*, però no pas idiotes»⁸, afirma.

Podríem preguntar-nos fins a quin punt el seu pas de la CNT al PSUC, que tendia a ser percebut per diversos sectors socials com un partit d'ordre enfront del revolucionarisme de faistes i poumistes, no responia al malestar provocat pels aldarulls, els pillatges i les accions de violència, suposadament revolucionària, que es van donar contra els qui es considerava que emparaven o promovien la sublevació militar. Unes qüestions la resposta de les quals queda, ara com ara, en l'aire.

Tampoc no es pot obviar, com afirma Enzo Traverso⁹, que l'esclat d'una guerra civil suposa un gir antropològic en relació amb els seus moments previs i posteriors, i la violència passa a agafar una dimensió paroxística i es desplega sense límits. No és només un mitjà de lluita, sinó també

Notes

- ↑ Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 4.

- ↑ *Ibídem*.

- ↑ *Ibídem*, p. 231.

↑ El retorn a Espanya de la pintura *Guernica* de Picasso l'any 1981, que es conservava al Museu d'Art Modern de Nova York (MoMA), va marcar un punt àlgid d'aquesta simbolització, fins al punt que alguns mitjans van arribar a parlar del «regrés del darrer exiliat», obviant la situació d'una multitud de persones que ni pogueren tornar ni veieren reconeguda la seva condició de víctimes del feixisme. Aquesta manca de compromís institucional s'explica, en part, pel fet que la superació del franquisme no va ser el resultat d'una ruptura democràtica ni va comportar cap mena de depuració de responsabilitats, sinó que els principals agents de la repressió i els beneficiaris de la dictadura van gaudir d'una impunitat total i una part d'ells van mantenir o augmentar prerrogatives i cotes de poder assolides durant aquells anys obscurs. La mateixa continuïtat de Juan Carlos, nomenat per Franco com el seu successor, il·lustra les nombroses limitacions d'aquell procés de reforma.

↑ La *Causa General* és el nom amb què es coneix l'informe que va realitzar l'estat franquista sobre les presumptes activitats delictives comeses en la zona republicana durant la Guerra Civil. Val la pena tenir present que els militars colpistes, capgirant la realitat dels fets, presentaven els qui s'havien mantingut fidels a la legalitat republicana com a rebels i per tant com a objectes potencials de mesures punitives. La finalitat de l'informe en qüestió era tant perseguir penalment els acusats i delimitar les responsabilitats polítiques dels governs del Front Popular, com disposar d'una eina propagandística al servei

l'expressió de les passions, els sentiments, les pors i els odis dels seus actors. I a Agullana, com a altres indrets del país, la resposta indignada a l'agressió feixista va desbordar les institucions democràtiques representatives i es va manifestar de moltes maneres i també va incorporar ressentiments particulars, conflictes d'interessos, menyspreus i ofenses que venien de lluny.

Els blames d'aquells veïns van afectar profundament Vicens Gironella i van tirar per terra la construcció idealitzada que durant l'exili s'havia anat fent del seu poble. D'altra banda, la constatació de la permanència d'actituds guerracivilistes i l'escàs arrelament de la memòria antifeixista, després de quatre dècades de franquisme, van contribuir al seu desencantament. Segons Miñarro i Morandi, si el que troben en tornar a casa els vençuts és un ambient hostil i acusador que els estigmatitza i es donen cap a ells respostes d'hostilitat i de rebuig, se'ls agreujarà el trauma psíquic¹⁰. I en aquesta situació es devia trobar el nostre home. I entenem que va ser bàsicament com a resposta a aquestes acusacions i al trasbals interior que van provocar-li que va decidir escriure les seves memòries, l'interès de les quals, però, va molt més enllà d'aquesta motivació concreta.

A les pàgines que venen a continuació oferim una selecció de diversos fragments de les memòries de Joaquim Vicens Gironella, escrites originalment en francès sota el títol *L'exil, mon village et moi*. Per tal de facilitar-ne la lectura hem recompost la narració en forma de blocs temàtics i hem posat a cadascun d'ells un títol representatiu dels seus continguts. Després de cada fragment reproduït assenyalem a quines pàgines de l'original mecanografiat corresponen.

dels interessos de l'estat totalitari. Vegeu Archivo Histórico Nacional, *La dominación roja en España. La Causa General*, 1435, exp. 30, Madrid, 1944.

↑ El catolicisme militant que amara el punt de vista del narrador entra clarament en contradicció amb l'activisme laïcista que va mantenir Joaquim Vicens Gironella abans i durant la seva etapa a l'Ajuntament d'Agullana. A tall d'exemple, l'autor critica en les seves memòries que s'hagués convertit l'església del poble en un magatzem quan, de fet, ell va ser el responsable directe que «l'edifici que fou església» esdevingués la seu de la Cooperativa Municipal, segons es recull en les Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 7-1-1937, 26/1. O bé, el campanar de l'església, mitificat en les seves memòries i en algunes escultures, li mereixia una consideració ben diferent quan era responsable municipal. Segons consta en la documentació conservada, «a instància del conseller Joaquim Vicens i segons opinió dels tècnics de Girona, s'acorda que quan es cregui oportú, en moments que els paletes no tinguin feina, sigui enderrocats el campanar, mesura molt convenient per tots els conceptes», Actes Municipals de l'Ajuntament d'Agullana, 3-12-1936, 28/1. L'autor també silencià la seva militància a la CNT sota la sigla de la qual accedí al govern municipal d'Agullana.

- ↑ Joachim VICENS GIRONELLA, *op. cit.*, p. 82.

- ↑ *Ibídem*.

↑ Enzo TRAVERSO, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2009, p. 77 [1^a ed. fr.: 2007].

- ↑ Anna MIÑARRO i Teresa MORANDI, *op. cit.*, p. 73.

L'exil, mon village et moi (1984) [fragments]

Revenons aux souvenirs, au passé vivant, cette merveilleuse panacée qui guérit en blessant et fait pousser du gazon tendre aux bords des sentiers du présent, mais aussi des épines et trace le chemin de demain (p. 112).

La guerre et la révolution vécues depuis Agullana

Sinistre mois de juillet! Comme le soleil de chez moi était triste en contemplant ces foyers de destruction et de crime, allumés et propagés par l'homme! Ici, une église qui brûle, là un couvent... Entre l'église et le couvent, dans le couvent et dans l'église, des hommes et des femmes aussi, qui font brûler des saints et des saintes, les saints et les saintes que ces personnages adoraient encore le jour précédent. Et ici, il faut s'arrêter et réfléchir... Oui, le jour avant, ils adoraient encore les images qui sont déjà cendres. Ils allaient à chaque fête, à chaque *romeria*, à tous les pèlerinages, tous portant un nom de Saint. Aucun et chacun pour soi, quelques jours auparavant, n'aurait été capable de renier telle image, de lui donner la moindre chiquenaude, de peur que les foudres du ciel ne lui tombent sur le crâne (p. 12).

★

(...) Feux de la sainte sinistre destruction pour la fête de Satan, car sur la même terre, sous le même soleil, d'autres hommes, portant les mêmes noms ou presque, presque pareils tant au physique qu'au moral, comme des frères qu'ils sont, brûlent les incendiaires, les promènent dans les arènes, à la portée des mitrailleuses lourdes, ou les tuent d'une estocade dans le style d'El Gallo, Belmonte o encore Manolete. Quand en Espagne on sonne *a matar*!, les uns tuent, reniant Dieu, les autres tuent au nom de Dieu. Frère contre frère. Guerre Civile! La plus grande des orgies du Mal, le Mal s'enivrant jusqu'à la totale jouissance, ayant bu jusqu'à la lie, la coupe de la perversité (p. 13).

★

(...) Souvenirs d'une Guerre Civile, avorton maquillé d'une révolution jetant dans la rue un peuple qui, même en Andalousie, Murcie et en Extremadura, ne pouvait crier, «nous voulons du pain!» car du pain il y en avait et même de quoi y ajouter un morceau de quelque chose. Même en Andalousie! La misère de nos terres, la misère de l'Espagne ne se mesurant pas, oh non!, en alignant plus ou moins de fougasses, de billes de chocolat, de la morue ou de la viande, mais elle se mesure aux degrés de pauvreté sénile, morale et de peu de volonté à faire fructifier l'héritage, maladie héréditaire de la plupart de nos grands richards.

Paradoxe? Bien sûr! Mortel paradoxe. Toute l'Espagne est paradoxe! (p. 17)

★

(...) Par mon action directe, je sauve aussi la vie d'un curé venu de je ne sais d'où, qui s'était réfugié au Mas Genis certainement pour pousser sa marche dans la peur, jusqu'à la frontière... El Mas Genís, des gens d'une foi frôlant le fanatisme, le maître étant un parfait mystique, avec un penchant peut-être un peu poussé vers le carlisme. Il fait nuit et nous marchons sous la forêt de chêne-liège, sur un étroit sentier, le curé devant nous, c'est-à-dire, quelques miliciens armés et moi. En pleine nuit, en pleine révolution, lorsque des exemples d'exploits se répandent partout, il n'est pas facile de dire non à une certaine question posée à un moment déterminé. Ce n'est pas facile. J'ai vu le danger briller dans les yeux des hommes armés, ce n'était pas beau du tout... Et on appelle cela, tous ces actes barbares, la révolution; la révolution sociale, politique, économique et pour une vie meilleure.

C'est peut-être pour couronner la révolution économique ou tout simplement pour nuire aux boutiques anciennes et traditionnelles que certains préconisent et mettent en exécution la conversion de l'église de mon village en une épicerie-coopérative. Le parfum de cire et d'encens disparaît sous l'odeur jamais agréable, de la morue séchée ou mise à tremper ainsi que des pommes de terre lorsqu'elles commencent à se gâter... Personnellement, je préfère le parfum de la cire et de l'encens qui brûlent dans une église remplie de tout ce qu'il doit y avoir. J'ai vu mon église vide: c'était épouvantablement triste; je l'ai vue une seule fois, convertie en épicerie-coopérative: c'était plus que triste, plus que déprimant. Comment est-il possible de rester inerte devant un si minable et peu honorable spectacle? On se pose la question, même si on connaît la réponse et pour cause: danger, trop de danger. On l'imagine le danger, il est synonyme de recul plus que de précaution (p. 79).

★

(...) Le temps passe. La guerre commençant à se stabiliser et sans que rien d'extraordinaire, sans que rien ne vienne troubler le morne et plus que morne train-train de la vie de mon village. Tout le monde, ceux d'un côté et ceux de l'autre, reste dans une sorte d'expectative non toutefois absente d'inquiétude, et si tout le monde prévoit la catastrophe nationale, personne ne semble craindre une catastrophe dans le village... Hélas!, nuitamment des hommes armés vont chercher chez eux des hommes non armés. Ils les amènent vers un camion venu de Figueres qui les attend. Six hommes partent.

L'exili, el meu poble i jo (1984) [fragments]

Retornem als records, al passat viu, aquesta meravellosa panacea que cura ferint i fa créixer herba tendra a les vores dels camins del present, però també espines i traça el camí del demà. (p. 112)

La guerra i la revolució viscudes des d'Agullana

Sinistre mes de juliol! Que trist el sol a casa meva observant aquests focs de destrucció i crim, encesos i escampats per l'home! Aquí, una església que crema, allà un convent... Entre l'església i el convent, dins el convent i dins l'església, homes i dones també que cremen sants i santes, els sants i les santes que encara adoraven el dia abans. I aquí cal aturar-se a pensar... Sí, el dia abans encara adoraven les imatges que ara són cendres. Cada festa, cada romeria, tots els pelegrinatges, tots portaven el nom d'algun sant. Ningú, uns dies abans, hauria estat capaç de renegar d'aquestes imatges, de donar-los el més mínim cop, no fos que els llamps del cel caiguessin sobre el seu cap. (p. 12)

★

(...) Focs de la santa, sinistra destrucció per a la festa de Satanàs, perquè a la mateixa terra, sota el mateix sol, altres homes, que porten els mateixos noms o semblants, gairebé idèntics tant físicament com moralment, com a germans que són, cremen els incendiaris, els porten a les places de bous, a l'abast de metralladores pesades, o els maten d'una estocada a l'estil d'El Gallo, Belmonte o Manolete. Quan a Espanya es crida «a matar!», uns maten negant Déu i uns altres maten en nom de Déu. Germà contra germà. Guerra civil! La més gran de les orgies del mal, el mal emborratxant-se a pleret, bevent la copa de la perversitat fins a buidar-la. (p. 13)

★

(...) Records d'una Guerra Civil, avortament disfressat d'una revolució que feia sortir al carrer un poble que, a Andalusia, Múrcia i Extremadura, no podia cridar: «volem pa!» perquè de pa n'hi havia, i també alguna altra cosa per acompanyar-lo. Fins i tot a Andalusia! La misèria de les nostres terres, la misèria d'Espanya no es mesura, oh no!, posant en fila pans de pagès, rajoles de xocolata, bacallà o carn, sinó pels graus de pobresa senil, moral i de poca voluntat per fer fructificar el patrimoni, malaltia hereditària de la majoria de les nostres grans riqueses.

Paradoxa? Segur! Paradoxa mortal. Tot Espanya és una paradoxa! (p. 17)

★

(...) Amb la meva acció directa, salvo la vida d'un capellà que venia de no sé on, que s'havia refugiat al Mas Genís sens dubte per seguir caminant amb por fins a la frontera... El Mas Genís, gent d'una fe a frec del fanatisme, el propietari és un perfecte místic, d'una tendència potser una mica propera al carlisme. Es fa foc i caminem sota la sureda, per un camí estret, el capellà davant nostre, uns quants milicians armats i jo. Enmig de la nit, en plena revolució, quan els actes reprovables s'escampen per tot arreu, no és fàcil dir que no a una certa qüestió en un moment determinat. No és fàcil. Vaig veure el perill brillar als ulls dels homes armats, no era gens agradable... I s'anomena a tot això, a aquests actes bàrbars, la revolució; revolució social, política, econòmica i per a una vida millor.

Potser és per coronar la revolució econòmica o només simplement per perjudicar les velles i tradicionals botigues, tal com alguns defensen, que han convertit l'església del meu poble en una cooperativa de queviures. L'olor de cera i encens desapareix sota l'olor mai agradable del bacallà sec o remullat així com de les patates quan es comencen a fer malbé... Personalment, prefereixo l'olor de la cera i l'encens cremant en una església plena de tot el que cal. Vaig veure la meva església buida: era terriblement trista. Només ho he vist una vegada, convertida en una cooperativa de queviures. Va ser més que trist, més que depriment. Com és possible mantenir-se impassible davant d'un espectacle tan patètic i indignant? Ens fem la pregunta, encara que en sabem la resposta i és per una bona raó: perill, massa perill. Es pot imaginar el perill, és sinònim de reculada més que de precaució. (p. 79)

★

(...) El temps passa. La guerra comença a estabilitzar-se i sense res d'extraordinari, sense que res no molesti la sinistra i més que sinistra rutina de la vida al meu poble. Tothom, els d'una banda i els de l'altra, es manté en una mena d'expectativa, però no absent d'inquietud, i si tothom preveu la catàstrofe nacional, ningú no sembla témer una catàstrofe al poble... Per desgràcia, homes armats van a buscar homes desarmats a casa seva. Els porten cap a un camió que, vingut de Figueres, els espera. Sis homes se'n van. Sis homes del meu poble en un camió de fora. Estan tancats al castell de Sant Ferran. Sis homes innocents perquè, encara que tinguin alguna responsabilitat pels problemes interns, característics del poble, cap d'ells no

Six hommes de mon village dans un camion venu d'ailleurs. Ils sont enfermés au château de Sant Ferran. Six hommes innocents car même s'ils ont une certaine responsabilité concernant les problèmes intérieurs, caractéristiques du village, aucun d'entre eux n'a rien à voir ni avec une arrestation arbitraire, révolutionnaire, ni avec le château de Sant Ferran. Ces hommes seront assassinés au nom de la révolution, mais rien ne justifie leur disparition, ni leur attitude dans le village depuis toujours, ni les exactions des franquistes ailleurs. Mais allez donc vous imposer entre *el matador* et le taureau, entre *el matador*, le taureau et le public. *El matador* vous tuera, ou bien vous serez victime du taureau ou du public, peut-être de trois à l'unisson.

Qui a tué les six hommes de mon village? Je réponds: mon village! Tous, et à l'unisson comme el Comendador de *Fuenteovejuna*? Non, pas tous, pas tous et à l'unisson, mais la bêtise de certains et le refoulement des autres. Personne ne dit rien, personne ne fait rien pour les sauver. La terreur? Oui, la terreur et si moi j'avais sauvé un curé de la mort, je ne peux plus, nous ne pouvons plus, ni mon frère, ni moi faire quoi que ce soit sous peine d'y laisser la peau, ce qui aurait fait le plaisir, le grand plaisir de tous, à une exception près, tout d'un côté comme de l'autre. On les a offerts à la juridiction révolutionnaire de Figueres, je vous invite à essayer de vous imposer. Mon frère et moi nous pouvons vomir, mais sans pour autant en arriver à nous forger nous-mêmes le nimbe de martyrs. Nous sommes des naïfs mais pas des idiots.

Il y a un proverbe que je connais depuis ma tendre enfance car j'ai entendu mon père l'évoquer souvent, qui dit que contre la force il n'y a pas de résistance. On veut entendre par là, la force dans l'absolu, c'est-à-dire, celle dont on sait d'avance qu'elle est supérieure à toute résistance qu'on pourrait lui imposer.

Je n'ai pas d'autre solution, ni mon frère non plus, que de subir l'effet des contretemps inconfortables, engendrés par des événements que les circonstances imposent. C'est ainsi que, par moments, nous jouons la mort, tout en nous chargeant le cœur de regrets, de drames en contradiction, qui se chevauchent. C'est cela ou bien, dès le 19 juillet nous aurions dû passer la frontière, entrer en France. Pouvions-nous faire cela, mon frère et moi étant donné nos convictions, face à notre village et face à face avec notre conscience? Non, mille fois non. Le faire eut été pour nous comme passer du côté de Franco. Même si nous décidions de rester bien sages en France jusqu'à la fin des hostilités, nous ne pouvions pas le faire. On ne déserte point, même pas si on doit vomir, même si, parfois, dans la tranchée, il arrive que l'on tire en l'air au lieu de viser l'ennemi (p. 82).

Lutte au front et journalisme de guerre

(...) Tout est silence sur la colline. Le double silence de la nature et des âmes, dans l'attente de ce qu'on ne voudrait pas voir arriver et un chant brise le silence... Un chant qui vient d'en bas de la route, du côté opposé à celui par où le camion de munitions était venu. Je me retourne, vers ma gauche, vers l'endroit d'où jaillit le chant, et je ne suis pas le seul. Si dans nos oreilles le chant franquiste se faufile sournoisement, devant nos yeux apparait glacial, provocateur, le drapeau espagnol, le drapeau qui n'est plus le nôtre, le drapeau de Franco et de son Armée. Ils avancent drapeau en tête, à découvert! Pour ma première opération de guerre je suis servi, c'est mieux que du cinéma.

Nous, on ne bouge pas encore, car les franquistes se sont tus, se sont dispersés, on ne les voit plus. Ils ont pris position à moins d'une encablure de là où nous sommes, sommeillant, mal nourris et mal armés (pp. 28-29).

 	 ★ 	
(...) C'est le frisson d'Aragón... Calande. Premier village d'Aragón où la rédaction et l'imprimerie du journal <i>Victoria</i> , que je dirige, se met en marche. Un journal du front, le journal de ma brigade. Plus tard, je fais le journal à Alcaniz et d'Alcaniz, je passe à Azaila, plus près du front, avec l'imprimerie et mes hommes... (p. 18).	 	
 	 ★ 	

(...) Je ne peux pas quitter mon imprimerie, ma rédaction, mes hommes sans revenir à Alcaniz où, comme je l'ai dit plus haut, je continuais mon journal après le départ de Calande. Alcaniz, où tout marche comme sur des roulettes, la Minerve précise et bien huilée, bichonnée par mon machiniste, un fils de Barcelone qui adore son métier d'imprimeur, les quatre typographes et le dessinateur, tous de Barcelona, aussi, aux ordres du chef de l'imprimerie. Fils d'un imprimeur artisan de Vich qui avait fait le service militaire avec moi, à Gérone, incorporé comme moi, comme les autres, que je découvre et que je sortirai du rang à l'instant même où je suis nommé Directeur car j'ai confiance en lui. Je sais que c'est le meilleur élément que je puisse trouver pour l'accomplissement de la tâche que je dois mener à bien, par la volonté de notre Commissaire, lequel m'a donné carte blanche pour chercher, dans la brigade, tout le personnel que je considère nécessaire, mission que je confie donc à l'imprimeur de Vich, le considérant cent fois plus apte que moi pour ce faire, en tant qu'artisan, imprimeur qu'il est.

Que de bonheur! Que de bonheur je soulève au fond du cœur de tous ces appelés, jeunes, mais certains mariés déjà! Que de bonheur au moment où ils savent qu'ils n'iront pas au front! (p. 20).

 	 ★ 	
(...) Je suis encore à Alcaniz au moment où le Gouvernement de Negrín, considérant à juste titre qu'il y a trop de journaux, dits du front, décide d'en supprimer une bonne partie. Le mien est dans le lot de ceux qui doivent disparaître (p. 24).	 	

té res a veure ni amb una detenció arbitrària, revolucionària, ni amb el castell de Sant Ferran. Aquests homes seran assassinats en nom de la revolució, però res no justifica la seva desaparició, ni la seva actitud al poble des de sempre, ni els abusos dels franquistes a d'altres llocs. Però vés i imposa't entre el *matador* i el toro, entre el *matador*, el toro i el públic. El *matador* et matarà, o seràs víctima del toro o del públic, potser dels tres alhora.

Qui va matar els sis homes del meu poble? Jo responc: el meu poble! Tots i a l'uníson com el Comendador de Fuenteovejuna? No, no tots, no tots i a l'uníson, sinó per l'estupidesa dels uns i per la repressió dels altres. Ningú no diu res, ningú no fa res per salvar-los. Terror? Sí, terror i si vaig salvar un capellà de la mort, ara ja no puc, ja no podem fer-hi res, ni el meu germà ni jo, sota pena de deixar-hi la pell, cosa que hauria plagut, hauria plagut tothom, amb alguna excepció, tant als d'una banda com als de l'altra. Van ser oferts a la jurisdicció revolucionària de Figueres, us convido a intentar imposar-vos-hi. El meu germà i jo podem vomitar, però no pas fins al punt de posar-nos nosaltres mateixos la corona de màrtirs. Som naïfs però no pas idiotes.

Hi ha un proverbi que conec des de la meva tendra infància perquè el meu pare l'utilitzava sovint, que diu que contra la força no hi ha resistència que hi valgui. Es vol dir amb això, la força en termes absoluts, és a dir, aquella de la qual sabem per endavant que és superior a qualsevol resistència que se li pugui imposar.

No tinc altra solució, ni el meu germà tampoc, que patir l'efecte de contrarietats enutjoses provocades per esdeveniments que les circumstàncies imposen. Així és com, de vegades, ens juguem la mort, mentre carreguem el cor de penediments, drames contradictoris, que s'encavalquen. O això o, a partir del 19 de juliol, hauríem d'haver creuat la frontera i entrar a França. Podríem haver fet això, el meu germà i jo, donades les nostres convictions, davant el nostre poble i davant la nostra consciència? No, mil vegades no. Fer-ho hauria estat per nosaltres com passar al costat de Franco. Encara que decidíssim mantenir-nos ben segurs a França fins al final de les hostilitats, no ho podíem fer. No s'abandona, ni tan sols per vomitar, encara que, de vegades, a les trinxeres, es dispara a l'aire en comptes d'apuntar a l'enemic. (p. 82)

Lluita al front i periodisme de guerra

(...) Tot és silenci al turó. El doble silenci de la natura i les ànimes, esperant el que voldríem que no arribés i un cant trenca el silenci... Un cant que ve de sota la carretera, del costat contrari per on havia passat el camió de municions. Em giro a l'esquerra, de cap on ve el cant, i no sóc pas l'únic. Si a les nostres oïdes s'escola furtivament el cant franquista, davant dels nostres ulls apareix gelada, provocadora, la bandera espanyola, la bandera que ja no és nostra, la bandera de Franco i el seu exèrcit. Avancen bandera al davant, a cara descoberta! Per ser la meva primera operació de guerra estic ben servit, és millor que el cinema.

Encara no ens movem, perquè els franquistes callen, s'han dispersat, ja no els veiem. Han pres una posició a menys d'un cable d'on som nosaltres, adormits, desnodrits i mal armats. (pp. 28-29)

 	 ★ 	
(...) És l'emoció d'Aragó... Calanda. El primer poble d'Aragó on s'inicien els treballs editorials i d'impressió del diari <i>Victoria</i> , que jo dirigeixo. Un diari de primera línia, el diari de la meva Brigada. Més tard faig el diari a Alcañiz i d'Alcañiz em trasllado a Azaila, més a prop del front, amb la impremta i els meus homes... (p. 18)	 	
 	 ★ 	

(...) No puc deixar la meva impremta, la meva redacció, els meus homes sense tornar a Alcañiz on, com he dit més amunt, vaig continuar fent el meu diari després de marxar de Calanda. Alcañiz, on tot va sobre rodes, la Minerva, precisa i ben oliada, mimada pel meu maquinista, un fill barceloní que adora la seva feina d'impressor, els quatre tipògrafs i el dissenyador, tots també de Barcelona, sota les ordres del cap d'impressió. Fill d'un artesà impressor de Vic que havia fet el servei militar amb mi, a Girona, on s'havia incorporat a files com jo, com els altres, a qui descobreixo i que faré sortir del rengle en el mateix moment que sóc nomenat director perquè tinc confiança en ell. Sé que és el millor element que puc trobar per a la realització de la tasca que he de dur a terme, per voluntat del nostre comissari, que em va donar carta blanca per buscar, a la Brigada, tot el personal que considerés necessari, missió que confio, doncs, a l'impressor de Vic, a qui considero cent vegades més apte que jo per convertir-se, com a artesà, en l'impressor que és.

Quina felicitat! Quina felicitat suscita en el fons del cor de tots aquests anomenats joves, per bé que alguns ja són casats! Que feliços que es troben en saber que no aniran al front! (p. 20)

 	 ★ 	
(...) Encara sóc a Alcañiz quan el Govern de Negrín, considerant amb raó que hi ha massa diaris, anomenats del Front, decideix suprimir-ne una bona part. El meu està en el lot dels que han de desaparèixer. (p. 24)	 	

(...) Point de ralliement: la ville d'Igualada. Adieu Aragón! On est déjà en Catalogne... L'avance continue, à reculons, certes, mais vers les Pyrénées. Mon journal est mort, vive *El Combatiente del Este*. Le Commissariat Général me nomme rédacteur-reporter du journal de l'Armée de l'Est, et d'Igualada je m'envole vers Manresa (encore plus près de chez moi, des Pyrénées, de la frontière, de l'étranger), où m'attend le jeune et dynamique Verdal, mon directeur, qui me donne les premières indications, les premiers conseils, toujours un peu énervé, passionné, derrière un masque qui se veut froid, voire glacial, à certains moments.

Si Verdal, mon directeur, était un homme exubérant, aimant la redondance, communicatif, ou tout simplement s'il disait ce qu'il pense il crierait: «Voici Gironella! La poire que je désirais pour ma rédaction, la poire que le Commissariat m'envoie!» Moi, une poire? Oui, bien sûr si l'on tient compte du travail que je fais dans la rédaction et qui soulage le directeur. Une poire, à qui demander un maximum de rendement, ce qu'il ne pouvait pas faire avec la plu-part du personnel de la rédaction... Il y a des jours où, si je barrais d'une croix tous les articles, signés ou pas, écrits de ma main, il ne resterait pas trop de colonnes. Lorsque je pars au front à la recherche de reportages, toujours pour moins d'une semaine, je reviens à la rédaction avec beaucoup de matériel qui me donne de quoi remplir beaucoup de pages, fournir un nombre important de reportages. Certains de mes camarades de travail qui passent au front quinze jours, parfois davantage reviennent avec un seul reportage en poche (p. 30).

★

(...) Oui, d'autres dorment ou bien ils sont en extase, tandis que moi je travaille. D'autres oui, mais pas Varderí, envoyé au *Combatiente del Este* par le journal catalan *Treball*; Varderí, très bon journaliste, jouant avec maestria avec la politique internationale, travailleur infatigable, bon ami, mais toujours très énervé, facilement irritable... Il m'apprend beaucoup de choses sur le métier. Surtout il me dit constamment de freiner et freiner encore, mon ly-risme, «ta maudite poésie dans tes articles, là où il ne doit pas y en avoir». Mais en ajoutant, et plus d'une fois, lorsque nous rêvons et faisons des projets, que mes dialogues sont bons... (p. 34).

Débuts de l'exil

(...) J'ai froid dans l'âme en songeant aux premiers jours de mon arrivée en France. Froid pour les autres, pas pour moi, et je me rends de plus en plus compte que je vivais enveloppé dans une certaine aura d'inconscience de la réalité qui me frappait, même si je le voyais, malgré ou grâce, je ne sais à mes 26 ans, à ma vie de petit poète perdu dans mon petit village enfoui aux pieds des Pyrénées, non loin du Mare Nostrum... Je remémore les cris, les pleurs, les murmures de frayeur des hommes et des femmes, tous exilés, misérables exilés, dans les rues de Céret, du Boulou, de Maureillas, de Perpignan et d'ailleurs, tout le long de la Frontière, de Cerbère à Irun, lorsqu'ils entendent des gendarmes, spécialement de la Garde Mobile, les inhumaines somma-tions: «Allez!, allez!, les femmes d'un côté, les hommes de l'autre». Ou encore: «Allons! Vite! Ici c'est la France! Nous vous apprendrons à marcher au pas!»

Nous le savons que nous sommes en France! Je le sais... Merci la France, de nous avoir ouvert les portes pour échapper à la barbarie, merci! Nous savons aussi marcher au pas. Mais si nous savons que nous n'entrons pas en France pour apprendre à marcher au pas et qu'en disant cela, les gendarmes font de l'ironie, les époux et les épouses, les frères et les sœurs, les grands-pères et les grands-mères ne savaient pas qu'ils seraient séparés, au nom d'une ségrégation inexplicable et douloureuse. S'ils l'avaient su, ou même simplement imaginé, avant de passer les Pyrénées, certainement beaucoup de couples, et malgré les barbares du Général Solchaga qui arrivaient au galop, se seraient dit: «Revenons-nous-en et si nous devons mourir, nous mourrons ensemble!» Après avoir tout perdu, tot!, mais encore il faut être exilé, avoir passé l'exil pour saisir dans sa racine la force écrasante du mot tout; dans le sens qui nous concerne, et encore, et certainement, avoir un certain âge. Et voilà qu'après avoir tout perdu, la Patrie, le village avec sa place, la fontaine, le clocher et le cimetière, ce tout si petit et si grand où naissent et meurent, renaissent les sacro-saintes habitudes, et c'est cela que fait la Patrie, il faut subir le poids implacable de la lourde et sinistre chape de plomb de la séparation. Au nom de quoi, Dieu du ciel? N'est-elle pas un péché la ségrégation? Seigneur! Ils font pousser une fleur vénéneuse dans le jardin des Droits de l'Homme!

—Regardez, dit quelqu'un d'une voix brisée, nous sommes déjà vieux... si vous nous séparez, c'est la mort, la mort, l'un d'un côté, l'autre de l'autre. Nous ne nous sommes pas mariés, il y a déjà 55 ans, pour qu'à l'heure de la mort, l'un ne soit pas près de l'autre pour le consoler, pour lui dire n'äie pas peur, je viens moi aussi, je ne tarderai pas... À bientôt... Lui dire cela et lui fermer les yeux. Croyez-vous que c'est trop demander?

Et une voix siffle comme un coup de trique:

—Allez! Allez! Vous vous y ferez à la séparation!

D'autres Gendarmes, plus sensibles, ne voulant pas trop cacher leur côté humain ajoutent, essayant d'expliquer que ce ne sera pas long...

—Tout s'arrangera, vous verrez... Vous êtes en France, vous êtes sauvés. Patientez. Ne nous en veuillez pas, nous obéissons aux ordres.

—Je vous avoue un secret, murmure un autre gendarme, le Gouvernement Français est débordé... Le flot de réfugiés qui déferle des Pyrénées, qui rentre par tous les cols et frontières est inépuisable, inattendu, effroyable. Vous, ceux qui faites partie du flot, vous ne pouvez-vous rendre compte...(pp. 124-126)

(...) Punt de trobada: la ciutat d'Igualada. Adéu Aragó! Ja som a Catalunya... L'avanç continua, en retirada, és clar, però cap als Pirineus. El meu diari ha mort, visca *El Combatiente del Este*. El Comissariat General em nomena redactor-reporter del diari de l'Exèrcit de l'Est, i des d'Igualada vaig a Manresa (encara més a prop de casa, del Pirineu, de la frontera, de l'estranger), on m'espera el jove i dinàmic Verdal, el meu director, que em dóna les primeres indicacions, els primers consells, sempre una mica nerviós, apassionat, darrere d'una màscara que es veu freda, fins i tot gelada, en determinats moments.

Si Verdal, el meu director, fos un home exuberant, redundant, comunicatiu, o si simplement digués el que pensa, cridaria: «Heus aquí, Gironella! La pera que desitjava per la meva redacció, la pera que m'envia el Comissariat!». Jo, una pera? Sí, és clar, si es té en compte la feina que faig a la redacció, la qual alleuja la del director. Una pera a qui demanar el màxim rendiment possible, cosa que no podia fer amb la major part del personal de la redacció... Hi ha dies que, si assenyalés amb una creu tots els articles, signats o no, escrits per la meva mà, no hi quedarien gaires columnes. Quan vaig a la primera línia a buscar històries, sempre durant menys d'una setmana, torno a la redacció amb molt de material que em dóna per omplir moltes pàgines, per elaborar un nombre important de reportatges. Alguns dels meus companys de feina que passen dues setmanes al front, de vegades més i tot, tornen amb un sol informe a la butxaca. (p. 30)

★

(...) Sí, mentre jo treballo els altres dormen o estan extasiats, però no pas Varderí, enviat a *El Combatiente del Este* pel diari català *Treball*; Varderí, molt bon periodista, que domina magistralment la política internacional, treballador incansable, bon amic, però sempre molt nerviós, fàcilment irri-table... M'ensenyà molt sobre l'ofici. Sobretot em diu constantment que freni i torni a frenar el meu lirisme, «la teva maleïda poesia als teus articles, on no n'hi hauria d'haver». Però hi afegeix, i més d'una vegada, quan somniem i fem projectes, que els meus diàlegs són bons... (p. 34)

L'exili, primers moments

(...) Tinc fred a l'ànima només de pensar en els primers dies de la meva arribada a França. Fred pels altres, no pas per mi, i cada vegada més m'adono que vivia encegat en una certa aura d'inconsciència davant una realitat que m'impactava, fins i tot si la veia, malgrat o gràcies, no ho sé, als meus 26 anys, a la meva vida de petit poeta perdut al meu petit poble enfonsat als peus dels Pirineus, no lluny del Mare Nostrum... Recordo els crits, els plors, els murmuris de por dels homes i dones, tots exiliats, miserables exiliats, als carrers de Ceret, El Voló, Morellàs, Perpinyà i altres indrets al llarg de la frontera, des de Cervera fins a Irun, quan sentien els gendarmes, especialment els de la Guàrdia Mòbil, les seves amenaces inhumanes: *Allez ! Allez !*, les dones d'una banda, els homes de l'altra. O també: Vinga! Ràpid! Això és França! Us ensenyarem a marcar el pas!

Sabem que estem a França! Jo ho sé... Gràcies, França, per obrir-nos les portes per fugir de la barbàrie, gràcies! També sabem marcar el pas. Però si bé nosaltres sabem que no hem entrat a França per aprendre a marcar el pas i que, en dir això, els gendarmes fan ironia, els marits i les esposes, els germans i les germanes, els avis i les àvies no sabien que serien separats els uns dels altres, en nom d'una segregació inexplicable i dolorosa. Si ho haguessin sabut, o fins i tot simplement imaginat abans de passar els Pirineus, segurament moltes parelles, malgrat els bàrbars del general Solcha-ga que arribaven al galop, s'haurien dit: «Tornem-hi i si hem de morir, morirem junts!». Després d'haver-ho perdut tot, tot!, encara va ser necessari exiliar-se, passar l'exili per copsar d'arrel la força aclaparadora de la paraula «tot»; en el sentit que ens afecta i, a més, i certament, pel fet de tenir una certa edat. I ara, després d'haver-ho perdut tot, la Pàtria, el poble amb la seva plaça, la font, el campanar i el cementiri, aquest tot tan petit i tan gran on neixen i moren, reneixen els sacrosants costums, i és just això el que conforma la Pàtria, hem de suportar el pes implacable de la pesant i sinistre capa de plom de la separació. En nom de què, Déu del cel? La segregació, no és un pecat? Senyor! Estan fent créixer una flor verinosa al jardí dels Drets de l'Home!

—Mira, va dir algú amb la veu trencada, ja som vells... si ens separeu, és la mort, la mort, un d'un costat, l'altre de l'altre. No ens vam casar fa 55 anys perquè a l'hora de la mort, l'un no estigui a prop de l'altre per consolar-lo, per dir-li que no tingui por, que jo també vinc, que no trigaré... Fins aviat... Per dir-li això i tancar-li els ulls. Creieu que és demanar massa?

I una veu xiula com un cop de garrot:

—*Allez, allez !* Us acostumareu a la separació!

Altres gendarmes, més sensibles, no amaguen del tot la seva faceta humana i intenten explicar que la situació no s'allargarà...

—Tot anirà bé, ja ho veureu... Sou a França, esteu segurs. Espereu. No ens culpeu, nosaltres obeïm ordres.

—Us confesso un secret, murmura un altre gendarme, el govern francès està desbordat... La riuada de refugiats que desfila dels Pirineus, que entra per tots els colls i fronteres és inesgotable, inesperada, espantosa. Vosaltres, els que formeu part del flux, no us en podeu adonar... (pp. 124-126)

★

(...) Je me trouve à Saint-Laurent-de-la-Salanque après maintes péripéties en compagnie de Varderi, marié avec une femme de cette ville, et française de naissance... C'est en songeant à Varderi, à Saint-Laurent-de-la-Salanque, que j'entends, avec toute la force de la triste réalité vécue, le terrible «Français,! Dénoncez!, dénoncez les réfugiés! Dénoncez! Dénoncez», cris lancés par la Garde Mobile à cheval parcourant au galop les rues de la ville, cris que les sabots des chevaux semblent répéter à l'infini, en martelant le sol de la paisible ville qu'ils traversent, telle une horde de *desperados* dans un bon western. Il n'y manque que les coups de feu tirés en l'air pour donner l'idée exacte du western, à la seule différence que ceux qui tremblent de peur derrière leurs rideaux dans le western, jouent la comédie, tandis que moi et tous ceux qui se trouvent dans la même situation, si nous sommes paniqués, ce n'est pas de la figuration, mais la triste vérité.

Quand on est à l'étranger, en tant que réfugié espagnol, fuyant les derniers jours d'une guerre atroce, qui se dilue, saignante, sur les cols et crêtes des Pyrénées, comme se dilue à l'aube un cauchemar assassin, entendre les exhortations à la délation, lancées à l'intention des autochtones par des hommes en armes, au galop de leurs chevaux, ce n'est pas du tout rassurant...Ce n'est pas du cinéma, croyez-moi.

Il me semble entendre ces cris. Exhortation à la délation qui va d'une ville à l'autre tout le long de la frontière. C'est ni plus ni moins que la chasse à l'exilé. «Dénoncez!» Lorsque l'autochtone, aussi bien dans un pays que dans l'autre, entend ce cri, lancé par les forces de l'ordre, contre l'étranger, qu'il soit exilé ou envahisseur, l'autochtone, instinctivement et sous la pression du sang qui s'est mis en ébullition, dénonce. Il dénonce par un réflexe naturel et intime de propriétaire, de patriote. Il le ferait sans qu'on l'exhorte à le faire, car l'autochtone est, par principe, raciste, chauvin, il ne le dit pas, il ne le dit pas toujours, mais il sait qu'il l'est, il sait que partout dans toutes les nations, c'est le principe de la propriété. L'essence de la Patrie. Le patrimoine se sauve à cause de ce principe. À cause de ce principe, les nations se sauvent de la rapine et de l'opprobre de l'envahisseur, ou du naufrage de l'anarchie...

Adieu donc, Saint-Laurent-de-la-Salanque et retour à Perpignan, car on me fait bien comprendre chez Varderi, et lui en est bien embarrassé, que je ne peux pas rester ni chez eux, ni dans la ville et comme il ne m'en faut pas beaucoup pour comprendre...

—Vous avez vu la Garde Mobile... Vous les avez entendus... On risque trop. Ici, en France, on a une telle façon de tuer les puces sur le dos de ceux qui veulent enfreindre la loi, sauf ceux qui veulent vivre en marge, que difficilement on s'y hasarde...

Allez, la France est grande... J'ai bien compris qu'ils voulaient dire grande en kilomètres carrés et que loin des frontières, peut-être que le mot délation reste en quarantaine...

Des Haras au camp d’Argelès

(...) Pour le besoin de la cause, on a converti les Haras de Perpignan en Centre de Parcage pour les réfugiés, au fur et à mesure que nous arrivons dans la capitale du Roussillon. En peu de temps, ce temple pour chevaux est devenu une ruche, non une ruche où les abeilles fabriquent le doux miel, mais une ruche où des hommes, chacun dans son alvéole intérieure et intime, secrète et sans partage, ressassent l'amère remembrance d'un passé immédiat qui sera toujours présent, toujours! Franco ne sait pas jusqu'à quel point il a incrusté dans le cerveau et dans le cœur d'une partie de l'Espagne l'éternel présent qui fait la nique au passé.

Aux Haras, il y a déjà le trop-plein, il faut faire de la place, les camions arrivent. C'est le départ pour Argelès-sur-Mer qui se dessine, la plage d'Argelès, la plage ensoleillée, au sable gros comme des grains de riz, toute prête, mais cette fois-ci, pas pour recevoir des baigneurs, de gracieuses baigneuses, pour se prélasser, pour chasser les mauvais souvenirs et rêver d'aventures mirobolantes, de rencontres princières... Non, rien de tout cela ne vient à la mémoire. Une plage prête pour y concentrer et pour qu'on se concentre... la plage se convertissant, par la force impérieuse des circonstances dramatiques, dues à l'entrée massive de réfugiés espagnols, en un triste et célèbre camp de concentration, face à la mer, ce qui le rend encore plus triste et le fait sinistre par le manque de liberté, les pieds dans l'eau, sous le soleil, la mer étant synonyme de liberté. Mer et soleil bras dessus, bras dessous, chantant les joies de la vie, loin de toute contrainte lorsque le corps est libre et libre le cœur.

Camp de concentration d'Argelès où tant de larmes mouillent le visage de tant de gens, hommes, femmes et enfants qui ne comprennent plus rien à ce qui leur arrive, où tant de soupirs jaillissent des frêles poitrines, meurtries déjà avant de traverser la montagne. Camp de concentration d'Argelès, camp des angoisses durcissant les cœurs, brisant des cœurs. Interrogation suprême, mais hélas! sans savoir de quel côté tourner le regard. Dès lors qu'on ne sait pas de quel côté tourner le regard, vers le ciel ou vers le sol, à droite ou à gauche, on le tourne vers soi-même, et le miroir de l'âme qui reflète l'être tel qu'il est, ne peut pas augmenter l'angoisse, le sens de l'interpellation...Aux hideux fantômes intérieurs viennent se joindre les privations, sœurs de celles déjà connues ainsi que les maladies, les maladies sans médecins, sans médicaments, sans une voix qui console, une main qui rassure et l'être humain, traqué n'a qu'un seul compagnon pour ses interminables heures de captivité que le lent anéantissement qui le pousse sournoisement vers le désespoir... La peur et le désespoir rôdent sur le sable comme des loups fantasques, dans la nuit des hivers de famine et la Mort est la statue présente, glaciale, rigide et figée, tel le totem à l'entrée d'un village de sauvages... (pp. 138-142).

*

(...) Em trobo a Sant Llorenç de la Salanca després de moltes aventures en companyia de Varderi, casat amb una dona d'aquesta ciutat i francesa de naixement... És pensant en Varderi, a Sant Llorenç de la Salanca, que sento, amb tota la força de la trista realitat viscuda, els terribles crits de la Guàrdia Mòbil a cavall galopant pels carrers de la ciutat: *Français ! Dénoncez ! Dénoncez les réfugiés ! Dénoncez ! Dénoncez !*, crits que les peülles dels cavalls semblen repetir sense parar, martellejant el paviment de la pacífica ciutat per on passen, com una horda de *desesperados* en un bon western. Només falten els trets a l'aire per donar la idea exacta del western, amb l'única diferència que els que tremolen de por darrere les cortines del western actuen, mentre que jo i tots els que som en la mateixa situació, si estem aterrats, no interpretem un paper, sinó que és la trista veritat.

Quan ets a l'estranger, com a refugiat espanyol, fugint els darrers dies d'una guerra atroç que es dilueix, sagnant, als colls i carenes dels Pirineus, com es dilueix a l'alba un malson assassí, escoltar les exhortacions a la delació, dirigides als autòctons per homes armats, al galop dels seus cavalls, no és gens tranquil·litzador... No és pas cinema, creieu-me.

Sembla que encara sento aquests crits. Exhortació a denunciar que va de poble en poble per tota la frontera. No és ni més ni menys que la caça de l'exiliat. *Dénoncez !* Tan bon punt l'autòcton, tant en un país com en l'altre, escolta aquest crit, llançat per la policia, contra l'estranger, sigui exiliat o invasor, l'autòcton, instintivament i sota la pressió de la sang en ebullició, denuncia. Denuncia per un reflex natural i íntim de propietari, patriota. Ho faria sense que l'empenyessin a fer-ho, perquè l'autòcton és, en principi, racista, xovinista, no ho diu, no ho diu sempre, però sap que ho és, sap que arreu, a totes les nacions és el principi de la propietat. L'essència de la Pàtria. El patrimoni se salva gràcies a aquest principi. Gràcies a aquest principi les nacions se salven del saqueig i l'ultratge de l'invasor, o del naufragi de l'anarquia...

Adéu doncs, Sant Llorenç de la Salanca i retorn a Perpinyà, perquè em fan entendre clarament que no puc quedar-me a casa de Varderi ni a la ciutat, i malgrat mostrar-se'n ben avergonyits, no m'ho han d'explicar dues vegades...

—Has vist la Guàrdia Mòbil... Els has sentit... Ens exposem massa. Aquí, a França, tenen una manera d'espolsar-se les puces dels que volen infringir la llei, excepte dels que volen viure al marge, que difícilment hom s'hi arrisca...

Allez, la France est grande... He entès bé que volien dir gran en quilòmetres quadrats i que lluny de les fronteres, pot ser que el mot delació resti en quarantena...

Dels Haras al camp d’Argelers

(...) Per les necessitats de les circumstàncies, han reconvertit els Haras de Perpinyà en centre de distribució de refugiats, i d'aquesta manera arribem a la capital del Rosselló. En poc temps, aquest temple per als cavalls s'ha convertit en un rusc, no un rusc on les abelles fabriquen mel dolça, sinó un rusc on els homes, cadascun en el seu alvèol interior i íntim, secret i individual, trituren el record amarg d'un passat immediat que sempre estarà present, sempre! Franco no sap fins a quin punt ha incrustat al cervell i al cor d'una part d'Espanya l'etern present que es burla del passat.

Als Haras, que ja estan desbordats, cal fer-hi lloc, arriben els camions. És la sortida cap a Argelers que comença, la platja d'Argelers, la platja assolellada, amb grans de sorra com grans d'arròs, preparada i a punt, però no pas per rebre banyistes, banyistes amables, per prendre el sol, per allunyar els mals records i somiar amb aventures fantàstiques, amb trobades principesques... No, res d'això no em ve al cap. Una platja preparada per concentrar-hi gent i perquè ens hi concentrem... la platja convertida, per la força contundent de les dramàtiques circumstàncies, a causa de l'entrada massiva de refugiats espanyols, en un trist i famós camp de concentració, davant del mar, que el fa encara més trist i el fa sinistre per la manca de llibertat, els peus a l'aigua, sota el sol, tot i ser el mar sinònim de llibertat. Mar i sol, abraçats, cantant les alegries de la vida, lluny de tota restricció quan el cos és lliure i lliure el cor.

Camp de concentració d'Argelers on tantes llàgrimes mullen la cara de tanta gent, homes, dones i nens que ja no entenen res del que els passa, on tants sospirs brollen d'uns pits fràgils, ferits ja abans de creuar la muntanya. Camp de concentració d'Argelers, camp d'angoixes que endureixen els cors, que trenquen cors. Pregunta suprema, però lamentablement sense saber cap a on mirar. Quan no sabem cap a on dirigir la nostra mirada, si cap al cel o cap a terra, cap a la dreta o cap a l'esquerra, la girem cap a nosaltres mateixos, i el mirall de l'ànima que reflecteix l'ésser tal com és, no pot augmentar l'angoixa, el sentit de la interpel·lació... Als horribles fantasmes interiors se sumen les privacions, germanes d'aquestes, així com les malalties, les malalties sense metges, sense medicaments, sense veu de consol, sense cap mà tranquil·litzadora. L'ésser humà, perseguit, només té com a companya, per a les seves interminables hores de captivitat, la lenta aniquilació que l'empeny, astuta, cap a la desesperació... La por i la desesperació vagaregen a la sorra com llops capriciosos, a la nit d'hivern i de fam, i la mort és l'estàtua present, gelada, rígida i glaçada, com el tòtem a l'entrada d'un poble de salvatges... (pp. 138-142)

*

(...) Deixo els records (i tot no és més que records), per tornar a poc a poc a la vora de la platja d'Argelers... La nit és fosca, sinistra i freda. Ja hem baixat dels camions i anem directes cap a la platja, enmig d'un terrible cafarnaüm. Passen camions militars espanyols, carregats de soldats del nostre

(...) Je laisse les souvenirs (et tout n'est que souvenirs), pour m'en revenir doucement aux bords de la plage d'Argelès... La nuit est noire, sinistre et froide. Nous sommes déjà descendus des camions et nous marchons droit vers la plage, au milieu d'un épouvantable capharnaüm. Des camions militaires espagnols passent, chargés de soldats de notre armée, des soldats avec leurs armes et bagages, sous le commandement illusoire de leurs chefs. Les visages de nos soldats sont ternes, hirsutes, amaigris, néanmoins dans certaines on y décèle des étincelles de foi, de foi en ce qu'ils sont et représentent. Il y en a même qui crient que la guerre n'est pas finie, en exprimant le désir d'aller à Valence, car Valence, comme ils disent, tient bon encore...

Nous marchons coude à coude, des centaines et des centaines d'hommes qui avons déjà la démarche stéréotypée de ceux qui formeront l'amalgame hétéroclite, les anonymes composants des habitants dilués dans la grisaille des camps de concentration. Une réalité de notre époque, née depuis des millénaires, remise à l'ordre du jour, sous les ordres de la barbarie et de la mort, par Hitler et sa suite qui créent les camps de la Mort - qui finiront par s'éteindre à jamais, espérons-le! grâce aux efforts surhumains des Américains et leurs alliés d'un côté, les Russes de l'autre - les fours crématoires pour des juifs et des tziganes. Je me rends compte que je me sens totalement intégré à cet état de fait anachronique et je sursaute à la pensée, à la constatation que le phénomène hallucinatoire qu'engendre le concentrationnaire, crée l'automatisme et que l'automatisme fait que s'épanouisse la mentalité de l'esclave...

Varderí qui marche à mes côtés et qui doit avoir des pensées exactement parallèles aux miennes, me dit soudain et comme pris dans les tenailles de la frayeur, qu'il faut réagir...

—Gironella!, dit-il, en me prenant avec force par le bras —un geste qui lui est familier—, Gironella! nous sommes foutus! nous rentrons en plein dans la gueule du loup, et quel loup et quelle gueule! Il faut faire quelque chose et tout de suite!

—Je suis absolument d'accord avec toi, Varderí, mais que faut-il faire? Où vois-tu un moyen d'entamer une action quelconque?

Je m'aperçois que nous marchons au milieu d'une double haie de badauds hommes. femmes et enfants, des Français, des Catalans français... Il y a en eux, autant de curiosité malsaine que de stupeur. Ils disent oh!, ils crient ah! Ils s'interpellent. Regarde!, regarde!, les camions sont chargés de soldats! Et armés! s'écrie un autre badaud qui ne semble pas tellement rassuré...

Soudain une voix se faufile dans nos oreilles. Une voix prudente, confidentielle, une voix qui a chaussé des espadrilles de contrebandier. Une voix qui vient des haies et qui, malgré tout, a percé le vacarme.

—Varderí... Varderí, dit la voix, sortez du rang, malheureux! Vite! C'est un ami de Varderí, un journaliste qui me connaît aussi. Varderí me prend par la main et en quittant le rang nous nous approchons de l'ami qui apparaît comme un envoyé, un ange de salvation...

—Restez ici, près de moi... N'êtes-vous pas fous? Ma parole! Vous avez le cerveau fêlé pour vous laisser entortiller par je ne sais quel comble de circonstances, dans une aventure pareille, dans un pareil guêpier, car c'est dans un guêpier que vous êtes...

—Et les gardes...? Ne crois-tu pas que... Nous venons des Haras de Perpignan...

—Taisez-vous... Nous sommes en France, ne l'oubliez pas, même si parmi ceux qui nous entourent, certains parlent catalan. Nous sommes en France, parlons donc français.

—Français? Comment se parle-t-il le français? Ma boutade me fait rire. Je dirai qu'en principe il n'y a que mes boutades, mes jeux de mots, mes histoires, celles que je me raconte qui me font rire, comme je l'ai déjà dit.

—Mais c'est facile, répond l'ami journaliste, vous allez voir: à chaque camion qui passe devant nous, à chaque groupe trop hétéroclite qui défile, vous faites comme moi, comme tous ceux qui sont tout le long des haies, vous faites «oh!», vous faites «ah!», en y mettant l'accent, un accent terrorisé. Le journaliste crie «oh!», fait «ah!» et nous l'imitons et le jeu devient presque amusant, surtout lorsque passe un camion trop chargé de soldats de chez nous, brandissant leurs armes.

Nous voilà Varderí et moi, convertis en véritables badauds, en poussant à qui mieux mieux, des exclamations d'étonnement, de surprise, voire de frayeur, sous la baguette de l'ami, qui semble être notre bouée de sauvetage, mais l'ami a des problèmes et on dirait qu'il a hâte de vouloir les prendre en main; des problèmes qui ne doivent avoir besoin ni de publicité, ni de témoins. Il prend congé de nous en nous souhaitant bonne chance et il disparaît au milieu des badauds catalans français, qui continuent leur ritournelle de «oh!» et de «ah!» Adieu l'ami! Il est prouvé que dans certaines circonstances de la vie, le chacun pour soi est salutaire...

La courte et illusoire évasion vers Perpignan

Varderí et moi sans hésiter, nous allons quitter Argelès, cet Argelès, cet Argelès qui nous a bien paru être le seuil de la porte d'un petit enfer. L'orientation est facile: en tournant le dos aux Pyrénées, nous avons la mer à droite, à gauche donc, et pas tellement loin, la voie ferrée. Voie ferrée que nous suivrons à pied

exèrcit, soldats amb les seves armes i equipatge, sota el comandament il·lusori dels seus caps. Els rostres dels nostres soldats són avorrits, peluts, demacrats, però en alguns hi ha espurnes de fe, de fe en qui són i representen. Fins i tot n'hi ha que clamen que la guerra no s'ha acabat i manifesten el seu desig d'anar a València, perquè València, diuen, encara aguanta...

Caminem colze a colze, centenars i centenars d'homes que ja tenen el pas estereotipat dels que formaran l'amalgama heterogènia, els components anònims dels habitants diluïts en la grisor dels camps de concentració. Una realitat de la nostra època, nascuda de fa mil·lennis, posada a l'ordre del dia, sota les ordres de la barbàrie i la mort, per Hitler i els seus seguidors que van crear els Camps de la Mort. Esperem que s'acabaran extingint per sempre els forns crematoris per a jueus i gitanos, gràcies als esforços sobrehumans dels americans i els seus aliats d'una banda, i els russos de l'altra. M'adono que em sento totalment integrat en aquest estat de coses anacrònic i em sobresalto davant el pensament, davant la constatació que el fenomen al·lucinatori generat pel camp de concentració crea automatisme i que l'automatisme fa aflorar la mentalitat de l'esclau...

Varderí, que camina al meu costat i que deu tenir pensaments exactament paral·lels als meus, em diu, de sobte i com tenallat per la por, que hem de reaccionar...

—Gironella!, va dir agafant-me amb força pel braç —un gest que li era familiar—, Gironella! Estem fotuts! anem directament a la gola del llop, i quin llop i quina gola! Cal fer alguna cosa i ràpid!

—Estic totalment d'acord amb tu, Varderí, però què podem fer? Veus la manera de fer alguna cosa?

M'adono que estem caminant enmig d'una doble fila de curiosos. Homes, dones i nens, francesos, catalans francesos... Hi ha en ells tanta curiositat malsana com estupor. Diuen «oh!», criden «ah!». Xerren entre ells. «Mira, mira! Els camions estan carregats de soldats! I armats!», exclama un altre espectador que no sembla tan tranquil...

De sobte, una veu s'escola a les nostres orelles. Una veu prudent, confidencial, una veu gairebé tan silenciosa com unes espadenyes de contrabandista. Una veu que venia de les bardisses i que, malgrat tot, havia traspassat el soroll.

—Varderí... Varderí! —va dir la veu—, surt de la fila, infelïç! Ràpid! Era un amic de Varderí, un periodista que també em coneix. Varderí m'agafa de la mà i sortint de la fila ens acostem a l'amic que apareix com un enviat, un àngel de salvació...

—Quedeu-vos aquí, a prop meu... Sou bojos? Ja ho crec! Teniu el cervell fet malbé si us deixeu enredar per no sé quines circumstàncies, en una aventura així, en un vesper com aquest, perquè sou en un vesper...

—I els guàrdies...? No creus que... Venim dels Haras de Perpinyà...

—Cal·leu... Som a França, no ho oblideu, encara que alguns dels que ens envolten parlin català. Som a França, així que parlem francès.

—Francès? Com es parla, el francès? La meva ocurrència em fa riure. Diré que en principi només són els meus acudits, els meus jocs de paraules, les meves històries, les que m'explico a mi mateix i que em fan riure, com ja he dit.

—És fàcil, respon l'amic periodista, ja ho veuràs: al pas de cada camió que ens passi per davant, de cada grup massa heterogeni que desfili, vosaltres feu com jo, com tots els que estan al llarg de les tanques, feu «oh!», feu «ah!», posant-hi accent, un accent com espantat. El periodista crida «oh!», fa «ah!» i l'imitem i el joc es torna gairebé divertit, sobretot quan passa per davant un camió sobrecarregat de soldats dels nostres brandant les seves armes.

Aquí estem Varderí i jo, convertits en autèntics curiosos, pronunciant qui més millor, exclamacions d'estupor, sorpresa, fins i tot por, sota la batuta de l'amic, que sembla ser el nostre salvavides, però l'amic té problemes i sembla que no poden esperar; problemes que no necessiten ni publicitat ni testimonis. S'acomiada de nosaltres desitjant-nos molta sort i desapareix enmig dels curiosos catalans francesos, que continuen el seu *ritornello* de «oh!» i «ah!». Adéu, amic! Està demostrat que, en determinades circumstàncies de la vida, cadascú s'ha de valdre per si mateix...

La curta i il·lusòria escapada a Perpinyà

Varderí i jo sense dubtar-ho, fugim d'Argelers, aquest Argelers que ens semblava el lllindar de la porta d'un petit infern. L'orientació és fàcil: donant l'esquena al Pirineu, tenim el mar a la dreta, per tant a l'esquerra, i no tan lluny, la via del ferrocarril. Via fèrria que seguirem a peu durant uns quants quilòmetres, amb tota la naturalitat del món i fins al lloc d'on veníem: Perpinyà i Sant Llorenç de la Salanca, un joc per a les meves cames de gran caminador i en Varderí també marxa bé. És el que cal en període de retirada. Tots els exèrcits derrotats en saben alguna cosa...

A la sortida d'Argelers, en una cruïlla de camins, dos gendarmes, com dos diables sortits d'una capsa de sorpreses, apareixen davant nostre...

—Alto! Gendarmeria. Qui sou? On aneu?

pendant plusieurs kilomètres, le plus naturellement du monde et jusqu'à l'endroit d'où nous venons: Perpignan, via Saint-Laurent-de-la Salanque, un jeu pour mes jambes de grand marcheur et Varderí aussi marche bien. Il le faut en période de retraite. Toutes les Armées en déroute en savent quelque chose...

À la sortie d'Argelès, à un croisement de routes, deux gendarmes, tels deux diables surgissant d'une boîte à surprises, apparaissent devant nous...

—Halte! Gendarmerie. Qui êtes-vous? Où allez-vous?

Avant que le rituel, «vos papiers, s'il vous plaît!» n'éclate, je lance imperturbable, mais avec mon horrible accent.

—Nous sommes des journalistes américains! Messieurs.

Il ne leur en faut pas davantage aux pandores, bonasses et rassurants. Sans nous demander les papiers, sans d'autres formalités, ayant vu ou pas vu comme nous étions mal rasés, ayant vu ou pas le quignon de pain qui dépasse de la poche de mon manteau flanqué d'un gros accroc mal cousu, ayant vu ou pas vu la gueule de dieu déchu de Varderí, les gardiens de l'ordre français nous laissent passer... Les avons-nous trompés, avec ma phrase cavalière, avec nos airs de clochards pour une pièce kafkaïenne ou bien, poussant leur humour noir à l'extrême, se seraient-ils dit, laissons-les passer, ils n'iront pas loin, cela leur fera de bonnes jambes avant de se faire prendre comme des minables lapins, dans nos lacets infaillibles, du côté de Perpignan? Je me le suis demandé mille fois. Je me le demande encore. Car, réfléchissons un peu... avec mon accent! avec nos accoutrements! «Nous sommes des journalistes américains!» et devant la sagacité proverbiale des gendarmes français. Qui s'est moqué de qui? Je me le demande...

Il y a beaucoup de trains qui passent, certains, comme un éclair, avec un vacarme d'enfer, assourdissant, une précipitation de catastrophe, d'autres presque sans lumière, l'allure très modérée, celle d'un sénateur à la retraite et qui croit avoir fait du bien toute sa vie... Ceux-là, sont des trains de marchandises, lourdement chargés. Il faut faire attention à ne pas marcher entre les parallèles d'acier, dans un moment d'abrutissement, lorsque le sommeil apparaît subrepticement et assassin parfois, au risque de se faire émietter par les monstres mécaniques qui viennent soit par devant, soit par derrière. Bien avant Perpignan, nous quittons la voie ferrée pour suivre notre triste périple par la route. A l'entrée de la ville, les Sénégalais, baïonnette au canon, montent la garde, leurs yeux plus écarquillés que jamais, brillants comme la lame qui allonge leur fusil, avec l'ordre d'empêcher l'entrée en ville de tout réfugié Espagnol. Mais Varderí, qui connaît Perpignan comme le fond de ses poches, sait trouver une déviation qui nous permet de ne pas nous laisser prendre dans les lacets auxquels, peut-être avaient songé les pandores d'Argelès, et nous arrivons à Saint-Laurent-de-la Salanque... (pp. 149-154)

★

(...) De Saint-Laurent-de-la-Salanque chez Varderí, à Perpignan, Avenue Clémenceau... Il y a dans cette avenue une maison toute propre, la façade blanche, où logent, se réunissent, vont et viennent, des exilés: intellectuels, fonctionnaires, artistes. Des réfugiés d'une catégorie supérieure, quoi ! Il y a, en eux, il faut le dire, un certain raffinement, une différence certaine, si je les compare à la masse, aux porteurs de baluchons déformés, de sacs hétéroclites, de valises fermées avec des ficelles, par manque de serrures en bon état ou parce que trop remplies... Seul Dieu sait de quoi.

Ceux qui fréquentent la maison de l'avenue Clémenceau, sont, à n'en pas douter, une crème, la crème, vus leurs habits, leurs manières... Il faut croire que dans certaines lieux, la révolution saignante, la longue et atroce guerre, n'ont pas tout gâché, tout laminé et que malgré tout, à défaut d'autre chose, l'aspect, la forme, les manières, le tout extérieur, reste. Ce serait déjà quelque chose car si, selon les dires, l'habit ne fait pas le moine, l'habit de bonne coupe, la distinction, sont des clés qui ouvrent beaucoup de portes, en plus de la continuité, si ce n'est un rehaussement, du prestige, source d'exemple, facteur de hausse des cotes de popularité, sans que dans ce sens, le populaire prenne l'aspect de ce qui est plébéien, mais au contraire, patricien, aristocrate... Moi qui vient directement, je n'ose pas dire du front, je n'ai pas cet honneur, —et pour ce que je vois et prévois, c'est un honneur dont je veux bien me passer—, même si cet honneur ne dépérit point, mais tout le contraire, moi qui vient donc des arrières, de Manresa, de la rédaction d'un journal, je suis le moins bien habillé, le plus mal rasé de tous ceux qui fréquentent la maison de l'avenue Clémenceau.

(...) cette maison pour des réfugiés quatre étoiles, tous ceux qu'à Toulouse, un jour, l'ancien directeur d'un journal hautement humoristique barcelonais appellera, en se plaçant, lui et les siens, au premier rang de cette catégorie de quatre étoiles, «l'aristocratie des exilés, nous, les aristocrates de l'exil». C'est-à-dire, la crème, *la flor i nata*, le nectar, le nec plus ultra de la racaille, des pouilleux, des échappées des griffes de Franco... Ne trouvez-vous pas que ce titre flamboyant, flanqué si gratuitement, est déjà, par sa nature, par sa racine, une sorte, non pas de renoncement, mais de reniement, une espèce de discrimination, une esquisse de racisme? Mais qui n'a pas tendance à s'éloigner du pauvre? Qui embrasse les lépreux? Hélas les Saint-Vincent-de-Paul sont plus que rarissimes. L'homme s'éloigne de l'homme lorsque celui-ci est pauvre. L'homme à besoin de briller, l'homme veut des habits de lumière, des arènes bien ensoleillées, avec une foule immense, mais autant que possible, en face d'un taureau écorné, émasculé et aveugle. L'homme est la cible, cible de l'homme et la charité est moribonde, et l'indifférence universelle escalade déjà son trône. Rien n'y peuvent les exhortations exaltées, sensibles et inspirées du Pape Pèlerin, Apôtre et Poète, à moins que celui dont il se réclame, ne se décide à revenir et en lui prenant la crosse tarabiscotée dans laquelle son image sculptée est émouvante, ne lui dise: «Assieds-toi, Paul, repose-toi, dès maintenant c'est moi qui vais leur apprendre à comprendre!» (pp. 164-167).

Abans del ritual, «els vostres papers, si us plau!», vaig esclatar imperturbable, però amb el meu accent horrible.

—Som periodistes americans, senyors!

No necessiten res més, els gendarmes, bonassos i tranquil·litzadors. Sense demanar-nos papers, sense altres tràmits, havent vist o no que estàvem sense afaitar, havent vist o no el tros de pa que em sortia de la butxaca de l'abric flanquejat per un gran esparrec mal cosit, havent vist o no la cara de déu caigut de Varderí, els guardians de l'ordre francès ens van deixar passar... Els vam ensarronar, amb la meva frase de cavaller, amb els nostres aires de vagabunds per a una obra de teatre kafkiana o, potser, portant el seu humor negre fins a l'extrem, s'haurien dit: deixem-los passar, no aniran gaire lluny, caminar els donarà bones comes abans de ser agafats com uns conills miserables als nostres paranys infal·libles, prop de Perpinyà? M'ho he preguntat mil vegades. Encara m'ho pregunto. Perquè, pensem-hi... amb el meu accent! Amb la nostra indumentària! «Som periodistes americans!...» i davant la proverbial sagacitat dels gendarmes francesos. Qui s'ha burlat de qui? M'ho pregunto...

Passen molts trens, alguns com un llamp, amb una fressa infernal, eixordadora, una precipitació de catàstrofe, d'altres quasi sense llum, amb un ritme molt moderat, com el d'un senador retirat que creu que ha fet el bé tota la vida... Aquests d'aquí són trens de mercaderies, ben carregats. Cal anar amb compte de no caminar entre les vies, ja que, en un moment d'estupor, la son apareix de cop i amb efectes assassins de vegades, amb el risc de ser aixafat pels monstres mecànics que vénen ja sigui per davant ja sigui per darrere. Molt abans de Perpinyà, deixem la via del tren per seguir el nostre trist periple per carretera. A l'entrada de la ciutat, els senegalesos, baioneta calada, fan guàrdia, amb els ulls més oberts que mai, brillants com la fulla que allarga el seu fusell, amb l'ordre d'impedir que cap refugiati entri a la ciutat. Però Varderí, que coneix Perpinyà com el palmell de la mà, sap trobar una desviació que ens permet no quedar atrapats als paranys en què potser havien pensat els gendarmes d'Argelers, i arribem a Sant Llorenç de la Salanca... (pp. 149-154)

★

(...) Des de Sant Llorenç de la Salanca a casa d'en Varderí, a Perpinyà, Avinguda Clémenceau... Hi ha en aquesta avinguda una casa molt neta, la façana blanca, on els exiliats viuen, es troben, vénen i van: intel·lectuals, funcionaris, artistes. Refugiats de categoria superior, de veritat! Hi ha, en ells, cal dir-ho, un cert refinament, una certa diferència, si els comparo amb la massa, amb els portadors de motxilles deformades, de bosses estranyes, de maletes tancades amb cordes, per manca de panys en bon estat o perquè són massa plenes... només Déu sap de què.

Els qui freqüenten la casa de l'Avinguda Clémenceau són, sens dubte, una elit, l'elit, vista la seva roba, els seus costums... Cal creure que en determinats llocs, la revolució sagnant, la guerra llarga i atroç, no ho han espatllat i desfet tot, i que, malgrat tot, a falta de res més, l'aparença, la forma, les maneres, tot l'exterior, queda. Això ja seria molt, perquè si, segons es diu, l'hàbit no fa el monjo, l'hàbit de bon sastre, la distinció, són claus que obren moltes portes, a més de mantenir, si no augmentar, el prestigi, font d'exemplaritat, factor que acreix les cotes de popularitat, sense que, en aquest sentit, allò popular prengui l'aspecte del que és plebeu, sinó al contrari, patrici, aristòcrata... Jo que vinc directament, no m'atreveixo a dir del front, no tinc aquest honor, — i pel que veig i preveig, és un honor del qual vull prescindir—, encara que aquest honor no desaparegui, sinó tot el contrari, jo, que vinc de la rereguarda, de Manresa, de la redacció d'un diari, sóc el menys ben vestit, el més mal afaitat de tots els que freqüenten la casa de l'Avinguda Clémenceau.

(...) Aquesta casa de refugiats quatre estrelles, tots aquells que a Tolosa, un dia, l'antic director d'un diari barceloní molt humorístic, que se situava, ell i els seus, al capdavant d'aquesta categoria de quatre estrelles, anomenà «l'aristocràcia dels exiliats, nosaltres, els aristòcrates de l'exili». És a dir, la *crème*, la flor i nata, el nèctar, els que estan per sobre de l'escòria de la xusma, dels pollosos escapats de les urpes del franquisme... No trobeu que aquest títol deslumbrant, aplicat tan gratuïtament, no és, per la seva naturalesa, per la seva arrel, una mena, no de renúncia, sinó de renegació, una espècie de discriminació, un índici de racisme? Però qui no tendeix a allunyar-se dels pobres? Qui fa un petó als leprosos? Malauradament, els Sant Vicenç de Paül són més que raríssims. L'home s'allunya de l'home quan és pobre. L'home vol vestits de torero, places de bous assolellades, amb una multitud enorme, però a ser possible, enfront d'un toro descornat, castrat i cec. L'home és l'objectiu, objectiu de l'home i la caritat s'està morint, i la indiferència universal ja ha pujat al seu tron. Res no hi poden fer les exaltades, sensibles i inspirades exhortacions del Papa Pelegrí, Apòstol i Poeta, llevat que aquell a qui representa, decideixi tornar i, prenent-li el bàcul abarrocat amb la seva imatge esculpida i commovedora, li digui: «Seu, Pau, descansa, a partir d'ara seré jo qui els ensenyi a comprendre!».

Reinternament als Haras de Perpinyà

(...) És, doncs, entre dos gendarmes, seriosos com cal, fent bé el seu paper, que faig camí cap als Haras d'on havia sortit recentment amb Varderí per ser internat al Camp d'Argelers. Si bé la companyia dels dos agents no em molestava gens, encara que passegés entre ells com una llesca de pernil entre dues llesques de pa, el fet de caminar entre dos gendarmes pels carrers de Perpinyà com un patètic criminal em va ofendre (...)

Els Haras són només retrobaments. Retrobaments, els plàtans, els murs i la font i sobretot la immensa sala a terra coberta de palla desfeta pel

Nouvel internement aux Haras de Perpignan

(…) C'est donc, entre deux Gendarmes, graves comme il se doit, bien dans leur rôle, que je fais le chemin vers les Haras d'où j'étais sorti récemment avec Varderí pour être interné au camp d'Argelès. Si la compagnie des deux inspecteurs ne me gênait en quoi que ce soit, même si je marchais au milieu d'eux, tel une tranche de jambon entre deux tranches de pain, le fait de marcher entre deux gendarmes dans les rues de Perpignan comme un minable malfaiteur, m'offusquait (…)

Les Haras, ce ne sont que des retrouvailles. Des retrouvailles, les platanes, les murs et la fontaine et surtout l'immense salle au sol tapissée de paille concassée par le constant piétinement, des hôtes des Haras qui la mâchent à force de passer, d'aller d'un endroit à l'autre, de s'allonger et se lever, de se vautrer ou de se mettre à genoux pour chercher quelque chose dans le sac... un souvenir, un mouchoir pour pleurer ou un croûton de pain sec. Paille mâchée pour l'atmosphère même, lourde de poussière aux relents de sueur, à l'odeur d'habits sales et vieillis, certains portant le même blouson depuis trois ans, aux effluves des angoisses, filles de la peur et des agacements et de la nostalgie (déjà!), voire l'indifférence, passivité et résignation, tant et tant de fantasmes qui errent dans la salle, dans les recoins les plus éloignés et obscurs, là où la morosité et la peur sont destructrices, jusqu'à la porte d'entrée où se tiennent certains de ceux qui, dans la vie normale, sont devant la porte de sortie du train, une demi-heure avant l'arrêt. Je scrute les visages qu'il y a là, seulement des hommes et je dois constater que je ne reconnais personne, pas un seul être vu, connu ou aperçu. Pas une belle et bonne bouille pour pouvoir s'écrier, dans la surprise et la joie, «Ah! il me semblait bien que c'était toi!» cette exclamation qui vous réchauffe le cœur et vous donne un brin d'optimisme, de courage, ces éléments si nécessaires dans des moments troubles, sinistres et déconcertants. Mais je vous dirai, et veuillez bien me pardonner, si je vous choque dans le vif de votre esprit d'être d'association et de coopération, de n'éprouver aucun besoin de rencontrer un être plus ou moins connu, un visage aperçu qui ferait que je m'avance vers lui. Rompu à la réalité de la solitude, cette condition-qualité-défaut qui est la mienne, je supporte la solitude avec plus d'aisance que je ne supporte la compagnie, sauf évidemment quand il s'agit de celle des êtres chers. Seul, il ne me manque rien, l'homme fait à la solitude portant toujours tout avec lui, en lui... *Vae soli!* Allons! Ne confondons pas le solitaire abandonné de tous, l'homme rejeté et qui rejette le misanthrope avec tous ces drames silencieux, anonymes; non, mon homme seul, moi, est celui qui s'éloigne des autres pour mieux être avec lui-même; néanmoins cet éloignement, qui n'est pas volontaire, mais inné, ne veut pas dire, et en aucune façon, mépris, mise à l'écart de l'autre, des autres, abhorrer la société. Non je ne suis ni exclusif, ni misanthrope, ni un vieil anachorète. Je ne suis pas un monstre répugnant, se cachant dans les marécages boueux d'une solitude inavouable, non, je ne hais pas mes semblables et seul, dans le jardin de ma solitude qui n'a rien d'un marécage pestilentiel, seul donc, je suis très souvent avec les autres... (pp. 179-180).

Des Haras au camp de Bram. Entrée en guerre de la France contre l'Allemagne

Dieu du ciel! Que Dieu descende et le voit, ainsi que Machiavel! Ce qui s'élève devant moi, c'est une haute clôture de barbelés qui ne peut être en aucune façon, celle d'un hôpital, mais ô désappointement total! la clôture, les barbelés d'un camp de concentration! Une clôture qui encerclé un bataillon de baraques en bois, aux toitures en bitume tenues avec des liteaux et en guise de fenêtres, des volets s'ouvrant de bas en haut et sans que l'on voit briller le moindre carreau. Et je lis, écrit en grandes lettres sur la frontispice de la grande entrée CAMP DE CONCENTRATION PILOTE DE BRAM. Au milieu de la consternation générale, j'ai encore le courage de me demander ce que veut dire «pilote». Car «pilote» pour moi et pour tous les Catalans veut dire ballon, ballon de football ou de rugby, ou bien encore *la pilota*, le farci catalan fait avec de la viande hachée, de l'ail, du persil et des œufs, en lui donnant une forme ovale et qu'on ajoute au potage l'*escudella*, essentiellement pour le repas de midi...

Ce qui est surprenant et qui mérite d'être souligné, c'est l'attitude des gendarmes, dès notre arrivée devant les barbelés, c'est-à-dire, devant un camp de concentration, au lieu d'un hôpital, ainsi qu'on nous l'avait promis: ils n'ont l'air nullement goguenard, ironique, de celui qui vient de jouer un terrible mauvais tour à autrui et s'en réjouit. Tout le contraire, ils ont l'air heureux, voire fiers, fiers d'avoir fait une bonne action, de nous avoir amenés à l'endroit qu'ils considèrent comme un honneur pour nous, un facteur d'orgueil pour eux.

Je regarde à droite et à gauche de la large avenue que nous empruntons, aussitôt dépassée la grande entrée et tout le monde fait la même chose et sur tous les visages je lis, soit la consternation, le désenchantement, la surprise, voire la résignation. J'ai vite fait de comprendre que le camp est divisé en plusieurs quartiers et que chaque quartier se trouve entouré de barbelés, formant donc, chacun un camp dans le camp. Je constate que les baraques sont toutes neuves et dès que je rentre dans mon quartier, le A et dans ma baraque, le nº 142, je sais qu'il n'y a ni tables, ni banquettes, ni lumière électrique ou autre, et que le lit c'est la paille. J'en vois des brins partout, mais pas la quantité convenable dans chaque compartiment. J'apprends que ma baraque ayant servi de magasin aux balles de paille, pour la première nuit, elle n'en aura pas... C'est donc la continuité des traditions, le cordonnier est toujours le moins bien chaussé...

(...) J'ai choisi mon coin, mon chez moi, au fond du passage central qui divise la baraque en deux parties égales, un espace qui nous est alloué et qui mesure un peu plus d'un mètre de large sur deux de profondeur, sans séparations latérales, ce qui est pour moi quelque chose d'insupportable. J'ai choisi donc et en courant, dès que j'ai compris, le fond de la baraque, le dernier logis à gauche. Là au moins, je sais que j'ai un côté où il n'y a personne. Je vois que les autres ne choisissent pas, surtout pas la solitude, l'isolement, tout au contraire entre amis, ils se mettent bien les uns auprès des autres et

trepitjar constant dels amfitrions dels Haras, que la van aixafant a força de passar-hi, anant d'un lloc a un altre, d'ajaure's i aixecar-se, de rebolcar-se o agenollar-se per buscar alguna cosa a la bossa... un record, un mocador per plorar o un crostó de pa sec. Palla mastegada per l'ambient mateix, carregada de pols amb pudor de suor, amb olor de roba bruta i vella (alguns porten la mateixa jaqueta durant tres anys), amb els efluvis de l'angoixa, filles de la por i de la frustració i de la nostàlgia (ja!), fins i tot de la indiferència, la passivitat i la resignació, tantes fantasies que recorren la sala, als racons més llunyans i obscurs, on la tristesa i la por són destructives, fins a la porta d'entrada on n'hi ha alguns que, a la vida normal, s'estarien davant de la porta de sortida del tren mitja hora abans de parar. Miro fixament les cares que veig, només homes, i trobo que no reconec ningú, ni un sol ésser vist, conegut o observat abans. Cap cara agradable i bona per poder exclamar, amb sorpresa i alegria: «Ah! em semblava que eres tu!», aquesta exclamació que t'escalfa el cor i et dóna un toc d'optimisme, de coratge, aquestes sensacions tan necessàries en els moments turbulents, sinistres i desconcertants. Però us diré, i si us plau perdoneu-me si afecto el cor del vostre esperit associatiu i cooperatiu, que no sentia cap necessitat de retrobar ningú més o menys conegut, un rostre vist abans que m'hi fes acostar. Trencada la realitat de la solitud, aquesta condició-qualitat-defecte que és la meva, suportó la solitud amb més facilitat que no pas suportó la companyia, excepte és clar quan es tracta d'éssers estimats. Sol, no trobo a faltar res, l'home fet a la solitud sempre ho porta tot amb ell, dins d'ell... *Vae soli!* Som-hi! No confonguem el solitari abandonat per tots, l'home rebutjat que rebutja, el misantrop, amb tots aquests drames silenciosos i anònims; no, el meu home sol, jo, és el que s'allunya dels altres per estar millor amb ell mateix; però aquest allunyament, que no és voluntari, sinó innat, no vol dir, de cap manera, menyspreu cap a l'altre, cap als altres, avorrir la societat. No, no sóc ni exclusiu, ni misantrop, ni un vell anacoreta. No sóc un monstre repugnant, amagat als aiguamolls fangosos de la solitud inconfessable; no, no odio els meus semblants i sol, al jardí de la meva solitud que no té res d'aiguamoll pestilent, sol doncs, estic molt sovint amb els altres... (pp. 179-180)

Dels Haras al camp de Bram. França entra en guerra amb Alemanya

Déu del cel! Que baixi Déu i ho vegi, així com Maquiavel! El que s'aixeca davant meu és una tanca alta de filferrades que de cap manera pot ser la d'un hospital, però oh, decepció total! La tanca, les filferrades d'un camp de concentració! Una tanca que envolta un batalló de barracons de fusta, amb cobertes de betum subjectades amb llistons i en comptes de finestres, persianes que s'obren de baix a dalt i sense veure relluir el més mínim rajol. I vaig llegir, escrit amb lletres grans a la façana de l'entrada principal: *CAMP DE CONCENTRATION PILOTE* [experimental] *DE BRAM*. Enmig de la consternació general, encara tinc el coratge de preguntar-me què vol dir «pilote». Perquè «pilota» per a mi i per a tots els catalans vol dir pilota, de futbol o de rugby, o fins i tot la pilota, el farcit català fet amb carn picada, all, julivert i ous, amb forma ovalada i que afegim a la sopa, a l'escudella que bàsicament mengem per dinar...

El que és sorprenent i que mereix ser subratllat és l'actitud dels gendarmes, tan bon punt vam arribar davant les filferrades, és a dir, davant d'un camp de concentració, en lloc d'un hospital, tal com ens havien promès: no tenen, en absolut, aires burletes, irònics, d'algué que acaba de fer una terrible mala passada a un altre i se n'alegra. Al contrari, semblen contents, fins i tot orgullosos, orgullosos d'haver fet una bona acció, d'haver-nos portat al lloc que consideren honrós per a nosaltres, un factor d'enorgulliment per a ells.

Miro a dreta i esquerra de l'ample avinguda que prenem, tan aviat com deixem enrere l'entrada principal tothom fa el mateix i a totes les cares hi lle-geixo ja sigui la consternació, el desencant, la sorpresa i fins i tot la resignació. De seguida em vaig adonar que el campament està dividit en diversos barris i que cada barri està envoltat de filferrades, de manera que cadascun d'ells forma un camp dins el camp. Constato que les barraques són noves i tan bon punt entro al meu barri, l'A, i a la meva barraca, núm. 142, veig que no hi ha taules, ni bancs, ni llum elèctrica ni d'altra mena, i que el llit és de palla. Veig brins de palla per tot arreu, però no la quantitat necessària per a cada compartiment. M'assabento que la meva barraca, que havia servit de magatzem de bales de palla, la primera nit no en tindrà pas... Així doncs, continuen les tradicions, el sabater sempre és el més mal calçat...

(...) Vaig escollir el meu racó, el que seria casa meva, al final del passadís central que divideix la barraca en dues parts iguals, un espai que ens és assignat i que mesura poc més d'un metre d'ample per dos de fondària, sense separadors laterals, cosa que em resulta insuportable. Així doncs, tan bon punt ho vaig veure, vaig escollir, corrent, la part posterior de la barraca, l'últim compartiment a l'esquerra. Almenys allà sé que tinc un costat on no hi ha ningú. Veig que els altres no trien pas la solitud, l'aïllament, al contrari, es posen bé entre uns i altres i es formen clans d'amistat o familiars o simplement relacions espontànies. Millor per a ells, sens dubte són més feliços que jo, per què no admetre-ho? Jo necessito solitud, estar sol, fins i tot quan les circumstàncies m'imposen la comunitat. Allà al meu racó, si a l'hora de dormir em poso a la dreta, tinc algú a un metre... però a l'esquerra no hi ha ningú, només les planxes de fusta que tanquen la part posterior de la barraca. Això em permet estar sol, sol enmig dels altres, dels companys a qui estimo, és clar! Però que només puc aguantar quan em convé, és a dir, sempre amics, però de lluny. Per a mi això és meravellós i la part bona del fet desafortunat. Em giraré, doncs, a la meva esquerra i estaré sol, sol amb mi mateix, com sempre, sol amb els meus somnis, els meus fantasmes, sol amb els éssers reals que vull amb mi, també amb els que creo gràcies a la meva imaginació i per a les meves necessitats. Uns éssers a la meva mida, que mai no fan nosa perquè han estat volguts així... Estaré sol enmig dels meus records, el meu poble, la meva font, la meva petita Vall de les Mines, on no hi va mai ningú del poble, excepte durant les vacances, quan els nois, mai les noies, van a nedar una mica a la gorga, molt petita i poc profunda, i absolutament nus, això no cal ni dir-ho. Estaré sol al meu espai, sol als meus boscos d'alzines sureres, amb els meus poemes.

des clans d'amitié, ou familiaux, ou simplement de relations spontanées, se forment. Tant mieux pour eux, certainement ils sont plus heureux que moi, pourquoi ne pas le reconnaître? Moi, j'ai besoin de solitude, d'être seul, même au milieu des autres lorsque les circonstances m'imposent la collectivité. Là dans mon coin, si à l'heure de dormir je me mets sur le côté droit, j'ai quelqu'un à un mètre... mais sur le côté gauche je n'ai personne, seulement les planches qui ferment la partie arrière de la baraque. Cela me permet d'être seul, seul au milieu des autres, de mes semblables que j'aime- bien sûr!- mais que je ne peux supporter que lorsque cela me chante, c'est-à-dire toujours, amis de loin. Pour moi c'est merveilleux et à chaque chose malheur est bon. Je me retournerai donc sur ma gauche et je serai seul, seul avec moi, comme toujours, seul avec mes rêves, mes fantômes, seul avec les êtres réels que je veux avec moi, aussi avec ceux que je crée grâce à mon imagination et pour mes besoins. Des êtres à ma mesure, jamais encombrants parce que voulus ainsi... Je serai seul au milieu de mes souvenirs, mon village, ma fontaine, ma petite Vallée des Mines, où personne au village ne va jamais sauf pendant les vacances, les garçons, jamais les filles, pour nager un peu dans le tout petit et peu profond gouffre, et absolument à poil, cela va de soi. Je serai seul avec ma place, seul dans mes forêts de chêne-liège, mes poèmes.

(...) L'heure du repas approche. Il est temps. Nos estomacs sont vides, vide mon estomac ainsi que mes poches, mes mains, mais tout arrive si l'on sait attendre, même la joie entre les barbelés dès lors que les haricots et le pain sont présents. Des haricots énormes comme je n'en ai jamais vus, rouges et chauds, dans un récipient propre et brillant tout neuf, des haricots gros comme la phalange de petit doigt, quelques morceaux de viande leur faisant honneur. Quant au pain, ce sont des boules de la dimension d'un ballon de foot un peu aplati, dorées et croustillantes... On est debout, dehors, devant la porte de nos baraques et il en est de même dans chaque quartier, et on distribue les haricots à coup de louche, une louche respectable et bien remplie. Chacun tend son assiette, la gamelle ou encore une boîte de conserves, brandit sa cuiller, un gros quignon de pain sous le bras (la moitié de la boule), et chacun cherche son coin, son orientation, pour faire fête aux haricots rouges.

Ce n'est pas cette nuit qu'on mourra de faim, je me dis goguenard en attendant mon tour pour recevoir le coup de louche nourricier et à l'instant même, ô malheur et encore malheur! Je me rends compte que je n'ai ni assiette, ni cuillère, ni rien que leur ressemble! Qu'à cela ne tienne! J'arrache la mie de la moitié de ma boule de pain et tends à l'homme à la louche ce grand bol improvisé. Il me sert sans s'étonner et en me disant tout de même que je devrais me procurer une assiette ou une gamelle. Sur le coup je n'en demande pas plus et à l'aide de petits morceaux de mie et avec la croûte au fur et à mesure que la ration baisse je porte et les haricots rouges et la viande à ma bouche. Je me régale en savourant mon premier repas au camp de concentration de Bram...

Mais déjà la nuit est presque là. Il va falloir se coucher. Dans ma baraque et comme je l'ai déjà indiqué, il n'y a pas de paille, mais des brins dorés de cette matière précieuse par le temps qui court, traînent par-ci, par-là. Pour rire, rire de moi, de mon sort, je prends quelques brindilles, 28 exactement, une pour chaque année que Dieu m'a donné, je les distribue dans mon coin, perpendiculaires à sa longueur, plus ou moins parallèles, jusqu'à faire la longueur de mon corps et je me couche là-dessus, sans couverture. Bonne nuit, bonne nuit les petits... Bonne nuit... la dame de Perpignan!

Le soleil se couche loin, au ras de la base de ma baraque, je le vois par les jointures de ces planches qui me donnent un peu de ma solitude tant désirée. Il fait nuit, je ferme les yeux... Lorsque je me réveille, il fait jour. J'ai dormi d'un trait, toute la nuit, sur mes 28 brins de paille et sans couverture... Tout juste si les muscles, les os me font un peu mal.

Je fais le tour de mon quartier et je découvre qu'il y a de quoi se laver, et laver son linge dans des bassins bien agencés et l'eau est très abondante et absolument potable. C'est déjà quelque chose, comme certains disent, c'est beaucoup, beaucoup, puisque chose capitale. Face à mon quartier, de l'autre côté de l'avenue centrale, il y a la cuisine, la cheminée le crie tout haut. Je m'en reviens dare-dare vers la baraque car c'est l'heure du café, un café corsé, parfumé et bien sucré que je me fais servir dans un pot de confiture en forme de seau, avec anse et tout! Et j'ai acquis aussi une assiette et une cuillère en plus d'une toute petite et pas trop épaisse couverture. Le tout très bon marché mais il ne me reste plus un sou... A quoi bon d'ailleurs? Ici il n'y a rien à acheter. Je suis riche de ce que j'ai et je ne demande rien. Le couvert que je me suis procuré vient d'un des survivants de la 26ème division. Il en a vu de toutes les couleurs; la couverture vient d'un gars de la 27ème, elle aussi, et tout comme le couvert elle a fait toute la guerre, au front dans les combats et dans des combats terribles. Ainsi se trouvent réunis avec moi et pendant 371 jours, la 26ème et la 27ème division, c'est-à-dire Durruti et Líster! Le seau de confiture, par contre, n'a pas d'histoire, il m'a été donné par un imprimeur de Figueres qui l'a acheté à Perpignan, plein, bien sûr, de confiture de prunes.

Pendant 371 jours il ne se passe rien au camp de Bram. C'est la monotonie totale. Il n'y a rien à raconter, absolument rien. Imaginez la calme plat pendant un peu plus d'un an, au milieu de l'océan, où vous avez quand même de quoi vous nourrir chaque jour qui naît et avec qui parler si le cœur vous en dit. Plus d'une année sans que rien ne se passe, ne serait-ce qu'une altercation, une toute petite altercation dans un camp où nous sommes arrivés à un maximum de 27.000 espagnols, nous, des hommes qui venons d'une Révolution suivie d'une guerre, suivie de restrictions frisant la famine, suivie de contraintes, d'injustices, suivie du désastre: la perte de la guerre, l'abandon de tout. Donc, même entre Espagnols et après tant de cruelles vicissitudes et dans la vicissitude de l'internement, rien ne se passe. 371 jours sans faire le moindre travail... Pendant 371 jours il ne se passe rien, enfin pendant 370, car au 371ème jour d'internement il se passe quelque chose: ma libération, mon départ, ma sortie du camp.

(...) Il ne s'est rien passé au camp de Bram, rien de visible, rien donc de spectaculaire, quoique des choses se soient passés dans mon cœur et dans mon âme ainsi que, certainement, hélas!, chez d'autres internés. Et pour moi, la première, aussi bien dans l'ordre chronologique que dans tout autre ordre, c'est la mort de ma mère, l'arrivée du télégramme de mon frère venant de Perpignan, quatre mois après mon internement, m'annonçant son décès. On peut mourir à tout

(...) S'acosta l' hora de dinar. És l' hora. Els nostres estómacs són buits, tan buit el meu estómac com les meves butxaques, les meves mans, però tot arriba si saps esperar, fins i tot l'alegria entre les filferrades quan hi ha mongetes i pa. Mongetes seques enormes com no he vist mai abans, vermelles i calentes, en un recipient net i brillant per estrenar, mongetes de la mida d'una falangeta del dit petit, acompanyades d'uns quants trossos de carn. Pel que fa al pa, són rodons de la mida d'una pilota de futbol una mica aplanada, daurats i cruixents... Estem drets, a fora, davant la porta de la nostra barraca i passa el mateix a cada barri, i repartim les mongetes a cop de cullerot, un cullerot respectable i ben ple. Cadascú allarga el seu plat, la llauna o fins i tot una llauna de conserves, branda la cullera, un bon crostó de pa sota el braç (la meitat de la pilota), i cadascú busca el seu lloc, la seva posició, per fer festa amb les mongetes seques vermelles.

No és pas aquesta nit que ens morirem de gana, em ric de mi mateix mentre espero el meu torn per rebre el cop de cullerot nutritiu i a l'instant, ai, quina desgràcia, quin desastre! M'adono que no tinc plat, ni cullera ni res semblant! No importa! Trec la molla de la meitat de la meva bola de pa i acosto aquest bol improvisat a l'home del cullerot. Em serveix sense sorprendre's i em diu que hauria d'aconseguir un plat o un atuell. De moment no en demano més i amb l'ajuda de trossos petits de molla i amb la crosta, a mesura que baixa la ració, em porto les mongetes seques i la carn a la boca. Gaudeixo assaborint el meu primer àpat al camp de concentració de Bram...

Però la nit ja és gairebé aquí. Haurem d'anar al llit. A la meva barraca i com ja he indicat, no hi ha palla, només alguns fils daurats d'aquest material tan preciós pels temps que corren, que s'estenen per aquí i per allà. Per riure, riure'm de mi mateix, del meu destí, agafo uns brins, 28 exactament, una per cada any que Déu m'ha donat, els distribueixo al meu racó, perpendiculars a la seva llargada, més o menys paral·lels, fins a fer la llargada del meu cos i m'hi estiro a sobre, sense manta. Bona nit, bona nit a la mainada... Bona nit... a la dama de Perpinyà!

El sol es pon lluny, arran de la base de la meva barraca, el veig a través de les juntes d'aquests taulons que em procuren una mica la solitud que tan desitjo. És fosc, tanco els ulls... Quan em desperto, és de dia. Vaig dormir tota la nit amb els meus 28 brins de palla i sense manta... Només em feien un xic de mal els músculs i els ossos.

Recorro el meu barri i trobo que hi ha feina a netejar i rentar roba en lavabos ben equipats i l'aigua és molt abundant i absolutament potable. Ja és bastant, com diuen alguns, és molt, molt, ja que és una cosa capital. Davant del meu barri, a l'altra banda de l'avinguda central, hi ha la cuina, on crida l'atenció la xemeneia, a sobre. Torno ràpid a la barraca perquè és l' hora del cafè, un cafè fort, perfumat i ben ensucrat que m'han servit en un pot de melmelada en forma de cubell, amb nansa i tot! I també he aconseguit un plat i una cullera a més d'una manta molt petita i no gaire gruixuda. Tot molt econòmic però ja no em queden diners... De què serveix, de totes maneres? Aquí no hi ha res per comprar. Sóc ric amb el que tinc i no demano res. El cobert que m'he procurat prové d'un dels supervivents de la 26ª divisió. N'ha vist de tots colors; la manta ve d'un noi de la 27ª divisió, i ha lluitat, com el cobert, tota la guerra, al front de batalla i en enfrontaments terribles. Així que es retroben amb mi i durant 371 dies, les divisions 26 i 27, és a dir Durruti i Líster! El cubell de melmelada, en canvi, no té història, me'l va regalar un impressor de Figueres que el va comprar a Perpinyà, ple, és clar, de melmelada de prunes.

Durant 371 dies no va passar res al campament de Bram. Fou una monotonia total. No hi ha res a explicar, absolutament res. Imagineu-vos la calma absoluta durant una mica més d'un any, enmig de l'oceà, on encara teniu per alimentar-vos cada dia que comença i amb qui parlar si us ve de gust. Més d'un any sense que passés res, només algun altercat, algun minúscul altercat en un campament on vam arribar a comptar-nos un màxim de 27.000 espanyols, homes que proveníem d'una revolució seguida d'una guerra, seguida de restriccions i fam, seguida de limitacions, injustícies, seguides d'un desastre: la pèrdua de la guerra, l'abandonament de tot. Així que fins i tot entre els espanyols i després de tantes vicissituds cruels i en la vicissitud de l'internament, no passa res. 371 dies sense fer cap feina... Durant 371 dies no va passar res, bé durant els 370, perquè el dia 371 d'internament va passar alguna cosa: la meva llibertat, la meva partida, la meva sortida del camp.

(...) No ha passat res al camp de Bram res, res que fos visible, per tant res d'espectacular, encara que passaren algunes coses al meu cor i a la meva ànima i, certament, ai!, també als altres interns. I per a mi, la primera, tant per ordre cronològic com per qualsevol altra mena d'ordre, ha estat la mort de la meva mare, amb l'arribada del telegrama del meu germà des de Perpinyà, quatre mesos després del meu internament, en què m'anunciava el seu decés. Pots morir en qualsevol moment, a qualsevol edat i de qualsevol cosa, però m'atreveixo a creure que la meva mare no hauria partit tan prematurament sense el seu exili. Per desgràcia, el telegrama que anuncia la mort de la mare diu: «Mère décédée», i jo que no sé què vol dir «décédée»! El gendarme que em va portar el telegrama me'l va traduir, i era el que em suposava... Quina llàstima! Quin abisme s'obre de sobte i mostra la seva cara horrible enmig d'aquest oceà tranquil! I no hi ha més que entomar el cop, dins l'anonimat d'un camp de concentració. Vull córrer, vull anar amb la meva mare, tornar-la a veure, consolar el meu pare, però hi ha filferrades. Vull anar-hi costi el que costi i les autoritats del campament em deneguen l'autorització, el permís. «La loi, c'est la loi», em diuen. ¿Però no hi ha cap llei que obligui els seus representants a fer-la menys rígida per a uns éssers humans, que són exactament com ells, quan al seu cor es desencadenen tempestes tan terribles? «C'est la loi», i la llei de la vida vol que siguem forts i que passem patiments... La tempesta es va calmar, és clar, però aquest episodi no el passem sense ferides, sense que les veles s'esquincin, ni sense que el casc del vaixell pateixi.

El segon esdeveniment del camp, encara que sigui mil vegades menor, però l'assenyalo perquè afecta directament a tot el camp, encara que només sigui per demostrar que no hi passa res, és la visita del ministre d'Afers Exteriors, Albert Sarraut. El camp està de celebració i l'àpat del migdia surt

moment et à tout âge et de rien et de n'importe quoi, mais j'ose croire que ma mère ne serais pas partie si prématurément sans son exil. Dans le malheur, le télégramme m'annonçant la mort de la mère dit: «Mère décédée», et moi qui ne sait pas ce que cela veut dire décédée! Le gendarme qui m'apporte le télégramme me le traduit, mais déjà j'avais compris... Quelle désolation! Quel gouffre s'ouvre soudain et montre sa gueule horrible au milieu de cet océan au calme plat! Et on est contraint d'encaisser le coup, entouré de l'anonymat d'un camp de concentration. Je veux courir, je veux aller auprès de ma mère, pour la voir encore, pour consoler mon père, mais il y a les barbelés. Je veux y aller coûte que coûte et les autorités de camp me refusent l'autorisation, la permission. «La loi, c'est la loi», me dit-on. Mais n'y a-t-il pas une loi qui obligerait leurs détenteurs à la faire moins rigide face à des êtres humains, exactement faits comme eux, lorsque dans leur cœur des tempêtes si terribles se déchaînent? «C'est la loi», et la loi de la vie veut que l'on soit fort et que l'on passe le cap de la souffrance... La tempête se calme, certes, mais on ne passe pas ce cap sans égratignures, sans que des voiles ne se déchirent, sans que la coque n'en souffre.

Le second événement au camp, même s'il est mille fois moindre, mais parce qu'il touche tout le camp et directement, je le signale, ne serait-ce que pour prouver que rien ne s'y passe, c'est la visite du Ministre des Affaires Etrangères, Albert Sarraut. Le camp est en fête et le repas du midi sort de l'ordinaire. On nous donne même du vin. C'est tout et ce n'est rien, mais cela prouve, néanmoins, que nous sommes en démocratie, que nous ne sommes pas considérés (par les autorités) comme des bandits et que le nom de camp de concentration aux sinistres résonances pourrait être changé par exemple par trois P, ce qui donne P.P.P, qui veut dire tout simplement Poste de Parcage Provisoire... Je m'amuse. C'est permis. Ah! Mais... non? On est en France, ici, «on est en République», que je sache.

L'autre événement est plus grave, aux dimensions énormes et pour énormes qu'elles paraissent au premier abord, elles ne laissent nullement prévoir l'étendue planétaire qu'elles prendront au fil des jours, des années. Il s'agit, ne disons pas du commencement, puisqu'il y a belle lurette déjà qu'elle est commencée, mais l'éclosion de la seconde guerre mondiale. Ecllosion et non pas commencement, dès lors qu'en 1938 on laisse à l'Allemagne les mains libres pour qu'elle annexe, et sans vergogne, l'Autriche et les Sudètes et la Tchécoslovaquie, devant l'inconscience des états et l'indifférence suicidaire de tous les citoyens du monde. Il ne pouvait en être autrement face à ce que nous pourrons appeler le désastreux déboutonnage de Munich. La nouvelle tombe sur nous. Mais elle passe un peu, sur nous, sur nos têtes d'internés et blasés, tel un gros nuage d'été qui voudrait parler d'orage... Nous sommes le 3 septembre, 9 mois après notre arrivée au camp: le Reich envahit la Pologne! Certains semblent inquiets, et je vois couler des larmes des yeux d'un anarchiste, tandis que quelques communistes, ceux qui sont au parfum, ricanent en sourdine, sûrs des garanties pour «un demain meilleur» que leur offre la Pacte Germano-Soviétique voulu par Staline et mis en musique lors de la rencontre historique à Moscou entre Von Ribbentrop et le Tzar rouge, le 22 août, pacte qui fut signé 24 heures plus tard...(pp. 252-261)

★

Moins 17º! Gîte misérable! Pas de chauffage dans les baraques construites en simple volige, aux toits protégés par une toute mince toile goudronnée, une couche de paille pour tout matelas, mais ô combien précieuse et appréciée! Moins 17º! et sans couvertures, car celle que j'ai acheté le surlendemain de l'arrivée au camp, petite, vieille et mince, ayant fait toute la campagne de la Guerre Civile, traînée dans tous les fronts est en lambeaux, mais qu'à cela ne tienne, malgré les moins 17º, je n'ai pas froid pour dormir entre quatre murs de planches. Le besoin aiguissant l'imagination et celle-ci créant les idées, c'est avec des morceaux de planches de bois récupérées par-ci, par-là que je me suis fabriqué une caisse, une sorte de cercueil fermé aux trois quarts et rempli de paille, où je me faufile à l'heure du coucher, après avoir enveloppé mes jambes avec les misérables chiffons de l'ancienne couverture, tout en gardant le plus gros morceau pour me couvrir les épaules et la tête, manière de flatter l'état psychologique, de me tromper, en me donnant l'impression d'être couvert convenablement. La nuit se présentant sinistrement froide, j'ajoute une planche de plus, ce qui fait que je suis enfoui jusqu'au cou...

Au réveil ceux qui ont des couvertures, c'est-à-dire, tous sauf moi, se plaignent du froid. Ils tremblent, ils se recroquevillent, ils se consolent comme ils peuvent. Moi je souris, blotti dans ma caisse et en sortant la tête, tant je suis heureux d'avoir presque chaud et de voir que les autres, en ayant tout, ont froid, j'ai envie d'imiter le chant du coq, mais je ne le fais pas. Je ne veux jeter de l'huile sur le feu pour que les flammes crépitent toujours autour de moi. Quelle merveille que la paille! Donnez-moi de la paille et du pain, et je passe 371 jours sans rien dire et je m'y enrichis en expériences. C'est ainsi que je détruis le dicton qui dit: «ils m'ont foutu sur la paille!» Ces 371 jours sur la paille auront été suffisants pour entrer dans la philosophie du contentement, de l'acceptation de ce que l'on a. Mais je dirai encore que cette conception de la vie, l'acceptation du peu, considéré comme une bénédiction du Tout Puissant, était déjà en moi, dès le commencement de mon évolution dans le ventre de ma mère. Peut-être un atavisme? (pp. 267-268).(…) Les lentilles! le plat de chaque jour! des lentilles avec de la viande certes, mais aussi avec des pierres. On en ingurgiterait une demi-douzaine à chaque repas si on n'était pas attentif pour les débusquer avant de porter la cuillère à la bouche. Il faut avoir l'œil pour le faire, ces pierres étant de véritables caméléons, sachant prendre la morphologie, la couleur de ces graines alimentaires de la famille des papilionacées. Pourquoi pas des papillons tout court, tant que nous y sommes? Des papillons de bonheur sur les lentilles... (pp. 271-272).

(...) J'ai dit en parlant des lentilles que c'était le plat de chaque jour et toujours. Je ne serais pas honnête vis à vis de l'Intendance du camp si je cachais qu'un moment vint où, chaque dimanche et comme il se doit en France, le menu se composait de steak-frites. Chaque matin le camp sentait bon le café chaud et sucré, café bienvenu et qu'auparavant je disais ne pas aimer, sans l'avoir goûté, mon petit déjeuner étant le lait seul, de même que pendant de longues années je n'ai aimé ni les haricots verts, ni les tomates et moins encore les pois chiche, victuailles auxquelles non plus je n'avais jamais voulu goûter. Il en va de même aujourd'hui avec le yogourt que je dis ne pas aimer sans jamais l'avoir goûté.

de la normalitat. Fins i tot ens donen vi. Això és tot, no és res, però demostra, tanmateix, que estem en democràcia, que no som considerats uns bandits i que el nom de camp de concentració amb ressonàncies sinistres es podria canviar per exemple per tres P, que dona P.P.P., que simplement vol dir Poste de Parcage Provisoire [Estació d'Aparcament Provisional]... M'estic divertint. Està permès. Ah! Però no? Som a França, aquí, «on est en République», que jo sàpiga.

L'altre esdeveniment resulta més greu, d'enormes dimensions i per enormes que semblin a primera vista, de cap manera prediuen l'extensió planetària que agafaran al llarg dels dies, dels anys. És, no direm el començament, ja que va començar fa molt de temps, l'esclat de la Segona Guerra Mundial. Esclat i no pas començament, des que el 1938 es va deixar mà lliure a Alemanya per annexionar-se, sense vergonya, Àustria i els Sudets i Txecoslovàquia, davant la inconsciència dels estats i la indiferència suicida de tots els ciutadans del món. No podia ser d’una altra manera davant del que podríem anomenar la desastrosa debacle de Munic. La notícia ens cau a sobre. Però passa per sobre nostre, per sobre dels nostres caps d’internats i fastiguejats, una mica com un gran núvol d'estiu que porta tempesta... És el 3 de setembre, nou mesos després de la nostra arribada al campament: el Reich envaeix Polònia! Alguns semblen preocupats, i veig que les llàgrimes broten dels ulls d'un anarquista, mentre que uns quants comunistes, els que tallen el bacallà, riuen silenciosament, segurs de les garanties per «un demà millor» que els ofereix el Pacte germanosoviètic volgut per Stalin i musicat durant la trobada històrica a Moscou entre Von Ribbentrop i el Tsar Roig el 22 d'agost, un pacte que es va signar 24 hores després... (pp. 252-261)

★

Menys 17º! Cau miserable! Sense calefacció a les barraques, construïdes amb simples llistons, amb teulades protegides per una lona asfàltica molt fina, una capa de palla com a tot matalàs, però mira, que preciós i apreciat! Menys 17º! i sense mantes, perquè la que vaig comprar dos dies després d'arribar al camp, petita, vella i prima, després d’haver fet tota la campanya de la Guerra Civil, arrossegada per tots els fronts, està esquinçada, però no passa res, malgrat el menys 17º, no tinc fred de dormir entre quatre parets de taulons. La necessitat afina la imaginació i aquesta crea les idees, amb trossos de taulons de fusta recuperats per aquí i per allà m'he fet una caixa, una mena de taüt tancat a tres quarts i ple de palla, on em fico a l'hora d'anar a dormir, després d’haver-me embolicat les cames amb els draps miserables de la manta vella i fent servir la part més gran per cobrir-me les espatlles i el cap, una manera d'engalipar l'estat psicològic, d'enganyar-me, per donar-me la impressió d'estar tapat adequadament. Quan la nit es presenta sinistrament freda, hi afegeixo un tauló més i així estic enterrat fins al coll...

Quan es desperten els que tenen mantes, és a dir, tots menys jo, es queixen de fred. Tremolen, s'enrosquen, es consolen com poden. Somric, enfonsat a la meva caixa i traient el cap, tan feliç de tenir gairebé calor i de veure que els altres, tenint-ho tot, pateixen fred, em venen ganes d'imitar el cant del gall, però no ho faig. No vull tirar llenya al foc perquè les flames crepiten sempre al meu voltant. Quina meravella de palla! Dóna’m palla i pa, i em passo 371 dies sense dir res i enriquint-me d'experiències. Així destrueixo la dita que fa: «ils m'ont foutu sur la paille !» [M'han fotut a la misèria!]. Aquests 371 dies a la palla hauran estat suficients per entrar a la filosofia de la contentació, d'acceptar el que es té. Però tornaré a dir que aquesta concepció de la vida, l'acceptació de l'escassetat, considerada com una benedicció del Totpoderós, ja era present en mi, des de l'inici de la meva evolució en el ventre de la meva mare. Potser un atavisme? (pp. 267-268)

★

(...) Llenties! El plat de cada dia! Llenties amb carn, sí, però també amb pedres. Us en menjaríeu mitja dotzena a cada àpat si no miréssiu de treure-les abans de portar-vos cada cullerada a la boca. Cal tenir bon ull per fer-ho, aquestes pedres són autèntics camaleons, saben agafar la morfologia, el color d'aquestes llavors alimentàries de la família de les papilionàcies. Per què no hi podrien haver papallones, només, ja que hi som? Papallones de felicitat a les llenties... (pp. 271-272)

★

(...) Quan parlava de les llenties vaig dir que és el plat de cada dia i de sempre. No seria sincer amb l'intendent del camp si amagués que va arribar un moment en què, cada diumenge i com correspon a França, el menú consistia en bistec i patates fregides. Cada matí el camp feia olor de cafè calent i dolç, cafè benvingut i això que abans no m'agradava, sense haver-lo tastat, el meu esmorzar era llet sola, de la mateixa manera que durant molts anys no m'agradaven ni les mongetes tendres, ni la tomata i encara menys els cigrons, un menjar que mai no havia volgut provar. El mateix em passa avui amb el iogurt, que dic que no m'agrada sense haver-lo tastat mai.

He de dir, ara que parlo de llenties, patates fregides, cafè... un sistema de vida, per tant, del tot normal, que un dia ens van repartir a tots un tub de pasta de dents i alguns, no gaires, van estendre el producte sobre una llesca de pa creient que era llet condensada.

Tot gira tan rodó al camp, cronometrat amb tanta precisió i tot gira en mi amb tanta naturalitat, amb una acceptació tan total, conscient i portadora d'estabilitat física i moral, que qualsevol irregularitat, qualsevol ruptura externa la sentiria com un timbre d'alarma generador d'inquietuds que podrien arribar a ser malaltieses, però no passa res. I puc dir que tot i que no veig les filferrades al meu voltant, encara les sento dins el meu cor. No m’envolten, es troben dins de la meva persona, així les puc dominar per procurar no sentir-les, les altres, les que rodegen el camp ja no existeixen

Dois-je dire en parlant de lentilles, frites, café, etc. un système de vie donc, tout à fait normal, qu’un jour on nous a distribué un tube de dentifrice à cha-cun et que certains parmi nous, oh ! pas beaucoup tout de même, ont étalé le produit sur une tranche de pain en croyant que c’était du lait concentré?

Tout tourne tellement rond dans le camp, chronométré avec tant de précision et tout tourne en moi avec tant de naturel, d’acceptation si totale, consciente et porteuse de stabilité physique et morale, que toute irrégularité, tout détraquement extérieur serait ressenti pour moi, en moi, comme une sonnette d’alarme engendrant des préoccupations qui pourraient devenir maladives, mais il n’en est rien. Et je peux dire que même les barbelés je ne les vois pas autour de moi mais je les sens dans mon cœur. Ils ne m’entourent pas, ils sont à l’intérieur de ma personne, donc je peux les dominer, faire en sorte de ne pas les sentir; les autres, ceux qui entourent le camp n’existant pas pour moi… C’est à moi de faire que je souffre des barbelés ou que je n'en souffre point. Tel est le cas de ceux qui portent le cilice: la douleur peut devenir inexistante par la force du consentement et à contrario elle peut se faire cruelle si le tourment qu’on veut se donner et offrir au Seigneur disparaît par la force de l'accoutumance.

C'est dans mon cœur que je sens les pointes acérées des fils de fer et je sais que tant que je serai en exil, loin du camp de concentration, libre et libre de toutes les libertés légales (je ne cultive pas l’illégal dans mon jardin), en France, dans toute son étendue où dans n’importe quel autre pays d'accueil, je sentirai les barbelés dans ma personne, dans ma sensibilité humaine, et dans le recoin le plus lucide de mon cerveau d’homme. Si pendant les 371 jours que j’ai passé au camp, je ne me suis jamais approché des barbelés, ne serait-ce qu’une seule fois pour voir si quelqu’un venait me chercher, en imitant les autres, tels des singes qui attendent qu’on leur jette des cacahuètes, en faisant le beau ou le grand malheureux, selon l’intéressé et ceux que l’on veut intéresser, j’en déduis que les barbelés, les miens, ne sont pas placés à l’endroit où on les voit. .

Sortir du camp comme tant et tant le font au fur et à mesure que les mois passent? Pour aller où, puisque j’emporterais les barbelés avec moi? Sortir du camp pour aller avec ceux qui sortent pour aller travailler dans les vignes, aux mines de Carmaux, ou dans d’autres endroits, ou en forêt couper des arbres pour faire du bois de chauffage? Aller vers le nord a l'arrachage de la betterave, sous le givre, sur la glace, chargeant des charrettes énormes comme on n'en a jamais vues chez nous, hauts et lourds engins tirés par des percherons aux mesures disproportionnées, si on les compare aux che-vaux, mules et mulets de notre pays? Je me souviens de la lettre de Llens, d'Agullana, lettre que nous reçûmes quelques semaines après son départ où il nous parle de son drame, étant obligé, lui qui n’était pas grand du tout, d’atteler un monumental percheron, dont le collier pesait certainement plus que le pauvre exilé. Il se plaignait, et je le plaignais car je le connaissais bien, ayant travaillé avec lui un certain temps en tant que coupeur bou-chonnier… Il lisait beaucoup. Il aurait voulu «être un intellectuel». Gauchisant, le 19 juillet fit de lui un trotskiste acharné. En quittant le camp, il s’est écrié: «Je vous écrirai!» Ce qu’ils disent tous au moment de partir. Lui, Llens de mon village tint parole, lui et quelques-uns parmi tant de milliers et de milliers de partants.

(…) Ils partent, ils partent. . . sous contrôle, pour être groupés, allant grossir ce qu'on appellera les Groupes de Travailleurs Étrangers. Parmi ces Groupes, il y a ceux qui se sont trouvés coïncés dans la tenaille de la Ligne Maginot, au moment où les Allemands l'attaquent et la contournent, en faisant de cette chose «imprenable» un tout petit, petit déjeuner. N'empêche que beaucoup d’Espagnols trouveront la mort en défendant cette Ligne à coup de grenades que les officiers français leur livrent accédant à leur demande. . . (pp. 273-276).

★

(…) Partir pour aller travailler? Ce n'est pas le travail qui me fait peur, et, tout au contraire, n’ayant été jamais un fainéant, je pourrais, je peux affronter n’importe quel effort, mais voilà, je me trouve bien au camp de Bram vue ma notion de la liberté, tout à fait intime et personnelle. Ah! si le camp de Bram était le camp d'Argelès (très éphémère heureusement), le château de Collioure et surtout, le camp du Vernet d'Ariège, alors, alors oui, j'aurais voulu me tirer et vite et sans me retourner, car si le camp d'Argelès était une désolation, une étendue de plage à tous les vents, sans baraquements, sans hygiène, à la vue de tout le monde, le Château de Collioure était une prison, et le camp de Vernet une préfiguration des camps allemands, pâle préfiguration, certes! mais préfiguration tout de même, sans les horribles fours, le gaz, la mort qui y régnait en maîtresse souveraine par la grâce d'un fou avec ses bouffons, ses thuriféraires et les profiteurs de la première miette qui tombait de la table de ceux qui voulaient manger tout le pain blanc de la Terre. . . (pp. 280-281).

Départ du camp de Bram pour travailler à la Poudrerie de Toulouse

Sortie organisée par Pujolar, «employé» au Secrétariat du camp et qui me disait toujours: «Gironella, ne sortez jamais pour aller travailler, ne vous laissez pas embobiner! Vous sortirez lorsque je vous le dirai». On y est arrivé. Nous sortons, nous sommes 15 pour aller travailler à la Poudrerie Nationale de Toulouse, avec un contrat marron. C'est-à-dire que 24 heures après avoir débuté à la Poudrerie, si le travail ne nous convient pas, et pour tous c'est la même chose, vous pouvez rompre le contrat, le Directeur est de mèche. Comme quoi la patience sert à quelque chose. Toulouse, la Poudrerie, ce n'est pas le champ de betteraves du Nord, les mines de charbon de Carmaux ou d'ailleurs, le travail à la vigne ou en forêt... là on y va volontairement...

C'est bien le même air que je respire une fois dépassés les barbelés, mais il n'a pas les mêmes caractéristiques... Derrière moi ce n’était pas la liberté, devant moi c'est une sorte de semi-continuité, déguisée en liberté, mais liberté quand même (pp. 259-260).

per a mi... Depèn de mi que pateixi les filferrades o que no les pateixi. És el mateix cas dels que porten un cilici: el dolor pot esdevenir inexistent per la força del consentiment o, al contrari, es pot fer cruel si el turment que es vol donar a un mateix i oferir al Senyor desapareix per la força de l'habituarió.

És al meu cor on sento les puntes esmolades dels filferros i sé que mentre sigui a l'exili, encara que sigui lluny del camp de concentració, lliure i lliure de totes les llibertats legals (no cultivo res d'il·legal al meu hort), a Franga, en tota la seva extensió o en qualsevol altre país d'acollida, sentiré les filferrades dins meu, dins la meva sensibilitat humana i al racó més lúcid del meu cervell d'home. Si durant els 371 dies que vaig passar al camp, no em vaig acostar mai al filat de pues, llevat d'una sola vegada per veure si algú venia a buscar-me, com feien els altres, com els micos que esperen que algú els llenci cacauets, fent veure que són bonics o desgraciats, segons l’interessat i les persones a qui volen interessar, en dedueixo que les filferrades, les meves, no són a cap lloc visible.

Sortir del camp com tants ho fan a mesura que passen els mesos? On anar, si m'he d'endur les filferrades amb mi? Deixar el camp per anar amb els que surten a treballar a les vinyes, a les mines de Carmauç, o a altres llocs, o al bosc, a tallar arbres per fer llenya? Anar cap al nord a collir remolatxes, sota la gebrada, sobre el gel, carregant carros enormes com no hem vist mai a casa nostra, màquines altes i pesades tirades per cavalls perxerons de mesures desproporcionades, si els comparem amb els cavalls, les mules del nostre país? Recordo la carta d'en Llens d'Agullana que vam rebre poques setmanes després de la seva marxa on ens parlava del seu drama, ell que no era gens alt, estava obligat a fer treballar un perxeró monumen-tal, el collar del qual pesava més, certament, que el pobre exiliat. Ell se’n lamentava, i jo el planyia perquè el coneixia bé, ja que havia treballat un temps amb ell com a carrador de suro... Llegia molt. Li hauria agradat «ser un intel·lectual». Esquerranós, el 19 de juliol el va convertir en un acèrrim trotskista. Quan va sortir del camp, va cridar: «T’escriuré!». El que diuen tots quan marxen. Ell, en Llens del meu poble compleix la seva paraula, ell i uns quants més entre tants milers i milers que surten.

(...) Se’n van, se’n van... controlats, per agrupar-se i anar a engruixir els anomenats Grups de Treballadors Estrangers. Entre aquests Grups hi ha els que es van quedar atrapats a les tenalles de la Línia Maginot, quan els alemanys la van atacar i la van sortejar i feren d'aquesta cosa «inexpugnable» un petit esmorzar. No obstant això, molts espanyols van trobar la mort defensant aquesta Línia a cop de granades que els oficials francesos els lliu-raven arran de les seves demandes... (pp. 273-276)

★

(...) Marxar per anar a treballar? No és el treball el que m’espanta, al contrari, com que no he estat mai mandrós podria, puc afrontar qualsevol esforç, però vés per on, estic al camp de Bram, vista la meva noció de llibertat, ben íntima i personal. Ah! si el camp de Bram fos el camp d'Argelers (molt efímer, per sort), el castell de Cotlliure i sobretot el camp de Vernet d'Arieja, doncs sí, llavors hauria volgut sortir ràpidament i sense mirar enrere, perquè si el camp d'Argelers era una desolació, un tram de platja als quatre vents, sense barracons, sense higiene, a la vista de tothom, el castell de Cotlliure era una presó, i el camp de Vernet una prefiguració dels campaments alemanys, una pàl·lida prefiguració, és clar!, però un presagi, tot i així, sense els horribles forns, el gas, la mort que hi regnava com a mestressa sobirana per la gràcia d’un boig amb els seus bufons, els seus adeptes i els aprofitats de la primera molla de pa que queia de la taula dels qui es volien menjar tot el pa blanc de la terra... (pp. 280-281)

Abandonament del camp de Bram per anar a treballar a la Poudrerie de Tolosa

Sortida organitzada per Pujolar, «empleat» de la Secretaria del camp i que sempre em deia: «Gironella, no surtis mai a treballar, no et deixis enredar! Sortiràs quan jo t'ho digui». I va arribar el dia. Sortim, som quinze per anar a treballar a la Poudrerie Nationale de Tolosa, amb contracte marró. És a dir, si vint-i-quatre hores després d'haver començat a la Poudrerie, la feina no ens convé, i per a tots és el mateix, es pot interrompre el contracte, el director hi està d'acord. Finalment, la paciència té la seva recompensa i serveix per a alguna cosa. Tolosa, la Poudrerie, no és el camp de remolatxa del Nord, les mines de carbó de Carmauç o d'altres llocs, el treball a la vinya o al bosc... allà s'hi va voluntàriament...

De fet, un cop passada la filferrada respiro el mateix aire, però no s’hi donen les mateixes circumstàncies... Darrere meu no hi havia llibertat, davant meu no hi ha res més que una mena de semicontinuitat, disfressada de llibertat, però bé, llibertat, malgrat tot. (p. 259-260)

★

(...)—Aquí tenim Tolosa! —crida el xofer del camió, traient el cap rodó i vermell com un formatge holandès fora de la cabina—. Tolosa, on retrobareu la llibertat... Som al carrer Saint Michel, a la dreta, la presó. Amb un somriure burleta, continua, quant a la llibertat que hi ha allà dins, ni parlar-ne! Caldrà que aneu amb compte, nens! Parla fort com si tingués por que el vent s'emportés les seves paraules, que semblaven paraules de l'Evangeli, i el ciceró ocasional continuava, ple d'alegria, de satisfacció: «Aquí hi ha el Jardin des Plantes, i el Grand Rond... i el Monument aux Morts pour la France, un monument que es pot trobar des de París fins al més petit dels pobles...

El camió segueix el seu camí. Entenc que estem al bell mig del centre de la ciutat. Hi ha molta activitat i observo, girant el cap a dreta i esquerra, que no hi falten bars i cafeteries.

(…)–Voici Toulouse! s’écrie le chauffeur du camion, en sortant de la cabine sa tête ronde et rouge comme un fromage de Hollande. Toulouse où vous al-lez retrouver la liberté… Nous sommes dans la rue Saint Michel, à droite, la prison. Il rit goguenard, en continuant, pour ce qui est de la liberté là-dedans, vous repasserez. Il faudra faire gaffe, les enfants! Il parle fort comme s’il avait peur que le vent emporte ses paroles qui ont l’air d’être, pour lui, des paroles d’Évangile, et le cicérone occasionnel continue, empreint d’allégresse, de satisfaction: «Voici le Jardin des Plantes, et le Grand Rond… et le Monument aux Morts pour la France, ce monument qui est présent en France, de Paris au plus petit des villages…

Le camion continue son chemin. Je comprends que nous sommes en plein centre de la ville. Il y a beaucoup d’animation et j’observe, en tournant la tête a droite et à gauche que les bars, les cafés ne manquent pas.

–On arrive! s’écrie encore le chauffeur. Allées Jean Jaurès, rue Bachelier… On y est! Et le coup de frein est plus brusque que sa façon de parler ne pouvait le laisser prévoir.

Il me semble que j’entends la voix classique du chef de gare; voix toujours mystérieuse, monocorde et émouvante, en disant, plus qu’il ne le crie, le nom de la gare, dont il est le maître, et le temps d’arrêt, ce qu’ici, à ce moment-là, donnerait un Toulouse… Toulouse… Arrêt buffet… pour plusieurs lustres… Oui, mon village, Perpignan, le camp de concentration de Bram, Toulouse, l’exil toujours, court périple, long pèlerinage. Si les pèlerinages vers les chapelles et lieux saints font saigner les pieds et fleurissent l’âme, les pèlerinages vers l’exil et dans l’exil font saigner le cœur i flétrissent l’âme.

–Vous êtes libres, absolument libres, nous dit le chauffeur, une fois descendus du véhicule. Vous pouvez aller au restaurant, celui qui vous plaira, vous pouvez chercher une chambre dans l’hôtel de votre choix et tout et tout, ajoute-t-il, avec un monde de sous-entendus, et pour que vous soyez en mesure de pouvoir vous payer restaurant et chambre et le tout et tout, si vous en avez envie, voici que je vous verse des petites avance sur vos salaires, au nom de l’Entreprise Pin, par le truchement de laquelle vous travaillerez, dès demain, à la Poudrerie Nationale de Toulouse. Allez! rendez-vous demain matin, ici même, à sept heures. Je vous le répète au cas où vous ne m’auriez pas bien compris, vous êtes libres! (pp. 284-285).

★

(…) Je me trouve seul, ce qui ne veut pas dire que je me sente seul, bien loin de là. Tout le monde s’est dispersé. De tous ceux qui étaient dans le camion, parqués ensemble au camp de Bram quelques heures auparavant, je n'en vois aucun. Certainement, et comme s'ils connaissaient déjà la ville, ou bien parce qu’ils ont un super nez de chien chasseur de perdrix, ils sont partis directement à la rencontre de ce «tout et tout», comme a dit le chauffeur, surtout que j’ai vite fait de comprendre, de visu, qu’il nous a laissés en plein centre de là où pullule le «tout et tout», un des objectifs primordiaux de l’Homme, à ce qu’il paraît. Les chasseurs de perdrix les ont à portée de la main les «tout et tout»… Bon appétit, Messieurs!

À l’angle de la rue Bachelier, je découvre un petit hôtel où je loue une chambre, une toute petite chambre mansardée, au dernier étage, avec fenêtre sur la rue, où je monte mes bagages… Mon baluchon de réfugié espagnol, baluchon se composant de la courtepoinete et de la bâche, héritage des heureux partants vers le Mexique. Après une sommaire toilette dans le lavabo où je suis obligé de me baisser, et même assez, pour l’approcher, je me lance à la découverte, pas encore de la ville, je n'en éprouve pour le moment aucune envie, mais à la recherche d’un restaurant qui ne serait pas loin; j’en trouve un à quelques pas de l’hôtel, sur la place et qui porte le nom prédestiné de Restaurant Espagnol, où je mange et pour pas trop cher et où je n’entends pas un seul mot de français… (pp. 287-288).

★

(…) Le camion de l’Entreprise Pin arrive aussi. Ce n'est pas le même genre de véhicule que celui avec lequel nous sommes arrivés à Toulouse, mais un engin plus en rapport avec ce que nous sommes, ce que je suis, c’est à dire un camion benne très haut et tout en métal. Un véhicule costaud fait pour des hommes qui n’iront certainement pas dans les bureaux de la Poudrerie, même pour devenir une pièce de plus se soudant aux pièces de telle ou telle machine… (p. 289).

★

(…) Dans l’enceinte de la Poudrerie, les pelles et les pioches, aux manches blancs de gelée, ce blanc agressif qui semble fait pour attrister encore davan-tage le réveil des pauvres, la même gelée que j’ai trouvé en Aragon un an auparavant, nous attendent, impassibles, devant un chantier de terrassement, qu’on dirait créé pour nous, pour que nous nous fassions la main. Dieu! que le manche d’une pelle est froid et glissant, et comme les doigts s’engour-dissent, et que la pelletée de terre de France est lourde… Après plus d’une année d’un manque total d’exercice, en y ajoutant les trois années de guerre qui ne m’imposèrent à aucun moment, l’occasion du moindre effort physique, celui que je dois faire maintenant, m’accable, me fait souffrir et tout mon corps s'en ressent. On dirait que j’ai un sac de sable mouillé sur les reins (p. 291).

★

(…) J’arrive péniblement à midi, sans me plaindre, en essayant de faire mon devoir, mon amour-propre m’interdisant de me laisser prendre pour un mou ou un fainéant. Je n’ai plus froid et plutôt les mains me brûlent. Je fais le chemin vers la cantine de la Poudrerie, en cadence, tandis que d’autres y vont au galop. Quel monde, là-dedans! Et ça grouille, et ça parle, et on fume. On dirait un restaurant par un gai dimanche. On voit que tout le monde est heureux, sans souci.

–Ja venim! –torna a cridar el conductor–. Allées Jean Jaurès, carrer Bachelier… Ja hi som!

I el cop de fre és més brusc del que la seva manera de parlar feia preveure.

Em sembla que escolti la veu clàssica del cap d’estació, veu sempre misteriosa, monòtona i commovedora, dient, més que no pas cridant, el nom de l’estació de la qual és el mestre, i el temps de la parada, que aquí, en aquell moment, donaria un Tolosa… Tolosa… Parada per menjar… per molts anys… Sí, el meu poble, Perpinyà, el camp de concentració de Bram, Tolosa, l'exili, sempre periple curt, llarg pelegrinatge. Si els pelegrinatges a capelles i llocs sants fan sagnar els peus i fan florir l'ànima, els pelegrinatges cap a l'exili i en l'exili fan sagnar el cor i marceixen l'ànima.

–Sou lliures, absolutament lliures, diu el conductor, un cop baixa del vehicle. Podeu anar al restaurant, al que més us plagui, podeu buscar una habitació a l’hotel que vulgueu i *tout et tout*, afegeix, amb moltes insinuacions, i per tal que us pugueu pagar el restaurant i l’habitació i el *tout et tout*, si en teniu ganes, aquí teniu un petit avançament del vostre salari, en nom de l’Entreprise Pin, per intermediació de la qual treballareu, des de demà, a la Poudrerie Nationale de Tolosa. Aneu! ens trobarem demà al matí aquí mateix a les set. Us ho tornaré a repetir per si no m’heu entès bé, sou lliures! (pp. 284-285)

★

(…) Em trobo sol, la qual cosa no vol dir que em senti sol, ben lluny d'això. Tothom s’ha dispersat. De tots els qui anaven al camió, tancats junts al camp de Bram unes hores abans, ja no en veig cap. Com si ja coneguessin la ciutat, o bé perquè tenen un afinat olfacte de gos caçador de perdius, van anar directament a conèixer aquest *tout et tout*, com deia el conductor, sobretot perquè em vaig adonar de seguida, de primera mà, que ens va deixar just al mig d'on pulul·la el *tout et tout*, un dels objectius primordials de la humanitat, sembla. Els caçadors de perdius tenen el *tout et tout*, al seu abast… Bon profit, senyors!

A la cantonada del carrer Bachelier, descobreixo un petit hotel on llogo una habitació, una habitació molt petita a les golfes, amb una finestra al carrer, a la qual pujo l'equipatge… En el meu farcell de refugiat espanyol porto un cobrellit i un edredó, herència d’alguns dels afortunats que van marxar cap a Mèxic. Després d’una ràpida neteja al lavabo, on m’he d’ajupir, i bastant, per acostar-m’hi, començo a explorar, no pas la ciutat, perquè de moment no en tinc cap ganes, sinó a la cerca d’algun restaurant proper; en trobo un a pocs passos de l’hotel, a la plaça, i que porta el nom pre-destinat de Restaurant Espagnol, on menjo i no pas gaire car i on no sento ni una paraula de francès… (pp. 287-288)

★

(…) El camió de l’Entreprise Pin també arriba. No és el mateix tipus de vehicle amb què vam arribar a Tolosa, sinó un enginy més semblant al que som nosaltres, al que sóc jo, és a dir, un camió de bolquet molt alt i tot metàl·lic. Un vehicle sòlid fet per a la mena d’homes que de ben segur no aniran a les oficines de la Poudrerie, ni tan sols per esdevenir una peça més soldada a les peces de qualsevol màquina… (p. 289)

★

(…) Dins de la Poudrerie, les pales i els pics, amb taques blanques de la gelada, aquest blanc agressiu que sembla fet per entristir encara més el despertar dels pobres, la mateixa gelada que vaig trobar a l’Aragó fa un any ens espera, impassible, davant d’una obra de moviment de terres, que sembla creada per a nosaltres, per exercitar-nos. Déu! Que en pot arribar a ser, de fred i relliscós, el mànec d’una pala!, i com s’entumeixen els dits i que pesada és la palada de terra francesa!… Després de més d’un any de falta total d’exercici, més els tres anys de guerra en què, en cap moment, em van imposar el més mínim esforç físic, el que ara he de fer m’aclapara, em fa patir i el meu cos se’n ressent. Qualsevol diria que tinc una saca de sorra molla als ronyons. (p. 291)

★

(…) Arribo amb penes i treballs al migdia, sense queixar-me, intento complir amb el meu deure, el meu amor propi em prohibeix que em prenguin per un tou o un mandrós. Ja no tinc fred i, més aviat, les mans em cremen. Vaig camí cap a la cantina de la Poudrerie, sense perdre el temps, al pas, mentre els altres hi van al galop. Quin món, allà dins! I està ple a vessar, es parla i es fuma. Sembla un restaurant en un diumenge alegre. Es veu que tothom està content, despreocupat. Què voleu més? Tenen la feina assegurada i doblement assegurada ja que estan segurs que no seran cridats a prendre les armes, passi el que passi, ja que treballen per a l'exèrcit, per la guerra, així que no tenen necessitat de fer-la: fan l'eina de guerra per als qui fan la guerra, per als seus germans…

Després de l'àpat reconfortant, tornem a la feina i al cap d’una estona escoltem una sirena d’alerta sorpresa. No ens han dit res, ni que hi havia alertes ni que fossin freqüents, ni què calia fer en una ocasió com aquesta. Ni tan sols sabem, els que venim del camp de Bram, on són els refugis. Miro el cel, mentre deixo la pala, però un algerià, ja molt vell, prim i amb bigoti, em diu, no sense amabilitat, que cal esperar el xiulet del responsable de l’obra per córrer cap al refugi i amb mà segura m’assenyala el camí. Torno a agafar la pala… I sona el xiulet, agut, convidant-nos a córrer. Deixo la meva eina a terra i corro tant com puc cap al lloc on m’ha indicat l'algerià. Vaig més ràpid que els altres i sóc el primer a arribar als refugis, anomenats

Que voulez-vous de plus? Ils ont le travail assuré et doublement assuré puisqu’ils sont sûrs qu’ils ne seront pas appelés à prendre les armes, quoiqu’il arrive, puisqu’ils travaillent pour l’armée, pour la guerre ; donc ils n'ont pas besoin de la faire: ils fabriquent l'outil de guerre pour ceux qui la font, pour leurs frères...

Après le réconfortant repas on revient à la tâche et au bout d’un certain temps, on entend une sirène d’alerte surprise. On ne nous a rien dit, ni qu’il y avait des alertes, et fréquentes, ni ce que nous devons faire, en ce cas-là. On ne sait même pas, nous, ceux du camp de Bram, où se trouvent les abris. Je scrute le ciel, tout en posant ma pelle, mais un Algérien, fort âgé déjà, maigre et moustachu, me dit, non sans gentillesse, qu’il faut attendre le coup de sifflet du chef de chantier pour courir vers l’abri, et d’une main sûre il m’en montre le chemin. Je reprends la pelle... Et le sifflet retentit, strident, invitant à la course. Posant mon outil, je galope vers l’endroit que l’Algérien m’a montré. Je vais plus vite que les autres et j’arrive le premier aux abris, ce qu’on appelle pompeusement les abris anti-aériens, qui ne sont, en réalité, que de misérables tranchées qui pourraient être la cause d’un plus grand nombre de victimes, par le fait d’être groupés dans des abris qui n’en sont pas. Mais j’imagine que pour certains, il doit bien y avoir dans la Poudrerie d’autres abris, de vrais. L’alerte cesse et on s’en revient au chantier (pp. 292-293).

★

(...) Le lendemain, c’est le même effort, la même alerte. Moi, le premier à arriver à l’abri et le capitaine qui semble s’intéresser à moi! Il m'a bien regardé. Me détesterait-il déjà? Je ne le sais pas encore. Je n’ai pas vu son visage d’assez près pour pouvoir en juger. Le surlendemain, le travail devient beaucoup plus dur: Nous sommes près d’une voie ferrée intérieure où des wagons-tombereaux, très hauts, nous attendent pour y charger une montagne de décombres. Non, décidément, mes pelletées n’y arrivent pas... je suis obligé de renoncer et le chef de chantier me donne, tout en rouscaillant, un travail plus raisonnable, puisqu’il s’agit de transporter, d’un lieu à un autre, des planches, des morceaux de poutres. Il me l’a bien fait comprendre, le chef, qu’il n’était pas content du tout de ma plainte, ce que je trouve naturel. On n’est pas là pour faire des simagrées et, d’un autre côté, j’envie ceux qui chargent ces wagons démoniaques avec tant de naturel. Des pelletées énormes qui s’envolent l’une après l’autre, avec une précision, un rythme que l’on dirait commandé par la baguette magique d’un maestro profondément inspiré et maître de son art. Il y aura toujours des êtres d’exception dans toutes les branches, que ce soit à la pelle et à la pioche et depuis ce triste métier au plus haut, savant et lumineux. Et je vois des arabes, des Algériens surtout, qui remplissent à coup de pelletées ces gouffres que sont ces wagons, avec une aisance époustouflante. Qui a dit que ces hommes-là sont des fainéants? (p. 294)

Abandon du travail à la Poudrerie et recherche d’un nouvel emploi

(...) Je prends ma décision, je vais appliquer la consigne de Pujolar: «Si le travail ne vous convient pas, vous allez trouver l’ingénieur chef, vous vous trouvez une excuse quelconque, maladie, incompétence, etc., en ajoutant que vous désirez partir. Il aura vite fait de vous comprendre puisqu’il est de mèche». Sur l’heure (...), je me dirige vers les bureaux et je demande audience à l’ingénieur qui me reçoit séance tenante. Après avoir décliné ma personnalité, tandis qu’il compulse un dossier, je lui dit que je ne peux supporter le travail de pelle et de pioche, que je suis malade...

À la pointe d’un sourire qui en dit long sur le bon fonctionnement de son détecteur de finasseries, l’ingénieur me demande si je veux quitter la Poudrerie et je lui répons par l’affirmative.

—Quand pensez-vous partir?

—Si c’était possible, tout de suite, Monsieur...

—Croyez-vous que vous trouverez du travail ailleurs, celui qui vous convient?

—Je ferai mon possible.

—Je vous fais confiance.

Et l’ingénieur tire un trait sur un des papiers du dossier qu’il a devant lui. J’imagine qu’il a barré mon nom de la liste des sortants du camp de Bram. Il griffonne quelque chose sur une feuille, lève la tête et me donne la feuille en me disant d’aller me faire régler ce qu’on me doit. Puis il dit, «Vous êtes libre», et en me souhaitant bonne chance, il m’accompagne jusqu’à la porte.

Je ne peux que constater que l’humanité est un jardin où il y a toujours les fleurs, toutes les épines. Chemin de l’autobus, qui ne tarde pas à arriver. Je remercie encore l’ingénieur et songe à Pujolar. Je ne mettrai jamais plus les pieds à la Poudrerie, ni verrai plus jamais le capitaine qui n’aime pas voir courir les cent mètres.

J’ai pris quelques contacts en ville, évidemment. J’ai rencontré, avec grand plaisir, les journalistes Pinyol et Linares, ainsi que Terrades, celui-ci originaire de mon village, poète, dont toute la famille avait quitté Agullana alors qu’il était encore très jeune... Trois rencontres qui me font placer le hasard en haut de podium, une fois de plus. Il y a déjà quelques mois qu’ils habitent Toulouse, ayant passé par un camp, près de Montpellier, dit Camp des Intellectuels. Ils connaissent déjà les moindres recoins de la Cité des Capitouls et leur humour grinçant et un peu goguenard n’a pas changé depuis la dernière fois

pomposament refugis antiaeris, però que en realitat són només trinxeres miserables que encara podrien provocar un major nombre de víctimes, pel fet d'agrupar-nos en refugis que no són tals. Però m’imagino que per a alguns hi deu haver a la Poudrerie altres refugis, els de veritat. L’alerta s’atura i tornem al lloc de treball. (pp. 292-293)

★

(...) L’endemà, és el mateix esforç, la mateixa alerta. Sóc el primer a arribar al refugi i sembla que crido l’atenció al capità! Em va ben mirar. Ja m’odiava? Encara no ho sé. No vaig veure la seva cara prou a prop per poder-ho jutjar. Dos dies després, la feina es fa molt més dura: Som a prop d’una via de tren interior on ens esperen unes vagonetes, molt altes, per carregar-hi una muntanya de runa. No, decididament, les meves palades no hi arriben... M’he de rendir i el cap de obra em dona, tot queixant-se, una feina més raonable, es tracta de transportar, d’un lloc a un altre, taulons, tros-sos de bigues. El cap em va deixar clar que no estava gens content dels meus laments, vaig trobar-ho natural. No som aquí per fer enrenou, envejo els que carreguen aquestes endimoniades vagonetes amb tanta facilitat. Enormes palades que volen l’una darrere l’altra, amb precisió, un ritme que es diria controlat per la vareta màgica d’un mestre profundament inspirat i que coneix a la perfecció el seu art. Sempre hi haurà gent excepcional en totes les branques, ja sigui amb la pala o amb el pic d’aquesta trista professió ja sigui fins a les més altes, cultes i lluminoses. I veig àrabs, algerians sobretot, que omplen a palades els forats sense fons que són aquestes vagonetes, amb una facilitat impressionant. Qui ha dit que aquests homes són mandrosos? (p. 294)

Renúncia al treball a la Poudrerie i cerca d’una nova feina

(...) Em decideixo a aplicar les instruccions de Pujolar: «Si la feina no us convé, aneu a trobar l’enginyer en cap, inventeu-vos una excusa qualsevol, malaltia, incompetència, etc. i afegiu-hi que voleu marxar. Ràpidament us entendrà, que ja sap de què va». De seguida (...) em vaig dirigir a les ofi-cines i vaig demanar audiència a l’enginyer, que em va rebre immediatament. Després d’haver-se informat de qui sóc i mentre examina un dossier li dic que no puc resistir la feina de pic i pala, que estic malalt...

Amb un somriure als llavis que diu molt sobre el bon funcionament del seu detector d’enganyifes, l’enginyer em pregunta si vull marxar de la Pou-drerie i li responc afirmativament.

—Quan penses fer-ho?

—Si fos possible, de seguida, senyor...

—Creus que trobaràs feina en un altre lloc, una que et convingui?

—Faré el possible.

—Confio en tu.

I l’enginyer traça una línia en un dels papers de l’expedient que té al davant. Imagino que va ratllar el meu nom de la llista dels procedents del camp de Bram. Fa un gargot en un paper, mira cap amunt i em passa el full, em diu que vagi a cobrar el sou que se’m deu. Aleshores em diu: «Ets lliure», em desitja bona sort i m’acompanya fins a la porta.

Només puc constatar que la humanitat és un jardí on sempre hi ha flors, totes amb espines. Vaig camí de l’autobús, que no triga a arribar. Torno a donar les gràcies a l’enginyer i penso amb en Pujolar. Mai més tornaré a posar els peus a la Poudrerie, ni tornaré a veure el capità, a qui no agradava veure’m córrer els cent metres.

Vaig fer alguns contactes a la ciutat, evidentment. Vaig retrobar, amb gran alegria, els periodistes Pinyol i Linares, així com en Terrades, aquest darrer del meu poble, un poeta, tota la família del qual havia deixat Agullana quan encara era ben jove... Tres retrobaments que, gràcies a la casualitat, m’han ajudat molt, una vegada més. Fa uns mesos que viuen a Tolosa de Llenguadoc, després d’haver passat per un camp prop de Montpeller, conegut com el Camp dels Intel-lectuals. Ja coneixen tots els racons de la Cité des Capitouls i el seu humor enginyós i una mica burlesc no ha canviat des de l’última vegada que ens vam trobar a Granollers, després de la caiguda d’Aragó. Tan bon punt els he informat de la meva situació i de dir-los que vull treballar de seguida, que vull començar a buscar feina, la que sigui, en Pinyol es compromet a acompanyar-me demà mateix en aquest periple, que preveu curt i fructífer.

Caminant a pas distès pel canal, em proposa, mentre fuma la seva pipa, sempre la mateixa, negra, desgastada i rosegada per les seves dents afilades, d’entrar a preguntar en un enorme magatzem de sal que es troba a la nostra dreta i que té la porta ben oberta, com una invitació a entrar-hi per provar sort. Passem pel portal i és en Pinyol qui parla amb el contramestre, tot i que jo ja puc fer-me entendre. Li demana feina per a mi. El capatàs em mira de cap a peus... Ja me l’imaginava obrint-me la boca amb les seves mans enormes, que deuen ser salades com un bacallà sec, per mirar-me les dents i després palpar-me per tot arreu, com si fos un cavall vell dels gitanos que vol comprar al preu més baix... per vendre’l al preu més alt. El

que nous nous rencontrâmes à Granollers, après la retraite d'Aragon. Dès que je les ai mis au courant de ma situation, en leur disant que je veux travailler tout de suite, que je veux me mettre à la recherche d'un job, n'importe lequel, et dès demain, Pinyol se propose pour m'accompagner dans ce périple qu'il qualifie d'avance de court et fructueux.

Marchant d'un pas détendu, tout le long du canal, il me suggère, tout en tirant sur sa pipe, toujours la même, noire, patinée et mordillée, usée par ses dents pointues, d'aller voir dans un immense entrepôt de sel qui se trouve à notre droite, dont le portail est grand ouvert, comme une invitation à entrer pour tenter sa chance. Nous traversons le portail et c'est Pinyol qui parle au contremaître, même si je peux déjà me faire comprendre. Il lui demande du travail pour moi. Le contremaître me regarde des pieds à la tête... Je le voyais déjà en train de m'ouvrir la bouche de ses mains énormes, et qui doivent être salées comme une morue sèche, pour regarder ma dentition, puis me tâtant un peu de partout, comme si j'étais un vieux cheval de chez les gitans et que l'on veut acheter au prix le plus bas... pour le vendre le plus cher. Le contremaître n'en fait rien et nous dit que du travail il y en a bien à la maison, mais... Il se tait et tout en se grattant la tête, il semble considérer ma chevelure, ainsi que mon veston au col presque militaire (le col Mao) boutonné de haut en bas par six boutons (cadeau de l'Angleterre, au camp de Bram), et il me demande, d'emblée, si je ne sais pas faire quelque chose qui serait loin de ce qu'il peut m'offrir, c'est-à-dire, remuer, transporter, empiler et à longueur de journée, des sacs de sel d'un poids de 100 kg. Un travail dur et pas salubre, continue-t-il, pas conservateur du tout, même si on est dans le sel... , le sourire de l'homme est angélique et je sens qu'il aurait aimé qu'on éclate de rire. Je lui avoue que je connais le métier de bouchonnier et le contremaître pousse un soupir de soulagement comme s'il venait de tirer d'un mauvais pas son fils, et pas moi.

«Venez», nous dit-il, heureux, en nous entraînant vers la sortie, «en continuant, sur le même trottoir, à 300 mètres, vous trouverez une boutique où l'on vend des bouchons, c'est une des petites succursales de la grande fabrique Coliège, allez-y, d'abord à la petite boutique, et là vous serez fixés. Je crois savoir qu'ils cherchent ce qu'ils appellent des coupeurs bouchonniers...» Je m'empresse de lui dire que je suis précisément coupeur bouchonnier? Le contremaître, qui décidément doit avoir un cœur en or, me dit, en passant sa main sur mon épaule, d'y aller tout de suite, en ajoutant que je peux, presque, me considérer comme embauché.

Notre passage dans la petite boutique est bref et plein de promesses. La femme qui nous reçoit, au milieu des sacs de bouchons de tous calibres et qualités, nous confirme ce qu'on venait de nous dire et nous donne l'adresse de l'usine, située rue Massanet, du côté de Saint Michel.

(...) Tout m'est rassurant dans la grande usine. Ils sont tous Catalans, résidant en France depuis de longues années, sauf deux qui sont Français, originaires de Soustons, dans les Landes.

(...) Un membre de la direction arrive, en la personne du représentant. Il me donne à comprendre que la direction voudrait un minimum d'essai, «ayant été échaudés par des individus se faisant passer pour des coupeurs, alors qu'ils n'avaient que quelques notions rudimentaires du métier». Sûr de moi, je prends le couteau de coupeur de Béquillard, je le fais tourner dans ma main close serrant le manche juste ce qu'il faut pour que le couteau ne tombe pas sur mes genoux, un geste que seul celui qui est du métier sait faire, puis je le tâte sur l'ongle de mon pouce gauche, et en saisissant la pierre à aiguiser, en prenant un maximum de risque, je passe la lame sur la dite pierre et aussitôt, je coupe quelques carrés, j'écroûte, j'émiette, et avant de me donner le temps de lui montrer mon travail, le représentant lance un «c'est suffisant» qui n'admet aucune réplique.

–C'est concluant, continue-t-il, vous êtes du métier et en même temps vous n'avez rien perdu d'une dextérité qui s'avère extraordinaire, depuis le temps que vous n'avez pas pu toucher, certainement, un couteau.

–Vous me prenez?, lui dis-je avant qu'il ne continue de m'encenser.

–Bien sûr, et tout de suite si vous le voulez. Je sais que vous êtes Catalan, d'où?

–D'Agullana, près de Figueres, entre la Jonquera et Darnius, à neuf kilomètres de la frontière...

–Je connais, je connais, cela ne m'étonne pas du tout. Vous avez la renommée d'être de bons bouchonniers, ceux d'Agullana.

Embauché, heureux, Pinyol et moi nous prenons congé, moi en lançant un «À demain!» énergique et serein, ne voulant pas perdre du temps en pre-nant, inutilement, ne serait-ce qu'un seul jour de repos, disons de préparation psychologique. En dévalant la rue Saint Michel, je m'écrie soudain «que je suis bête! Mon cher Pinyol», ce qui lui fait enlever sa bouffarde de la bouche pour me questionner, chose qu'en principe il ne fait jamais.

–Que se passe-t-il? grommelle Pinyol, intrigué.

–Oh, rien de bien grave, mais c'est bête de ne pas avoir songé qu'à Toulouse on devait bien fabriquer des bouchons, ce qui nous aurait permis d'aller droit au but, rien qu'en nous renseignant à la Chambre de Commerce (pp. 296-302).

capatàs no fa res d'això i ens diu que de feina ja en tenen, però... Calla i mentre es rasca el cap sembla fixar-se en els meus cabells, així com en la meva jaqueta amb un coll quasi militar (el coll Mao) i cordada de dalt a baix per sis botons (un regal d'Anglaterra, al camp de Bram) i em demana, de seguida, que no em pot oferir res més del que es fa allà, és a dir, remenar, transportar, apilar sacs de sal de cent quilos durant tota la jornada. Un treball dur i poc saludable, continua dient, aquesta feina no conserva gaire, encara que estiguem envoltats de sal..., el somriure de l'home és ange-lical i sento que li hauria agradat que esclatéssim a riure. Li confesso que conec l'ofici de taper i el capatàs fa un sospir d'alleujament com si acabés de treure al seu fill, i no pas a mi, d'una situació problemàtica.

«Veniu», ens va dir, alegre, conduint-nos cap a la sortida, «seguint per la mateixa vorera, a 300 metres, trobareu una botiga on venen taps, aquesta és una de les petites sucursals de la gran fàbrica Coliège, aneu-hi, primer a la botigueta i allà us diran el què. Crec que busquen el que anomenen talladors de suro...» M'afanyo a dir-li que precisament sóc carrador surer. El capatàs, que segur que deu tenir un cor d'or, em diu, passant-me la mà sobre l'espatlla, que hi vagi de seguida i hi afegeix que gairebé em puc considerar contractat.

La nostra visita a la botigueta és breu i plena de promeses. La dona que ens va rebre, enmig de saques de taps de totes mides i qualitats, ens va confirmar el que ens acabaven de dir i ens va donar l'adreça de la fàbrica, situada al carrer Massanet, prop de Saint Michel.

(...) Tot m'és tranquil·litzador, a la gran fàbrica. Tots són catalans, resideixen a França des de fa molts anys, excepte dos francesos de Soston, a les Landes.

(...) Arriba un membre de la direcció, que fa de representant. Em fa entendre que la direcció voldria fer-me una petita prova, ja que «havien quedat escaldats per individus que es feien passar per carradors, però que només tenien unes nocions rudimentàries de l'ofici». Segur de mi mateix, agafo la ganiveta de carrar suro, la faig girar amb la mà tancada prement el mànec suficientment perquè la ganiveta no em caigui als genolls, un gest que només saben fer els experts en l'art, i aleshores la recolzo a l'ungla del polze esquerre, agafo la pedra d'esmolar i, amb un risc màxim, passo la fulla per sobre de l'esmentada pedra i de seguida tallo alguns carracs, els pelo, els esmicolo i abans de donar-me temps de mostrar-li la meva feina, el representant llança un «és suficient» que no admet cap rèplica.

–És concloent, –continua– ets de l'ofici i malgrat el temps que fa que no has pogut tocar un ganivet no has perdut la teva destresa extraordinària.

– M'agafeu? –li vaig dir abans que continués ensabonant-me.

–És clar, ara mateix, si vols. Sé que ets català, d'on?

–D'Agullana, prop de Figueres, entre La Jonquera i Darnius, a nou quilòmetres de la frontera...

–Ho conec, ho conec, no em sorprèn gaire. Sou coneguts per ser bons tapers, els d'Agullana.

Contractat, feliços, en Pinyol i jo ens acomiadem, faig un «fins demà!» enèrgic i serè, sense voler perdre el temps inútilment, no serà més que un sol dia de descans, diguem que de preparació psicològica. Mentre baixo pel carrer Saint Michel, de sobte deixo anar un «que ximple que sóc, estimat Pinyol!», que fa que es tregui la pipa de la boca per interrogar-me, cosa que normalment no fa mai.

–Què passa? –murmura en Pinyol, intrigat–.

–Oh, res greu, però és una ximpleria no haver pensat que a Tolosa n'havien de fer, de taps, cosa que ens hagués permès arribar i moldre, només informant-nos a la Cambra de Comerç. (pp. 296-302)

Nou treball a la sucursal tolosana de l'empresa Coliège de taps de suro. La desfeta francesa i l'ocupació alemanya

El 19 de març, pocs dies després de ser contractat a la fàbrica de suro, el meu pare va arribar d'Angolema. Vaig fer la sol·licitud al seu centre d'allotjament, em va ajudar el meu cap que em va donar la garantia que el contractaria tan bon punt arribés, cosa que afavoriria el seu alliberament. (...)

Quina barreja d'alegria i tristesa, abraçats l'un a l'altre, a l'estació de Matabiau! Quina alegria retrobar-lo! Quina pena trobar-lo sol, sol i indefens, sense la companyia de la meva mare! Eren dos quan van sortir cap a l'exili, i només me n'arriba un... Evoquem llargament la meva mare. Però després d'això ja no en parlarem gaire, perquè el meu pare mai no parlava més del que era estrictament necessari. Està ben arrelat a l'ànima dels catalans, aquest costum de no parlar gaire de sentiments, d'intimitats siguin quines siguin i de coses tristes, i sabem guardar les roses més precioses al fons dels nostres cors perquè els corrents d'aire pernicios de les anàlisis que obren massa el cor a massa detalls i deixen les sensibilitats massa exposades, no les marceixin.

Aviat el meu pare i jo trobem una habitació a cent metres de la fàbrica, això ens facilita molt les coses. Els dies transcorren entre el treball i l'harmonia, sense necessitar cap esforç de voluntat perquè sigui així, creixi i floreixi. Ens acostumem a la vida a l'estranger, la gran i única riquesa de l'exiliat és saber allunyar-se del plany nostàlgic que et fa desitjar tornar a casa, un plany que t'empetiteix i fa néixer el virus de l'amargor persistent que obre i reobre la ferida de la humiliació, que genera malenconia derrotista, mala consellera, destorbadora i devastadora. No, no hi ha oblit, ni negació, el campanar del poble no s'oblida mai, però no cal viure la llarga nit de l'exili, abraçant les campanes una darrere l'altra, tot el temps que el destí, en el

Nouvel emploi à la succursale de l'entreprise de bouchons de liège Coliège. La défaite française et l'occupation allemande

Le 19 mars, quelques jours après mon embauche à l'usine de bouchons, mon père arrive d'Angoulême. J'ai fait la demande à son centre d'hébergement, mon patron m'aidant dans cette tâche en me donnant la garantie qu'il l'embaucherait dès son arrivée, ce qui venait renforcer le fait qu'il pouvait être libéré (...)

Quel mélange de joie et de tristesse, en tombant dans les bras l'un de l'autre, en gare Matabiau! Quelle joie de le retrouver! Quelle tristesse de le retrouver seul, seul et désemparé, sans la compagnie de ma mère! Ils étaient deux au départ pour l'exil, un seul m'arrive... Nous évoquons ma mère, longuement. Mais après nous ne parlerons plus beaucoup de ma mère, mon père n'ayant jamais parlé que du strict nécessaire. Elle est bien enracinée dans l'âme des Catalans, cette habitude de ne pas trop parler sentiments, intimités quelles qu'elles soient, et choses attristantes, et nous savons garder au fond de nos cœurs les roses les plus précieuses pour que les courants d'air pernicieux des analyses ouvrant trop le cœur à trop de détails, à la pointe des sensibilités trop exposées ne les flétrissent.

Bientôt, mon père et moi nous trouvons une chambre à cent mètres de l'usine, ce qui nous facilite beaucoup de choses. Les jours passent dans le travail et l'harmonie, sans besoin d'efforts de volonté pour que cela soit et grandisse en s'épanouissant. On se fait à la vie à l'étranger, la grande et seule richesse de l'exilé étant celle qui sait éloigner de soi la complainte nostalgique qui crée le désir de s'en revenir au bercail, complainte qui amoindrit et fait naître le virus de l'amertume persistante qui ouvre et rouvre la plaie de l'humiliation, laquelle engendre le spleen défaitiste, mauvais conseiller, rabat-joie et ravageur. Non, il n'y a pas d'oubli, pas de reniement : le clocher du village ne s'oublie jamais, mais il ne faut pas vivre la longue nuit de l'exil, en embrassant les cloches, l'une après l'autre, à longueur du temps que le destin, dans le secret de ses déterminations, nous a fixé, au risque de devenir des cloches fêlées, incapables de tinter juste, dans le concert que la vie impose (pp. 304-305).

*

(...) Sur ces entrefaites et avant que la France n'ait songé à analyser la situation nationale et internationale pour essayer d'en découvrir la gravité, l'Armistice éclate. Il tombe tel une pluie glaciale et silencieuse à l'heure où l'on songeait à des rayons de soleil vivifiants, la France ne voulant pas se faire de soucis; ceci aggravé par les effets de la néfaste propagande, et ce qui est plus grave encore, l'auto-propagande, celle qui nous dit: nous sommes les plus forts!

Le sarcastique cri d'Armistice! Armistice: arrive partout, dans tous les confins de la France et non seulement de la France, mais du monde entier, et tandis que certains ricanent et dansent la gigue, d'autres se taisent et se cachent comme le ver sous le tas de résidus de farine, lorsque le boulanger rentre dans l'entrepôt en compagnie du braconnier, maître consommé des pièges aux merles, grives, roitelets et autres pauvres volatiles, poètes des campagnes et forêts. Et si le 3 septembre j'ai vu au camp de Bram quelques Espagnols pleurer, le 17 juin 1940, j'ai vu un seul homme, un seul Français, pleurer dans l'usine où je me trouvais, au moment où le glas de la sinistre nouvelle se faisait entendre, un jeune bouchonnier français, celui qui m'avait procuré la chambre près du lieu de travail... Il y avait de la déception. Pouvait-il en être autrement pour ceux qui après avoir déclaré la guerre au Reich et voyant que leur Armée «si puissante» ne pouvait pas tenir, neuf mois après la déclaration de la guerre, étaient obligés de capituler misérablement devant ceux qui, soi-disant, n'avaient ni chocolat, ni beurre, donc des soldats aux jambes flageolantes, en leur ouvrant les portes de la nation, eux qui avaient dit à l'envahisseur «si vous n'êtes pas sages, on va vous botter les fesses...»

(...) Avec l'arrivée des troupes démobilisées, mornes, désabusées, en pleine déconfiture, ainsi que des troupeaux de fuyards verius de toutes les régions du nord et de l'est, l'heure des vaches maigres devient réalité partout en France. Pour nous, pour moi, un remake mais bien plus grave; bien plus grave parce que je ne partage pas la triste conception que certains ont des privations et souffrances, qui se sentent soulagés, lorsqu'ils souffrent, de savoir que d'autres aussi souffrent, sont dans la dèche. Le soulagement étant pour ceux-là plus fort, au fur et à mesure que les souffrances des autres s'aggravent.

Je vais à la gare Matabiau voir l'arrivée des soldats de la débâcle. Ils débarquent par paquets. Je me garderais bien de dire par unités... Si c'est poignant de voir ces groupes de soldats démolis après une bataille, c'est désolant de les voir désarticulés, tel un bataillon de pantins, aux ressorts cassés, sans que rien ne se soit passé au cirque, sans qu'il y ait eu de combat. Les soldats qui sautent des wagons sont hâves, mornes, ils traînent la godasse, certes, mais ce qui est plus grave, c'est qu'ils traînent aussi l'âme et le cœur. Ils prennent ce que les filles dévouées de la Croix Rouge leur donnent, sans un sourire, sans un merci, leurs sourires et leurs remerciements étant glacés au fond de leur cœur. Et je ne lis sur aucun visage le contentement intime et secret de celui qui se dirait «pour moi, la guerre est finie, vive la guerre! À moi la vie, les jolies filles!» Non, mais ils n'ont pas non plus le visage fermé, le regard lointain de ceux qui regrettent de ne pas avoir pu combattre et veulent repartir vers un autre endroit de la patrie, où d'ailleurs, pour en découdre, tels par exemple nos soldats, au seuil de l'entrée au camp d'Argelès... Il y a de la pudeur dans les soldats qui passent devant moi, de la honte et du désappointement, et lorsque c'est une mère ou une épouse qui tombe, les bras ouverts, sur celui qui n'avait pas encore vu l'être aimé, les mots sont rares, et si des larmes coulent, c'est dans le silence. Par contre, parmi les civils qui déferlent sur Toulouse, il y a une odeur d'aisance, d'argent, et pour certains plus que du conformisme à l'heure du commencement de la débâcle, qui n'a rien à voir avec le conformisme salutaire de l'exilé, après quelques mois écoulés loin du pays, quand il commence à s'habituer à l'idée qu'il y en a pour longtemps. En aucun cas, ils ne peuvent être comparés à notre exode. Ils sont chez eux, malgré tout et en plus ils ont en poche de quoi dévaliser les épiceries, tous les commerces et en un clin d'œil, comme je l'ai vu faire dans une épicerie de la rue de Férétra, tout près de ma chambre (pp. 306-308).

secret de les seves determinacions, ens ha fixat, a risc de convertir-nos en campanes esquerdades, incapaces de dringar amb justesa, en el concert que ens imposa la vida. (pp. 304-305)

(...) Mentrestant i abans que França no hagi somniat a analitzar la situació nacional i internacional per intentar descobrir-ne la gravetat, esclata l'Armistici. Cau com una pluja silenciosa i glacial en un moment en què es pensava en raigs de sol vigoritzants, França no vol preocupar-se; això s'agreuja pels efectes de la propaganda nefasta i el que encara és més greu, l'autopropaganda, la que ens diu: som els més forts!

El crit sarcàstic d'Armistici! Armistici! arriba a tot arreu, a totes les fronteres de França i no només de França, sinó del món sencer, i mentre uns se'n riuen i ballen la jiga, d'altres callen i s'amaguen com el cuc sota un munt de restes de farina, quan el forn torna al rebost acompanyat del caçador furtiu, un mestre consumat de trampes per a merles, tords, reietons i altres pobres ocells, poetes del camp i dels boscos. I si el 3 de setembre vaig veure al camp de Bram uns espanyols que ploraven, el 17 de juny de 1940 vaig veure un sol home, un sol francès, que plorava a la fàbrica on em trobava, en el moment en què el so de la sinistra notícia es va deixar escoltar, un jove taper francès, el que m'havia procurat l'habitació prop del lloc de treball... Hi va haver decepció. No podia ser d'una altra manera per als qui, després de declarar la guerra al Reich i veure que el seu Exèrcit «tan poderós» no podia aguantar, nou mesos després de la declaració de guerra, es van veure obligats a capitular miserablement davant els qui deien que no tenien ni xocolata ni mantega, sinó només soldats de cames tremoloses, van obrir-los les portes de la Nació, ells que havien dit a l'invasor «si no us porteu bé, us fotrem una pallissa»...

(...) Amb l'arribada de tropes desmobilitzades, lúgubres, desil·lusionades, en plena derrota, així com els ramats de fugitius de totes les regions del nord i de l'est, l'hora de les vaques magres es fa realitat arreu de França. Per a nosaltres, per a mi, un *remake* però molt més greu; molt més greu perquè no comparteixo la trista idea que sobre les privacions i els sofriments tenen alguns, que se senten alleujats, quan pateixen, si saben que els altres també pateixen i són a la corda fluixa. Per a aquest tipus de gent, l'alleujament és més gran si s'agreuken els sofriments dels altres.

Vaig a l'estació de Matabiau per veure l'arribada dels soldats de la debacle. Venen en gernació. Em guardaré prou de dir en unitats... Si és punyent veure aquests grups de soldats desfets després d'una batalla, és trist veure'ls desarticulats, com un batalló de titelles, amb les molles trencades, sense que hagi passat res al circ, sense que hi hagi hagut cap combat. Els soldats que salten dels vagonets estan demacrats, avorrits, arrossegueu les sabates, és clar, però el més greu és que també arrossegueu l'ànima i el cor. Agafen el que les noies sol·lícites de la Creu Roja els donen, sense un somriure, sense una reconeixença, els seus somriures i els seus agraïments resten congelats en el fons dels seus cors. I no llegeixo a cap rostre la satisfacció íntima i secreta d'algú que digués: «per a mi, la guerra s'ha acabat, visca la guerra! A mi la vida, les noies maques!». No, però tampoc tenen el rostre impassible, la mirada llunyana d'aquells que lamenten no haver pogut lluitar i volen tornar a una altra part del país on continuar la batalla, com per exemple els nostres soldats, al llindar de l'entrada del camp d'Argelers... Hi ha un sentiment de pudor en els soldats que passen per davant meu, vergonya i decepció, i quan és una mare o una dona que s'hi acosta, amb els braços oberts, cap a l'ésser estimat, les seves paraules són escasses, i si les llàgrimes flueixen, ho fan en silenci. En canvi, entre els civils que arriben a Tolosa de Llenguadoc, hi ha una flaire de fortuna, de diners i per a uns altres alguna cosa més que conformisme arran de l'inici de la debacle, que no té res a veure amb el conformisme saludable de l'exiliat, després d'uns mesos allunyats del país, quan un comença a acostumar-se a la idea que hi serà durant molt de temps. En cap cas es poden comparar amb el nostre èxode. Ells són a casa, malgrat tot, i fins i tot són capaços d'assaltar botigues, tots els comerços en un obrir i tancar d'ulls, com ho vaig veure fer en una botiga de queviures del carrer de Féretra, molt a prop de la meua habitació. (pp. 306-308)

(...) La sorpresa més gran de la meua vida, la visió més irreal, en el context lamentable de la realitat més punyent, l'escenari més fantàstic on semblava que la fantasmagoria i l'esotèric jugaven a veure qui la faria més grossa, va ser un matí de novembre, en sortir de l'habitació per anar a treballar, en companyia del meu pare, quan a la foscor, accentuada per la boira, ens vam trobar amb un regiment de soldats alemanys, asseguts a terra, fins i tot ajaguts a les voreres i al sòl. Vam haver de trepitjar-los per poder passar... Si la sorpresa va ser gran, la por la va superar, i de molt, davant d'aquests homes amb casc, armats fins a les dents, embolcallats per la boira, ocupant radicalment una gran part del carrer Saint Thomas d'Aquin, on vivíem, el carrer Saint Roch i fins al començament de la caserna Niel, a uns cent metres de la nostra habitació, una caserna que les tropes de Hitler farien seva en qualsevol moment, més aviat ocuparien, i sense disparar un sol tret, no és hora de gestes patriòtiques ni d'excessos d'honor. Per la seva actitud, en veure els qui dormien de forma manifesta, vaig entendre que ja feia unes hores que estaven esperant que arribés l'alba per dur a terme, a Tolosa com en altres llocs, l'operació «ocupació de zona lliure». En tot cas, eren llops, arribats furtivament. (p. 316)

Efectes de l'Ocupació, de Tolosa al camp de Récébédou i Le Croisic

(...) Si fins aquest moment de la nostra vida a Tolosa no ens ha passat res greu, els voltors que sobrevoles la ciutat semblen un mal auguri, presideixen el malson: l'invasor necessita braços, molta mà d'obra per accelerar la construcció del Mur de l'Atlàntic, per substituir en la feina de rereguarda

(...) La surprise la plus grande de ma vie, la vision la plus irréelle, dans le cadre hélas! de la réalité la plus poignante, le décor le plus fantastique où l'on aurait dit que la fantasmagorie et l'ésotérique jouaient à qui en ferait le plus, ce fut un matin de novembre, en sortant de la chambre pour aller au travail, en compagnie de mon père, lorsque dans l'obscurité, accentué par du brouillard, nous nous heurtâmes à un régiment de soldats allemands, assis par terre, voire allongés, tout le long des trottoirs et même sur la chaussée. Nous dûmes les enjamber pour pouvoir passer... Si la surprise était grande, la trouille la dépassait de plusieurs têtes, devant ces hommes casqués, armés jusqu'aux dents, enveloppés dans le brouillard, occupant radicalement une grande partie de la rue Saint Thomas d'Aquin, où nous habitions, la rue Saint Roch et jusqu'aux abords de la caserne Niel à une centaine de mètres de la chambre, caserne que les troupes d’Hitler allaient investir d'un moment à l'autre, occuper plutôt, et sans coup férir, l'heure n'étant pas aux exploits patriotiques ni aux débordements pour l'honneur. Par leur disposition, en voyant ceux qui manifestement roupillaient, j'ai compris qu'ils étaient là depuis quelques heures déjà, en attendant le lever du jour pour faire, dans Toulouse comme ailleurs, l'opération «occupation de zone libre». En tout cas, c'était des lous, arrivés à pas de loup (p. 316).

Les effets de l'occupation allemande, le camp du Récébédou et Le Croisic

(...) Si jusqu'à ce moment de notre vie toulousaine, rien de grave ne nous est arrivé, des vautours tournoyant sur la ville sèment le mauvais augure, président le cauchemar: l'envahisseur a besoin de bras, de beaucoup de bras pour hâter la construction du «Mur de l'Atlantique», pour remplacer dans des travaux d'arrière-garde ceux qui partent vers l'enfer des fronts, les coups de bélier des Alliés se faisant sentir de plus en plus sur la carcasse encore solide du régime hitlérien. C'est ainsi que l'organisation TODT se dresse, telle un fantôme de malheur, devant nous, les réfugiés espagnols, à l'heure où l'on pouvait croire que l'on nous avait oubliés complètement, ne faisant pas partie de l'ethnie juive ou tzigane, nous, les laissés pour compte, tels du rebut, des décombres, même pas bons pour l'extermination... On vient me chercher pour m'amener au camp de Récébédou, où sont rassemblés un très grand nombre de réfugiés, choisis par la volonté des Allemands avec la bénédiction des autorités françaises et sous l'égide de l'Administration TODT pour embarquer sur-le-champ, via St Nazaire, base sous-marine de l'occupant, et le Croisic, pour aider à la construction de ce que j'ai appelé le Mur du Bluff, convaincu, sans l'avoir vu, sans rien connaître en matière de stratégie, qu'il ne pourrait pas supporter le coup de boutoir, peut-être de Jarnac, des Améri-cains, dès que l'oncle Sam considèrerait que l'heure de dire au petit peintre autrichien que les temps de Gengis Khân, de Timur Lang, de Jules César, de Charles Quint, voire de Napoléon sont révolus...

Rien n'empêche qu'en arrivant au Récébédou, je suis triste, inquiet, et mon cœur en prend un coup. Ce n'est plus du tout la répétition de l'entrée aux Haras, ou à Bram, lieux dont, dans un sens, on pouvait dire qu'ils étaient les bienvenus, le stage, plus court ou plus long dans ces endroits ne pouvant avoir comme conséquence que la liberté, le chemin vers la liberté. Le Récébédou, dans le contexte dans lequel il est placé représente pour moi une réalité inquiétante qui n'a rien à voir avec mon arrivée en France. Je venais d'une aventure, et même si je portais sur mes épaules le poids d'un fiasco, tout était chaud encore en moi, tout me poussait à l'acceptation de tout, tandis que le Récébédou, la police qui m'y amène en m'arrachant à ma maison, à mon épouse enceinte, à mon père, à une vie organisée, normale, c'est comme si, étant innocent, on me jetait en prison, sans barreaux certes, mais quelle prison! L'antichambre du départ vers l'inconnu, Le Croisic, la base sous-marine, où tout peut arriver, sachant par des renseignements pris parmi ceux qui semblent être comme des hôtes d'exception dans ce camp que, dès que nous descendrons du train en gare de Croisic, la France disparaîtra pour nous, n'ayant comme seule autorité à qui rendre des comptes que l'autorité allemande, l'occupant qui détruit tout, qui tue ce qu'il peut, au front et tout ce qu'il veut dans les arrières (pp. 319-320).

★

(...) Le train va vite, comme s'il avait honte, pressé d'arriver aux bords de l'Atlantique. Il n'y a rien à raconter concernant le trajet; tout se passant normalement, mais si lors du voyage de Perpignan à Bram, peu étaient ceux qui se connaissaient ou étaient déjà des amis, dans ce train, dans mon wagon, beaucoup se connaissent bien. Ce sont des amis, conséquence de la vie particulière des exilés qui forment un noyau au cœur de la vie toulousaine, à cause du regroupement dans les cafés choisis un jour et qui deviennent les centres de réunions ainsi que par le contact dans les partis, organisations, syndicats. Et grâce aussi au Square Wilson, point névralgique toulousain de la grande famille des réfugiés, qui vers le tard, fourmille de sujets espagnols de toutes les provinces, au 99% d'hommes, la plupart célibataires, les autres ayant leur femme en Espagne. Le Square Wilson est l'endroit où l'on discute fort et dur, c'est le Forum, l'endroit où la politique de Franco passée au tamis est regardée à la loupe (une énorme loupe, car Toulouse est très loin de Madrid et Barcelone et les renseignements sont plus que maigres). Pour les uns, Franco ayant son temps de dictateur plus que compté, «tout juste dès la fin de la guerre», pour d'autres, mais une minorité seulement, considérant qu'on a du franquisme pour de longues années. Square animé! Si délaissé par les Toulousains, plein chaque soir d'Espagnols. On en entend des onomatopées, des ta, ta, ta des mitrailleuses, des boum! des bombes, les cris de celui qui tombe blessé et qu'on sauve au péril de sa vie et on s'en raconte de bonnes, celles qui font rire et d'autres qui saignent et donnent froid dans le dos. Jamais il n'y avait eu tant de monde au Square Wilson, j'ai même une photo où je suis en compagnie de Varderí... (pp. 321-322).

★

els que marxen cap a l'infern dels fronts, on cada vegada se sent més el cop d'ariet dels aliats sobre la carcassa encara sòlida del règim hitlerià. Així és com l'organització Todt es presenta, com un fantasma de la desgràcia, davant nostre, els refugiats espanyols, en un moment en què semblava que ens havien oblidat completament, ja que no formàvem part de l'ètnia jueva o gitana, nosaltres, els deixats al marge, com escombraries, runes, ni tan sols bons per a l'extermini... Venen a buscar-me per portar-me al camp de Récébédou, on s'apleguen un gran nombre de refugiats, escollits per la voluntat dels alemanys amb la benedicció de les autoritats franceses i sota l'ègida de l'Administració Todt per embarcar immediatament cap a Saint-Nazaire, la base submarina de l'ocupant, i Le Croisic, per ajudar a la construcció del que vaig anomenar el «Mur del Bluf», convençut, sense haver-lo vist encara, sense saber res d'estratègia, que no aguantaria l'envestida, potser des de Jarnac, o la dels nord-americans, tan bon punt l'oncle Sam consideri que és hora de dir-li al petit pintor austriac que els temps de Genguis Khan, Temur Lenk, Juli Cèsar, Carles Vè, fins i tot Napoleó, s'han acabat...

Res no evita que en arribar a Récébédou estigui trist, preocupat i amb el cor sota mínims. Ja no és només la repetició de l'entrada als Haras o Bram, llocs que, en cert sentit, podríem dir que eren indrets benvinguts, estades provisionals, que podien ser més curtes o més llargues, però que no podien portar enlloc més que cap a la llibertat, el camí cap a la llibertat. El Récébédou, en el context en què se situa, representa per a mi una realitat inquietant que no té res a veure amb la meva arribada a França. Acabava de sortir d'una aventura i, tot i que portava el pes d'un fiasco a les espatlles, malgrat que tot era encara molt recent en el meu interior, tot m'empenyia a acceptar-ho tot, mentre que a Récébédou, la policia que m'hi va portar, després d'arrencar-me de casa meva, de la meva dona embarassada, del meu pare, d'una vida organitzada, normal, és com si, essent innocent, em llancés a la presó, sense reixes, és clar, però quina presó! L'avantsala de la sortida cap al desconegut, Le Croisic, la base submarina, on tot pot passar; sabia, per informacions extretes d'entre aquells que semblen convidats d'excepció en aquest camp, que, tan bon punt baixéssim del tren a l'estació de Le Croisic, França desapareixeria per a nosaltres, i que tindrem com a única autoritat a la qual rendir comptes l'autoritat alemanya, l'ocupant que ho destrueix tot, que mata tant com pot al front i tant com vol a la rereguarda. (pp. 319-320)

★

(...) El tren va ràpid, com avergonyit, amb pressa per arribar a la vora de l'Atlàntic. No hi ha res a informar pel que fa al viatge; tot va amb normalitat, però si durant el viatge de Perpinyà a Bram pocs eren els que es coneixien o ja eren amics, en aquest tren, al meu vagó, molts es coneixen bé. Són amics, conseqüència de la vida particular dels exiliats que formen un nucli al cor de la vida de Tolosa, pel reagrupament en els cafès escollits un dia i que esdevenen els centres de trobada així com pel contacte dels partits, organitzacions, sindicats. I també gràcies al Square Wilson, centre neuràlgic de la nombrosa família de refugiats de Tolosa, que, cap al tard, està ple de súbdits espanyols de totes les províncies, el 99% dels quals eren homes, la majoria solters i els altres amb les seves dones a Espanya. L'Square Wilson és el lloc on es discuteix fort i amb duresa, és el Fòrum, el lloc on la política de Franco passada pel sedàs és mirada amb lupa (una lupa enorme, perquè Tolosa està molt lluny de Madrid i Barcelona i la informació és més que escassa). Per a uns, Franco tenia la seva etapa de dictador més que exhaurida, «just després de la fi de la guerra», per a d'altres, si bé només una minoria, considerava que hi havia franquisme per molts anys encara. Plaça animada! Tan abandonada per la gent de Tolosa, plena d'espanyols cada vespre. Sentim onomatopeies, des dels «ta, ta, ta!» de les metralladores fins als «bum!» de les bombes, als crits d'algú que cau ferit i que se salva a risc de perdre la vida i s'expliquen bones històries, d'aquelles que et fan riure i d'altres que sagnen i et fan venir fredor a l'esquena. Mai hi havia hagut tanta gent a Square Wilson, fins i tot hi tinc una foto meva acompanyat d'en Varderí... (pp. 321-322)

★

(...) Despertar-se cada dia a les quatre de la matinada, despertar-se a toc de xiulet; xiulets que fan els homes que tenen més bufera del que cal per despertar el ramat adormit, agradi o no, amb la por al cos. Un cop drets i sense poder fer ni una mínima neteja, cal sortir a peu cap a l'estació, sota la vigilància d'un únic oficial alemany, l'estació on ens espera el tren, a punt per portar-nos a Saint-Nazaire...

(...) Els nostres llocs de treball estan situats al penya-segat, la nostra tasca consisteix a ajudar a construir els imponents búnquers, mitjançant movi-ments de terres, transport de sacs de ciment i feines de desencoframent. Quina calor, quan entres en un dels búnquers un cop s'ha tret l'encofrat de fusta. El ciment, encara fresc, fa pujar la temperatura desmesuradament. Les obres delicades, les de més responsabilitat, són de domini exclusiu dels treballadors especialistes alemanys.

(...) la nostra feina no resulta del tot esgotadora, ens passem la major part del temps anant i venint de les petites fogueres que encenem aquí i allà, per fregir peix, bullir patates o ous, per dinar, perquè la sopa que els alemanys ens porten, en unes olles grans i pesades, és tan fastigosa que ningú la toca, almenys a la meva zona. Ens espavilem. Cada dia, quan tornem de la feina, quan tenim una estona lliure abans d'anar a sopar, que és accep-table, fem les compres, els intercanvis a les botigues, entre la gent del poble que ens facilita bastant la feina. Entre nosaltres hi ha els eixerits, els qui només arribar ja saben on han d'anar per trobar el que necessiten. Aquests són els que em van aconsellar una fleca... Jo dono al forner tota la ració de tabac que els alemanys ens distribueixen regularment, i ell em passa unes barretes de pa exquisides, unes *flautes* per a mi més meravelloses que la Flauta Màgica o la de Pan...

Com és que la nostra feina no és esgotadora, us direu, treballant requisats per a l'ocupant, en la construcció d'obres de guerra? És bastant senzill, almenys per a la nostra secció. Tenim un responsable d'obres que ens va dir que no ens preocupéssim i ja des d'un principi en veure'ns anar i venir

(...) Réveil chaque jour à quatre heures du matin, réveil qui se fait au sifflet; des coups de sifflet actionnés par des hommes qui ont plus de souffle qu'il n'en faudrait pour réveiller le troupeau qui dort, qu'on la veuille ou non, la peur au ventre. Une fois debout et sans qu'il soit possible de faire la moindre toilette, départ à pied vers la gare, sous la surveillance d'un seul officier allemand, la gare où le train nous attend, prêt pour nous amener à Saint-Nazaire...

(...) Nos chantiers se trouvent sur la falaise, notre travail consiste à aider à la construction des imposants blockhaus, par des terrassements, transport de sacs de ciment et des décoffrages. Quelle chaleur, lorsqu'on rentre dans un blockhaus fini, pour en retirer les boiseries. Le ciment, encore frais, élevant démesurément la température. Les travaux délicats, ceux de responsabilité, étant du domaine exclusif des ouvriers spécialistes allemands.

(...) notre travail n'est pas du tout harassant, nous passons la plupart du temps en allant et en revenant des petits foyers que nous allumons par-ci, par-là, pour nous faire frire du poisson, bouillir des pommes de terre ou des œufs, pour le repas de midi, car la soupe que les Allemands nous portent, dans de gros et lourds bidons, est tellement infecte que personne n'y touche, tout au moins dans mon secteur. On se débrouille. Chaque jour, au retour du travail, où nous avons un certain temps de libre avant de rentrer pour le souper, qui est acceptable, nous faisons nos emplettes, nos trocs dans les boutiques, parmi les gens du village qui nous facilitent assez bien la tâche. Parmi nous, il y a les dégourdis, ceux qui à l'instant même d'arriver quelque part savent déjà de quel côté ils doivent aller renifler, pour trouver ce qu'il leur faut. Ce sont ceux-là qui m'ont donné un tuyau en me désignant une boulangerie... Je donne, à mon boulanger, toute ma ration de tabac, que les Allemands nous distribuent régulièrement, et lui me refile des flûtes exquises, pour moi plus merveilleuses que la Flûte Enchantée, ou celle de Pan...

Comment se fait-il que notre travail ne soit pas harassant, me direz-vous, en travaillant, réquisitionnés, pour l'occupant, à la construction des ouvrages de guerre? C'est bien simple, tout au moins pour notre section. Nous avons un chef de chantier qui nous a dit de ne pas nous en faire et cela dès le début, en nous voyant aller et venir de nos foyers de fortune en catimini, en nous expliquant que, même si nous avons la sensation de musarder, le travail se fait. Le secret? explique-t-il, c'est bien simple: là où je n'aurais besoin que de 50 hommes, je dispose de 150 et pour moi, il n'y a qu'une seule chose qui compte: c'est de rendre fin prêt tel ouvrage à la seconde près où je dois m'exécuter. Puisque cela se fait d'une façon irréprochable, puisque je n'ai jamais d'ennuis avec mes supérieurs, je suis content de vous, soyez contents de moi.

Je ne serai pas honnête si j'oubliais de constater que tous les Allemands ne sont pas des monstres.

Chaque matin, du haut de la falaise, nous voyons six sous-marins apparaître, sortant de leur repaire de Saint Nazaire, noirs de toutes les noircissures de l'Enfer et disparaître sous l'eau, au bout de quelques secondes de navigation en surface. Le soir, avant de quitter le chantier, nous les apercevons de retour de leur journée et je me demande, chaque fois que cela arrive, quel bateau transportant du matériel de guerre ou des comestibles, les cannibales de la mer auraient envoyé par le fond, entraînant avec leur chargement les pauvres marins ou soldats qui dans les abîmes océaniques essayeront de revoir au travers des eaux glauques, avec leurs yeux morts, les étoiles qui les avaient fait rêver tant et tant, tout en les guidant vers le bon port, le port sur lequel la Mort les attendait un jour, en faisant semblant de s'extasier devant les vagues se brisant sur la jetée... (pp. 325-329).

★

(...) Comme ils sont longs et lourds les jours dans ce Croisic qui sent le sel et l'iode et l'Occupation. Ils sont longs les jours, mais se succédant par la loi infailible de l'horloge de l'Univers, le vingt arrive, le vingt août pointe à l'aube en compagnie du soleil et la nouvelle arrive au galop d'un cheval de bonheur: C'est une fille! Vive Marie Neige! Tel est le nom que nous avons choisi ensemble, mon épouse et moi, «si c'est une fille». La fille, la bienvenue. Que Dieu te bénisse Marie Neige en ce vingt août 1943!

Je demande aussitôt la permission d'aller à Toulouse «pour cause d'accouchement de mon épouse». Je sais qu'une telle permission, sauf dans des cas très exceptionnels, n'est jamais refusée au Croisic. La réponse est donc affirmative, mais il faut attendre quelques jours pour que je reçoive de la Mairie de Toulouse le certificat de naissance de ma fille ce qui arrange la chose pour bien arriver à la fin du mois et «partir en leur laissant mon mois entier» (p. 335)

Le non-retour au Croisic. La guerre continue

(...) Ma femme est heureuse, nous sommes heureux, nous n'avons rien, mais nous avons tout, la santé, l'amour et les premiers enfants. Comment voulez-vous, devant ce cadre que je songe à m'en revenir au Croisic même si, en restant, il y a danger? C'est ainsi que séance tenante, je mets à exécution et point par point tout ce que le Catalan du Croisic m'a recommandé de faire. Deux jours après, j'ai une carte d'identité des Groupes de Travailleurs Espagnols. Je passe les 15 jours en famille, mais dès la fin de la permission, je me sens angoissé, je ne peux plus me faire à l'idée qu'on peut venir me chercher d'un moment a l'autre et que si cela arrive ce ne sera pas pour me dire que je suis en retard au rendez-vous(...) C'est ainsi que je disparaís de Toulouse pendant quelques jours, pour aller me terrer à la campagne, chez des relations...

Rien ne se passera pendant tout ce temps, personne n'ira sonner chez moi en semant la panique dans le cœur de mon épouse et de mon père. Ils ont été longs ces jours. Se sentir poursuivi, c'est horrible. Vivre caché c'est épouvantable. Je reviens à Toulouse et je me remets au travail. Je retrouve mon courage, ma sérénité. C'est vrai que je suis courageux. Parfois les épreuves nous aident à mieux nous connaître... (pp. 336-337).

d'amagat de les nostres llars improvisades, va explicar-nos que encara que nosaltres tinguem la sensació de no treballar gaire, es fa la feina. El secret? –explica– és molt senzill: «allà on només necessitaria 50 homes, en tinc 150 i per a mi només hi ha una cosa que importa: tenir l'obra acabada abans de començar la propera. Com que és una manera de fer impecable, i mai no tinc cap problema amb els meus superiors, estic content amb vosaltres, i vosaltres ho esteu amb mi».

No seria pas sincer si m'oblidés de constatar que no tots els alemanys són monstres.

Cada matí, des del cim del penya-segat, veiem aparèixer sis submarins que surten del seu cau a Saint-Nazaire, negres amb totes les foscors de l'infern i desapareixen sota l'aigua, després d'uns segons de navegar per la superfície. Al vespre, abans de sortir de la feina, els veiem tornar de la seva jornada i jo em pregunto, cada cop que això passa, quin vaixell de transport de material bèl·lic o de queviures, els caníbals del mar hauran enviat al fons, arrossegant amb la seva càrrega els pobres mariners o soldats que als avencs oceànics intentaran tornar a veure a través de les aigües glauques, amb els seus ulls morts, els estels que tant i tant els havien fet somiar, i que els guiaven cap a bon port, el port on la Mort els esperava un dia, amb la pretensió de meravellar-se davant les onades que s'estavellaven al moll... (pp. 325-329)

★

(...) Que llargs i pesats són els dies en aquest Le Croisic que fa olor de sal i de iode i d'ocupació. Són dies llargs, però la llei infal·lible del rellotge de l'Univers fa que arribi el vint, el vint d'agost despunta l'alba en companyia del sol i de la notícia que arriba al galop d'un cavall de felicitat: És una noia! Visca Marie-Neige! Aquest és el nom que hem escollit junts, la meva dona i jo, «si és una nena». La nena, la benvinguda. Que Déu et beneeixi Marie-Neige en aquest 20 d'agost de 1943!

Immediatament vaig demanar permís per anar a Tolosa «a causa de l'infantament de la meva dona». Sabia que aquest tipus de permís, excepte en casos molt excepcionals, mai no es denegava a Le Croisic. La resposta és, doncs, afirmativa, però he d'esperar uns dies per rebre el certificat de naixement de la meva filla per part de l'Ajuntament de Tolosa, així que finalment marxaré i arribaré a finals de mes a casa per restar-hi una mesada sencera. (p. 335)

El no retorn a Le Croisic. La guerra continua

(...) La meva dona és feliç, som feliços, no tenim res, però ho tenim tot, salut, amor i la primera filla. Com esperes que, davant d'aquest quadre, pensi en tornar a Le Croisic encara que, pel fet de quedar-me, hi hagi perill? Així és com, de seguida, vaig executar punt per punt el que em va recomanar el català de Le Croisic. Passats dos dies, ja tinc la tarja d'identitat dels Grups de Treballadors Espanyols. Passo els 15 dies amb la meva família, però tan bon punt s'acaba el meu permís em sento angoixat, ja no puc fer-me a la idea que algú pugui venir a buscar-me en qualsevol moment i que si això passa no serà per dir-me que arribo tard a la cita (...) així que vaig desaparèixer de Tolosa durant uns dies per anar a amagar-me al camp amb uns coneguts...

No passarà res durant aquest temps, ningú no picarà el timbre que hauria provocat el pànic al cor de la meva dona i del meu pare. Han estat llargs aquests dies. Sentir-se perseguit és horrible. Viure amagat és espantós. Torno a Tolosa i torno a la feina. Recupero el meu coratge, la meva serenor. És cert que sóc valent. De vegades les proves ens ajuden a conèixer-nos millor... (pp. 336-337)

★

(...) El temps passa dia rere dia i cada dia que se'n va em tranquil·litza i em diu que puc dormir tranquil, que els alemanys no em necessiten per construir un tros més del «Mur del Bluf». Pot continuar aixecant-se mentre espera el moment en què hagi de posar-se a prova davant la veritat i la vergonya, quan l'astúcia dels estats majors aliats esculli un altre punt de desembarcament. Treball, doncs, inútil. El «Mur» serà esquivat pels aliats de la mateixa manera que els alemanys van esquivar la línia Maginot. Hem canviat d'apartament, ja que havíem viscut algun temps després del casament en una habitació individual i petita, al carrer Saint Michel, i ara estem a la glòria, perquè hem trobat un pis per llogar molt adequat, amb hort, als Allées Edouard Branly, amb la parada de tramvia núm. 24, plaça de la Gravette, a quatre passes de casa.

La guerra es fa cada cop més atroç. Hi ha bombardejos, fins i tot a Tolosa, sobre objectius que afecten directament els alemanys, però també passa que de vegades les bombes de la RAF cauen lluny dels llocs on haurien de caure, ai!

(...) Al jardí de casa, amb l'ajuda del meu germà que es va escapar de Montivilliers, després de les vicissituds de Perpinyà i del camp de Vernet, vam cavar una fossa, amb esglaons per baixar-hi i coberta de sacs ben grossos omplerts amb restes de suro, cosa que fa que aquesta trinxera ofereixi, malgrat tot, una certa garantia, suposant que una bomba no hi caigui de ple... (pp. 336-337)

★

(...) Encara treballo amb els taps, amb el meu pare. S'ha de viure i per viure, quan ets honest, només hi ha una solució, treballar. S'ha de treballar si no es vol lliscar per pendants que semblen, en aparença, sense perill, temptadors, però que poden conduir a les ribes d'aiguamolls pestilents,

(...) Le temps passe jour après jour et chaque jour qui s'en va me rassure en me disant que je peux dormir tranquille, que les Allemands n'ont pas besoin de moi pour construire un tronçon de plus du «Mur du Bluff». Il peut continuer à se dresser en attendant le moment où il sera mis à l'épreuve de la vérité et de la honte, la ruse des états-majors alliés choisissant un autre point de débarquement. Travail donc inutile. Le «Mur» sera contourné par les Alliés, comme ceux qui l'ont fait contournèrent la ligne Maginot. Nous avons changé d'appartement, ayant vécu quelques temps dès le mariage dans une seule pièce et un réduit, rue St Michel, nous sommes aux anges, ayant trouvé un appartement à louer très convenable, avec jardin, aux Allées Edouard Branly, le terminus du tram n° 24, Place de la Gravette, à quelques pas de la maison.

La guerre se fait de plus en plus atroce. Il y a des bombardements, même sur Toulouse, sur des objectifs concernant directement les Allemands, mais il arrive que parfois les bombes de la RAF tombent loin des endroits où elles devraient tomber, hélas!

(...) Dans le jardin de la maison, avec l'aide de mon frère, échappé de Montivilliers, après les vicissitudes de Perpignan et du camp du Vernet, nous avons creusé une tranchée, avec des marches pour y descendre et couverte avec de très gros sacs remplis de déchets de liège, ce qui fait que cette tranchée offre, tout de même, une certaine garantie, en admettant qu'une bombe ne vienne tomber en plein sur elle... (pp. 338-339).

*

(...) Je travaille toujours aux bouchons, en compagnie de mon père. Il faut vivre et pour vivre, lorsqu'on est honnête, il n'y a qu'une seule solution : le travail. Il faut travailler si l'on ne veut pas glisser sur des pentes qui se présentent, apparemment, sans danger, aguichantes, mais qui peuvent entraîner vers les rives des marécages pestilentiels, voire y patauger en s'y enfonçant petit à petit... Oui, je travaille, je ne le cacherai jamais. Qui sait si c'est à cause de cela que certains Toulousains ne m'aiment pas beaucoup, parce qu'ils savent que j'étais, et que je suis bouchonnier, un métier duquel bon nombre de gens ne connaissent rien, certains s'imaginant, je crois, que le bouchon est le fruit du chêne-liège...

Je ne mène aucune activité, ni politique, ni sociale et moins encore de résistant, ce qu'on appelle les résistants (honneur aux vrais!), même si tout ce qui concerne l'occupant, soulève en moi la suspicion, la réserve (p. 340).

*

(...) je travaille, mais j'écris aussi, un point c'est tout, conduisant ma résistance à ma façon, celle qui consiste à croire absolument à la victoire des Alliés, ayant une confiance aveugle dans les Américains, en les admirant comme j'admire un bon western. Je crois au débarquement et à sa totale réussite, mais en croyant aussi, pauvre roitelet qui s'est laissé prendre au piège d'une fausse logique, qu'une fois l'Allemagne vaincue, une fois le fascisme écrasé, la tragique pantomime franquiste disparaîtrait de la surface de la terre. Mon attitude, celle de n'être, ni de me dire «résistant», me vaudra les félicitations d'un inspecteur de la police... Une fois la guerre finie, les autorités ayant décrété un recensement de tous les étrangers et notamment des réfugiés Espagnols, on nous convoque au Commissariat Central. A mon tour, je rentre dans le bureau de l'inspecteur chargé de l'enquête, lequel, après quelques questions de routine, me demande tout de go, si «moi aussi j'ai fait la résistance». Je lui réponds que non, que je ne peux pas dire que j'étais dans tel groupe, dans tel ou tel maquis, que cela serait mentir, ma résistance se résumant à résister aux vicissitudes de la guerre, aux restrictions pour subvenir aux besoins de ma famille, à ne pas retourner au Croisic à la fin de ma permission, lors de la naissance de ma fille.

L'inspecteur qui m'a écouté en buvant mes mots, quitte son fauteuil; il me semble un peu ému, il lève les bras au ciel et s'écrie «Enfin! Enfin un! Enfin un qui n'a pas fait la résistance, qui n'est pas un résistant! Sachez, monsieur, continue-t-il, que vous êtes le seul et unique qui n'aie pas fait la résistance et quelle résistance, grand dieu! En me serrant la main avec force, l'inspecteur tourne la page en me disant qu'il me remercie de mon honnêteté.

Non, je n'ai pas fait la résistance, mais c'est déjà la faire que de dire qu'on ne l'a pas faite. Néanmoins, lorsque Pujolar, celui qui au camp de Bram m'a dit un jour de ne pas m'en aller tant qu'il ne me ferait pas signe, vient frapper un jour à ma porte en me demandant si je peux l'héberger, mieux encore, si je peux le cacher pendant quelques jours, se considérant en danger, à cause précisément de ses activités dans la résistance toulousaine. Je l'accueille sous mon toit, sans la moindre hésitation, tout en étant plus que conscient de ce qui me pendait au nez si la Gestapo découvrirait la cache de Pujolar.

Voilà donc ma résistance, en y ajoutant le fait d'avoir gardé mon frère pendant des mois. Il est arrivé à la maison, poursuivi par la Gestapo, lui aussi. Il avait créé, avec des Français, un noyau de résistance à Montivilliers et à Rolleville, noyau de sabotages, de réception d'armes parachutées par les Anglais et balisage, et contacts aussi, d'un petit avion qui atterrissant de temps en temps dans le terrain de fortune, reprenait son vol aussitôt après avoir reçu des mains de mon frère des plans concernant les emplacements des forces d'occupation...

(...) C'est déjà faire de la résistance que de résister aux restrictions imposées par une guerre d'occupation. J'oserai même avancer que tout le monde a fait de la résistance, tous, sauf bien sûr les collaborateurs, tous ceux qui ont eu faim et peur, rêvant d'un quignon de pain, faisant du «café» avec des glands grillés, bouffant du rutabaga et même de ces petites boules comme des plombs de chasse, dont les pigeons sont si friands, que nous mangeâmes aussi un soir chez moi, pigeonnés que nous étions, rendant malades mon épouse et mon père, mais pas moi, bien que j'ai ingurgité ma sinistre ration... (pp. 342-345).

*

on fins i tot es pot acabar rebolcat per enfonsar-s'hi a poc a poc... Sí, jo treballo, no ho amagaré mai. Qui sap si és per això que alguns tolosans no m'estimen gaire, perquè saben que era i que sóc taper, una professió de la qual molta gent no sap res, alguns s'imaginen, crec, que el suro és el fruit de l'alzina surera...

No faig cap activitat, ni política, ni social i encara menys com a resistent, allò que anomenem resistents (honor als veritables!), encara que tot el que té a veure amb l'ocupant em desperta la sospita i la reserva. (p. 340)

*

(...) treballo, però també escric, això és tot, porto la resistència a la meva manera, que consisteix a creure absolutament en la victòria dels aliats, a tenir una confiança cega en els americans, els admiro com admiro un bon western. Crec en el desembarcament i en el seu èxit total, però també creia, com els pobres i ingenus ocellets que han caigut al parany d'una falsa lògica, que un cop conquerida Alemanya, un cop aixafat el feixisme, la tràgica pantomima franquista desapareixeria de la faç de la terra. La meva actitud, la de no ser ni dir-me «resistent» em valdrà la felicitació d'un inspector de policia... Un cop acabada la guerra, després que les autoritats decretessin l'empadronament de tots els estrangers i en particular dels refugiats espanyols, ens van convocar a la Comissaria Central de Policia. Quan em toca, entro al despatx de l'inspectore encarregat de la investigació, el qual després d'unes preguntes rutinàries em pregunta de seguida si «jo també he format part de la resistència». Li responc que no, que no puc dir que estigués en tal o tal grup, en tal o tal maquis, que això seria mentida, la meva resistència es reduïa a resistir les vicissituds de la guerra i les restriccions per complir amb les necessitats de la meva família i a no tornar a Le Croisic al final del meu permís, quan va néixer la meva filla.

L'inspectore que m'ha escoltat atentament deixa el seu seient, em sembla una mica emocionat, aixeca els braços cap al cel i exclama «Per fi! Per fi un! Per fi un que no ha participat en la resistència, que no és un resistent! Sapigueu, senyor, –continua– que sou l'únic que no ha pres part en la resistència i quina resistència, redéu! L'inspectore em dona la mà amb força, tanca l'informe i em diu que m'agraeix l'honestedat.

No, no vaig fer resistència, però ja és fer-la dir que no se n'ha fet. Tanmateix, quan en Pujolar, aquell que al camp de Bram em va dir que no me n'anés fins que ell no m'avisés, un dia va trucar a la meva porta per demanar-me si el podia acollir, més encara, si el podia amagar durant uns dies, ja que estava en perill, precisament per les seves activitats a la resistència de Tolosa. El vaig acollir sota el meu sostre, sense cap dubte, tot i ser més que evident el gran risc que corria si la Gestapo descobria l'amagatall de Pujolar.

Així doncs, aquesta és la meva resistència, a la qual caldria afegir el fet d'haver acollit el meu germà durant mesos. Va arribar a casa perseguit també per la Gestapo. Havia creat, amb els francesos, un nucli de resistència a Montivilliers i Rolleville, el rovell de l'ou dels sabotatges, de la recepció d'armes llançades amb paracaigudes pels anglesos i la senyalització, i contactes també, per a una avioneta que aterrava de tant en tant on podia i reprenia el vol immediatament després d'haver rebut de mans del meu germà plans relatius a la ubicació de les forces d'ocupació...

(...) Resistir les restriccions imposades per una guerra d'ocupació ja és fer resistència. Fins i tot m'atreviria a dir que tothom en va fer, de resistència, tots, excepte és clar els col·laboradors, tots els qui tenien gana i por, els qui somniaven amb un tros de pa, els que feien «café» amb aglans torrades, menjaven napicol i fins i tot aquelles petites veges que semblen perdigons de caça i que tant agraden als coloms, que també en vam menjar a casa un vespre, fotuts com estàvem, que van fer emmalaltir la meva dona i el meu pare, però no a mi, encara que també em vaig empassar la meva sinistra ració... (pp. 342-345)

*

(...) El temps passa amb grinyols estranys, a través de la denigrant ocupació estrangera i encara que a casa tot estigui organitzat, en la mesura que sóc capaç d'organitzar, si la família està perfectament constituïda, si la meva dona i el meu pare estan bé, i si la Marie-Neige creix i es fa cada cop més maca, si treballem, malgrat les restriccions, els infames tiquets de racionament, anem vivint, però la present i opressora realitat de l'exili no em deixa ni un sol moment, les aparences són enganyoses, i l'exili em pesa més que l'ocupació, més que les batudes que se succeeixen a Tolosa i per tot arreu, més que els tiquets per a tot, un «tot» que es redueix a molt poques coses. El que em molesta és no estar a casa, al meu poble, per poder portar la meva vida, la que hi havia començat i que és l'única que concebo i que no és, en cap cas, la meva vida d'exiliat. No tinc pena, que du al pessimisme, ni nostàlgia malaltissa i no tinc absolutament cap ganes de tornar davant la realitat, la gravetat de la situació a Espanya. (p. 355-356)

La fi de l'ocupació alemanya

París és alliberada. París respira, comença a reviure i canta la llibertat mentre balla l'alliberament. Els homes del 2ª DB [Divisió Blindada], a les ordres del Mariscal Leclerc, són als carrers de París i entre els seus membres hi ha homes que parlen com el Quixot, com Sancho Panza, que parlen com Lluís Companys i com jo parlo, jo, [la llengua] dels castellans i dels catalans, refugiats de la Guerra Civil, que van col·laborar en l'alliberament de París, després d'haver estat al Txad, i que formaven el gruix principal d'un regiment d'infanteria... Alguns tancs de la 2ª DB porten noms espanyols i en el primer que entra a París hi oneja una bandera catalana.

(...) Le temps s'écoule avec d'étranges grincements, sous le cadre dénigrant de l'occupation étrangère, et même si chez moi tout est organisé, dans la mesure où je suis capable d'organisation, si la famille est parfaitement bien constituée, si mon épouse et mon père se portent bien, et si Marie Neige grandit et se fait de plus en plus belle, si l'on travaille et que malgré les restrictions, les tristement célèbres tickets de ravitaillement, on vit, la présente et oppressante réalité de l'exil ne me quitte un seul instant, les apparences étant trompeuses, et il me pèse plus que l'occupation, plus que les rafles qui se succèdent dans Toulouse, et partout ailleurs, plus que les tickets pour tout, ce tout étant réduit à bien peu de choses. Ce qui me chiffonne, c'est de ne pas être chez moi, dans mon village, pour pouvoir mener ma vie, celle que j'y avais entamée et qui est la seule que je conçoive, et qui n'est, en aucun cas, ma vie d'exilé. Je n'ai pas de chagrin, sur le chemin de la sinistrose, pas de nostalgie maladive et le désir de m'en revenir est absolument nul devant la réalité, la gravité de la situation en Espagne (pp. 355-356).

La fin de l'occupation allemande

Paris est libéré. Paris respire, commence à revivre et chante la liberté en dansant la libération. Les hommes de la 2e D.B, sous les ordres du Maréchal Leclerc, sont dans les rues de Paris et parmi les éléments de la 2e D.B, il y a les hommes qui parlent comme Don Quichotte, comme Sancho Pança, qui parlent comme Lluís Companys parlait et comme je parle, moi, des Castellans et des Catalans, des réfugiés de la Guerre Civile, qui ont collaboré à la libération de Paris, ayant été auparavant au Tchad, formant le gros d'un régiment d’infanterie... Certains chars de la 2e D.B portent des noms espagnols, et sur le premier qui entre dans Paris, il y a un drapeau catalan.

Paris ne brûle plus. La dernière valse viennoise vient de mourir, jouée par un phonographe au ressort à bout de souffle et qui ne peut faire tourner une seconde de plus le disque rayé. La dernière valse est morte, mais on prépare déjà le dernier tango à Paris. Il va falloir beaucoup de lessive de dignité et d'amour-propre, un véritable sens de la liberté et de la démocratie pour nettoyer à fond la capitale, et avec elle toute la France, pour que disparaissent toutes les empreintes, la souillure de l'envahisseur et de ceux qui se sont salis avec lui, mais sans se tromper d'adresse, sans aller chercher la vengeance personnelle, fille pourrie de la Révolution et de la Guerre Civile. Et ceci est bon pour toutes les nations.

Il faudra verser beaucoup de larmes en l'honneur de tant de morts. Larmes qu'il faudra veiller à ne pas tarir trop vite, soit par l'empressement à vouloir oublier, soit emportées par l'esprit de haine et de revanche. Il faudra de véritables gerbes de fleurs d'amour et le baume des prières pour que le cauchemar se dilue définitivement et que revienne le printemps, la paix dans tous les confins de la terre, avec son cortège de rires et de guirlandes, avec les cris des enfants et les chants des oiseaux, symboles de la liberté. Avec les escouades de travailleurs allant et venant des usines et des bureaux, loin du travail obligatoire, loin des grèves inutiles, loin du chômage (pp. 369-370).

★

(...) Si Pujolar est venu sonner un jour chez moi pour me demander accueil et silence, il n'a pas oublié mon adresse. Il revient à la maison pour me demander si je veux être le directeur du journal, organe de L'Aliança Catalana, affilié à l'Union Nationale Espagnole. J'accepte avec beaucoup de plaisir ce poste qui m'honore et qui est sans honoraires, et je quitte aussitôt mon travail pour me mettre à l'œuvre, en remerciant vivement Pujolar pour avoir songé à moi pour cette tâche, pour m'avoir choisi parmi tant d'autres, certainement plus expérimentés que je ne l'étais dans le journalisme, mais je sais que je serai à la hauteur, noblesse et responsabilités obligent. Le journal s'appellera *Catalunya* et le premier numéro paraît le 14 septembre 1944, soit moins d'un mois après la libération de Toulouse, le Colonel Ravanel et Pierre Bertaux l'ayant proclamé le 20 août, date du premier anniversaire de notre première fille. Août! Anniversaire de la naissance de mon épouse et du mien. Août! La fête de mon village à laquelle j'assiste chaque année et qui passe par le truchement de l'imagination, par la force de la nostalgie qui veut dire amour, par la volonté de ne pas trop m'éloigner de ce que j'aime, de ceux que j'aime, de ceux qui ne m'aiment pas (pp. 371-372).

★

(...) Je lis aussi certains de mes éditoriaux à Radio Toulouse, à l'heure de l'émission pour la Catalogne, où j'exalte les valeurs de la liberté en général et catalanes en particulier, où j'exprime des vœux pour que l'Espagne aussi soit libérée le plus tôt possible du joug de la dictature franquiste et antidémocratique, comme tous les pays ont été libérés de la barbarie hitlérienne, dictature, cette dictature espagnole, opprobre des nations démocratiques et qui nous tient cloués en exil, tandis que tous les autres exilés du monde retrouvent leurs foyers et dansent la sardane de la Paix, sardane à laquelle il manque un anneau, celui des Catalans et de leurs frères espagnols (p. 373).

La pratique de la sculpture

Un jour, entre un drame en catalan, un autre en castillan, exactement *El testament de la mare* et *Rumbos*, un recueil de poèmes en français, *Sur les chemin des hirondelles* et d'une prose poétique en castillan, *Páginas sueltas*, l'idée me vient de faire de la sculpture, non pas faire de la sculpture comme un dilettante quelconque, mais d'être sculpteur... Je me procure donc de la terre glaise, mais j'ai vite fait de m'apercevoir que la terre glaise n'est pas une

París ja no crema. Acaba de morir l'últim vals vienès, tocat per un fonògraf sense esma que no pot fer que el disc ratllat giri ni un segon més. L'últim vals ha mort, però ja estem preparant l'últim tango a París. Caldrà molta dignitat i amor propi, un veritable sentit de la llibertat i la democràcia per netejar a fons la capital i, amb ella, tot França, perquè desapareguin totes les empremtes, la indecència de l'invasor i dels qui s'han embrutat amb ell, però sense equivocar-se d'adreça, sense buscar la venjança personal, filla podrida de la Revolució i la Guerra Civil. I això val per a totes les nacions.

S'hauran de vessar moltes llàgrimes per ofrenar tants morts. Llàgrimes que hem d'anar amb compte que no s'assequin massa ràpid, ja sigui per l'afany de voler oblidar o enduts per l'esperit d'odi i venjança. Caldran autèntics rams de flors d'amor i el bàlsam de les pregàries perquè el malson es dilueixi definitivament i torni la primavera, la pau a tots els confins de la terra, amb la seva comitiva de rialles i garlandes, amb crits de nens i els cants dels ocells, símbols de llibertat. Amb grups de treballadors anant i venint de fàbriques i oficines, lluny del treball obligatori, lluny de vagues inútils, lluny de l'atur. (pp. 369-370)

★

(...) Si Pujolar va venir un dia a picar el timbre de casa per demanar-me acollida i silenci, no ha oblidat la meva adreça. Ha tornat a venir per preguntar-me si vull ser el director del diari, òrgan d'Aliança Catalana, afiliat a la Unión Nacional Española. Accepto amb molt de gust aquest càrrec que m'honora i que és sense cap remuneració, i de seguida deixo tot el que estic fent per posar-m'hi a treballar, agraïnt molt cordialment a Pujolar que hagi pensat en mi per a aquesta tasca, per haver-me escollit entre molts altres, sens dubte amb molta més experiència que jo en periodisme, però sé que estaré a l'alçada, noblesa i responsabilitat m'hi obliguen. El diari es dirà *Catalunya* i el primer número surt el 14 de setembre de 1944, menys d'un mes després de l'alliberament de Tolosa, que el coronel Ravanel i Pierre Bertaux han proclamat el 20 d'agost, data del primer aniversari de la nostra primera filla. Agost! Aniversari del naixement de la meva dona i el meu. Agost! La festa del meu poble a la qual assisteixo cada any mitjançant la imaginació, per la força de la nostàlgia que vol dir amor, per la voluntat de no allunyar-me massa del que estimo, dels que estimo, dels que no m'estimen. (pp. 371-372)

★

(...) També he llegit alguns dels meus editorials a Radio Toulouse, a l'hora de l'emissió per a Catalunya, en què exalto els valors de la llibertat en general i els valors catalans en particular, on expresso els meus desitjos perquè Espanya també sigui alliberada com més aviat millor del jou de la dictadura franquista i antidemocràtica, com tots els països han estat alliberats de la barbàrie hitleriana, dictadura, aquesta dictadura espanyola, deshonra de les nacions democràtiques i que ens manté clavats a l'exili, mentre tots els altres exiliats del món tornen a casa i ballen la sardana de la Pau, una sardana a la qual falta un anell, el dels catalans i dels seus germans espanyols. (p. 373)

El treball escultòric

Un dia, entre un drama en català i un en castellà, exactament *El testament de la mare* i *Rumbos*, un poemari en francès, *Sur les chemin des hironde-lles* i una prosa poètica en castellà, *Páginas sueltas*, em ve la idea de fer escultura, no pas esculpir com un aficionat qualsevol, sinó ser escultor... Així que vaig aconseguir una mica d'argila, però aviat em vaig adonar que l'argila no és un material per a mi, per a les meves mans, és massa tova, se la forada amb els dits. Òbviament, si s'és una mica comediant, una mica astut, una mica conspirador i si tens bones relacions, es pot cridar que s'ha fet una obra mestra. N'hi haurà alguns, i molt interessats, que també ho diran i que ho faran creure als ingenus, a la pobra gent. Vaig fer una cara de Crist que encara guardo, amb els ulls fets simplement enfonsant els dos polzes alhora, entre la part inferior del front i la part superior del nas... No, massa fàcil. Havia de buscar una altra cosa, una mica d'originalitat.

Això em passa un dia que estic polint un tros de suro. Miro més de prop el que estic fent, passo els dits per la part polida, faig una osca, una altra, una corba, buido una mica... Hi ha relleu, un relleu viu, que es mou, que donarà vida a la imatge si és mossegada per una llum rasant. Jo que vaig néixer, per dir-ho d'alguna manera, sota una surera, que he treballat el suro des dels catorze anys, el descobreixo, en descobreixo la bellesa, les seves qualitats excepcionals, el que pot donar si se l'acarona, si se'l mima, si se li diu que amb ell es poden fer altres coses que no siguin taps... Entro al pati i contemplo les grans planxes de suro i les admiro com si fos la primera vegada que les veiés. N'agafo una, l'analitzo, l'estudio per tot arreu, en tots els sentits, per tots els costats, com si centenars i centenars d'aquestes planxes no haguessin passat mai per les meves mans. Estic en èxtasi i sense cridar eureka!, per por al plagi, em dic que he trobat el material que necessito, el meu material, el que em permetrà de dir que sóc l'únic escultor del món en suro, el meu eureka omple de gestes joioses els racons de la meva ànima... (pp. 379-380)

★

(...) Esculpeixo i escric, quàdruple alternança: català, castellà, francès i escultura, però atenció, cada dia vaig a la fàbrica a guanyar-me el pa, el nostre pa, el pa de cada dia per a la meva família. Aquell any 1947, després d'haver fet la meva primera exposició a la Galeria Æillet de Tolosa (al carrer des Arts, galeria ara desapareguda), vaig exposar a la Fira Internacional de París, Porte de Versailles, a l'estand de taps de suro dels Établissements

matière pour moi, pour mes mains, c’est trop mou, on y fait des trous avec les doigts. Evidemment, si on est un peu cabotin, un peu roublard, un peu magouilleur et si on a de bonnes relations, on peut crier au chef d’œuvre. Il y en aura bien, et de très intéressés, qui le diront aussi et qui le feront croire aux naïfs, aux pauvres gens. Je fais une tête de Christ que je garde encore, ses yeux simplement faits en enfonçant mes deux pouces en même temps, entre le bas du front et le haut du nez… Non, trop facile. Il faut que je cherche autre chose, un peu d’originalité.

Cela arrive un jour où je suis en train de polir un morceau de liège. Je regarde de plus près ce que je fais, je passe mes doigts sur la poli, j’y fais une entaille, une autre, une courbe, j’évide un peu… Il y a du relief, un relief vivant, qui bouge, qui fera vivre l’image si on le fait mordre par une lumière rasante. Moi qui suis né, pour ainsi dire, sous un chêne-liège, qui ai travaillé le liège depuis l’âge de 14 ans, je le découvre, je redécouvre la beauté, ses qualités exceptionnelles, ce qu’il peut rendre si on le caresse, si on sait le cajoler, si on lui dit qu’avec lui on peut faire d’autres choses que des bouchons… Je vais dans la cour, je regarde ces grandes planches de liège et je les admire comme si c’était la première fois que je les voyais. J'en prends une, je l’analyse, j’étudie dans tous les sens, sur toutes les coutures, comme si des centaines et des centaines de ces planches n’étaient jamais passées entre mes mains. Je suis en extase et sans crier euréka! de peur du plagiat, je me dis que j’ai trouvé la matière qu’il me faut, ma matière, celle qui me permettra de dire que je suis le seul sculpteur au monde sur liège, mon euréka faisant des prouesses de réjouissance dans les recoins de mon âme… (pp. 379-380).

★

(…) Je sculpte donc et j’écris, quadruple alternance: le catalan, l’espagnol, le français et la sculpture, mais attention, en allant chaque jour à l’usine pour gagner chaque jour mon pain, notre pain, le pain de chaque jour, le pain de ma famille. En cette année 1947, après avoir fait ma toute première exposition à la Galerie Œillet à Toulouse (rue des Arts, galerie aujourd’hui disparue), j’expose à la Foire Internationale de Paris, Porte de Versailles, dans le stand de bouchons de liège des Etablissements Magnon où je travaillais en ce temps-là. C’est dans l’enceinte de cette foire que je rencontre M. Medir, l’auteur d’un remarquable livre sur l’industrie du liège, *Historia del Gremio Corchero*, livre dans lequel il cite plusieurs fois le nom d’Agullana, mon village, berceau de l’industrie du liège. L’exposition terminée, je laisse mes bas-reliefs et statuettes dans le bureau de M. Lajus, industriel bouchonnier et de bourres de chasse à Paris même, avec succursale à Biarritz, M. Lajus à qui je demande du travail pour subvenir aux frais de mon séjour à Paris… Je lui achète des planches de liège que je sculpte en chambre. Dans ma chambre, au dernier étage de l’Hôtel de Rome, là où il n’y a pas de tapis, avec la permission du patron de l’hôtel. Et voilà que le hasard veut (hasard, qui es-tu?) que l’artiste peintre Jean Dubuffet aille dans le bureau de M. Lajus, aux Champs Elysées et voit certaines de mes œuvres suspendues aux murs dudit bureau. Jean Dubuffet, féru de l’Art Brut (je n’avais jamais entendu parler de cela) enthousiasmé devant ce que je fais, en découvrant aussi cette nouvelle matière dans laquelle je sculpte. Il prend contact avec moi pour préparer une exposition dans le Salon de l’Art Brut, chez Gallimard, exposition dont le vernissage aura lieu le 5 novembre 1948. Jean Dubuffet, dans un long article dans les *Prospectus de l’Art Brut*, édités chez Gallimard, dit en parlant de mes œuvres, point final de son article: «le mouvement de ses créations est signé d’Espagne: tempétueuse danse, brutale véracité, grotesque tragique, respect de la laideur, érotisme philosophique et grave, sang et mort».

Merci Maître pour votre très haut compliment et merci d’avoir fait que certaines de mes œuvres figurent au Musée de l’Art Brut à Lausanne (aucune ne figurant dans la partie Art Moderne du Musée de Toulouse). Merci aussi d’avoir exposé, en son temps, trois de mes sujets au Musée d’Art Moderne de New York, sujets qui attirèrent l’attention d’un richissime collectionneur d’art de Chicago, qui aurait voulu «en acheter 10, payés en dollars, après avoir pris connaissance des œuvres sur photo». Chose à laquelle je ne donnais pas suite… Qui sait, qui sait si je n’ai pas raté le coche. Bah! Merci aussi, Jean Dubuffet pour certaines de vos lettres que je garde comme des trésors (pp. 382-383).

L'adoption de la nationalité française

(…) Dans ce va et vient du passé vers le présent, et de là allant à nouveau vers ce qui fut, dans le contexte général de ma vie, de mes souvenirs et puisque j’ai déjà parlé de l’heure présente c’est à dire le moment où je finis d’écrire ces mémoires, dans le courant de cet été de l’année 1984 où rien de bien lumineux, ni de très trouble ne se passe en France, eaux stagnantes, à peine frôlées par l’aille d’une libellule persistant dans l’ennui, entre un roseau et un jonc, je me souviens de l’heure, non absente de réflexions profondes, allant à la racine même de ce que sont ma personne, mes origines, la terre où je suis né, incantation du passé, si lié à l’avenir, par les maillons de la vie que passe, l’heure donc où j’ai pris la décision de nous faire nationaliser français, mon épouse et moi. Décision prise d’un commun accord, en notre âme et conscience, jouissant de toutes nos facultés physiques et mentales, sans nulle contrainte, après que mon épouse ait balayé certaines réticences, réticences d’un certain ordre, que moi j’avais fait disparaître dans le lac limpide et profond de mes convictions, mais que je comprends chez mon épouse, même si, par moments, il y a eu du coriace (p. 393).

★

(…) Je suis (…) un Catalan qui commence à écrire en catalan à l’âge de 14 ans, à l’époque où il n’y avait pas d’école où l’apprendre: dans nos écoles, tout se faisait en castillan. Je suis un Catalan «catalaniste», euphémisme que nous employons lorsque nous voulons montrer l’étendue de notre esprit catalan, de l’amour à notre terre, car il ne suffit pas de se dire Catalan et de se contenter de savoir boire au *porron*, danser la sardane et faire de joyeuses *cargolades*… Je

Magnon, on treballava en aquella època. És en el recinte d’aquesta fira on em trobo amb el Sr. Medir, autor d’un remarcable llibre sobre la indústria surera, *Historia del Gremio Corchero*, on esmenta diverses vegades el nom d’Agullana, el meu poble, bressol de la indústria del suro. Un cop acabada l'exposició, deixo els meus baixos relleus i estatuetes al despatx parisenc del Sr. Lajus, industrial taper i de tacs de suro par a cartutxos de caça, amb una sucursal a Biarritz. El Sr. Lajus a qui demano feina per sufragar les despeses de la meva estada a París… Li vaig comprar unes planxes de suro que esculpeixo a l'habitació. A la meva habitació, a l’últim pis de l’Hôtel de Rome, on ja no hi ha catifes, amb el permís del propietari de l’hotel. I és llavors que, per atzar (atzar, qui ets?), l’artista pintor Jean Dubuffet va anar al despatx del Sr. Lajus als Champs Élysées i va veure algunes de les meves obres penjades a les parets de l'esmentat despatx. Jean Dubuffet, apassionat de l’Art Brut (jo no n’havia sentit a parlar mai) s’entusiasma amb el que faig, en descobrir aquest nou material amb què esculpeixo. Es va posar en contacte amb mi per preparar una exposició al Salon de l’Art Brut, a Gallimard, exposició que s’inauguraria el 5 de novembre de 1948. Jean Dubuffet, en un llarg article al *Prospectus de l’Art Brut*, publicat per Gallimard, deia al final del seu article en què parlava de les meves obres: «el moviment de les seves creacions porta la signatura d’Espanya: dansa tempestuosa, veracitat brutal, grotesc tràgic, respecte per la lletjor, erotisme filosòfic i seriós, sang i mort».

Gràcies Mestre pel vostre tan gran compliment i gràcies per haver fet que algunes de les meves obres figurin al Musée de l’Art Brut de Lausana (no n’hi ha cap que figuri en la secció d’Art Modern del Museu de Tolosa de Llenguadoc). Gràcies també per haver exposat, en el seu moment, tres de les meves obres al Museu d’Art Modern de Nova York, les quals van cridar l’atenció d’un ric col·leccionista d’art de Chicago, a qui li hauria agradat comprar-ne deu, pagades en dòlars, després de veure les obres i les fotos. Una cosa que no vaig atendre… Qui sap, qui sap si vaig perdre l'oportunitat. Bah! Gràcies també, Jean Dubuffet, per algunes de les vostres cartes que guardo com tresors. (pp. 382-383)

L'adopció de la nacionalitat francesa

(…) En aquest anar i venir del passat al present per tornar de nou cap a allò que va ser, en el context general de la meva vida, dels meus records i com que ja he parlat de l’hora present, és a dir del moment en què acabo d’escriure aquestes memòries, en el transcurs d’aquest estiu de l’any 1984, quan no passa res gaire lluminós, ni gaire problemàtic, a França, aigües estancades, amb prou feines fregades per l’ala d’una libèl·lula que persisteix en l’avorriment, entre una canya i un jonc, recordo l’hora, no absent de reflexions profundes, en què anant a l’arrel mateixa de la meva persona, als meus orígens, a la terra on vaig néixer, un encanteri del passat, tan lligat al futur, pels vincles de la vida que passa, l’hora en què vaig decidir que ens nacionalitzariem francesos, la meva dona i jo. Decisió presa de comú acord, en la nostra ànima i consciència, gaudint de totes les nostres facultats físiques i morals, sense cap mena de coacció, després que la meva dona hagués tingut algunes reticències, reticències d’un cert ordre, que jo havia fet desaparèixer en el límpid i profund llac de les meves conviccions, però que entenc en la meva dona, encara que, de vegades, va ser difícil. (p. 393)

★

(…) Jo sóc (…) un català que comença a escriure en català als 14 anys, en l’època en què no hi havia escola on aprendre’l: a les nostres escoles tot es feia en castellà. Sóc un català «catalanista», un eufemisme que fem servir quan volem mostrar l’extensió del nostre esperit català, d’amor a la nostra terra, perquè no n’hi ha prou amb dir-se català i contentar-se amb saber beure amb porró, ballar sardanes i fer alegres cargolades… Sóc un català que vol l'Estat de Catalunya, la Generalitat i l’Autonomia la més àmplia possible en el context ibèric i europeu, europeu perquè el nostre continent és Europa, l’Europa que vam aprendre a estimar a l’escola, el nostre llibre de lectura es deia *Europa*, on vam aprendre a conèixer-la i a estimar-la.

Tot i que assumeixo les responsabilitats que m’exigeix la nacionalitat, el meu cor continua essent català, la meva ànima segueix sent catalana i si escric en català, també escric en castellà i en francès i sense transició. El meu cor batega per als tres països. El meu cor és català, el meu cor és espanyol, el meu cor s’ha acostumat a ser francès. França em va salvar la vida en obrir-me la porta quan, desemparat, arran de la debacle republicana, vaig cridar amb totes les meves forces: Obriu! Obriu! Perquè he de marxar del meu país, perquè he perdut i em persegueixen! Obriu! Perquè a casa, en tota l’extensió de la meva terra, ja no m’hi volen i menys encara al meu poble. (p. 394)

★

(…) Espanya no em necessita. Si ha prescindit dels jueus i dels àrabs, i crec que fins i tot hauria prescindit de Cristòfor Colom, un cop hagués fet la feina de descobrir-li un món nou. Si durant més de 40 anys no va fer cas de la Monarquia, la República i de milers i milers dels seus fills, si ha pogut prescindir de Goya, Moratín i Picasso, i tants altres cervells lluminosos deixats morir a l'exili, pot prescindir de mi. Espanya pot prescindir de tot excepte d'Espanya, excepte de ser Espanya, Espanya espanyola. Catalunya tampoc no em necessita. Catalunya sap prescindir dels seus fills, excepte potser de Salvador Dalí. Des que Franco va entrar en el regne tenebrós per unir-se a dictadors de tota mena, cap veu autoritzada s’ha alçat més enllà dels Pirineus, cridant «Veniu! Les portes estan obertes! Veniu i ocupeu els vostres llocs, les vostres llars. La nostra terra no és només nostra, dels que ens hem quedat i dels que hem vist, conegut i aplaudit Franco, de grat o per força, també és vostra!».

Vaig anar al meu poble fa dos anys i algú que no val pas gaire, encara que es pensi que amb els dits toca el cel, com diem a casa, es va atrevir a dir-me que «hauria de tenir vergonya de traspassar els límits del terme municipal d’Agullana!», el meu poble que estimo i que forma part de mi, tant com jo

suis un Catalan qui veut l’Etat de Catalunya, la Generalitat et l’Autonomie la plus large possible dans le contexte ibérique et européen, européen car notre continent est l’Europe, l’Europe que nous avons appris à aimer à l’école, notre livre de lecture s’appelait *L’Europe*, où nous apprenions à la connaître et à l’aimer.

Tout en assumant les responsabilités que la nationalité m’exige, mon cœur reste catalan, mon âme reste catalane et si j’écris en catalan, j’écris aussi en castillan et en français et sans transition. Mon cœur bat pour les trois pays. Mon cœur est catalan, mon cœur est espagnol, mon cœur s’habitue à être français. La France m’a sauvé la vie en m’ouvrant la porte au moment où, dans la détresse, à l’heure de la débâcle républicaine, j’ai crié de toutes mes forces: Ouvrez! Ouvrez! car je suis obligé de quitter mon pays, car j’ai perdu et l’on me poursuit! Ouvrez! car chez moi, dans toute l’étendue de ma terre on ne me veut plus et moins encore dans mon village (p. 394).

★

(...) L’Espagne n’a pas besoin de moi. Si elle s’est passée des Juifs et des Arabes et je crois qu’elle se serait passée de Christophe Colomb, une fois qu’il a fait le travail de lui découvrir un nouveau monde. Si pendant plus de 40 années elle a pu se passer de Monarchie, de République et des milliers et meilleurs de ses fils, si elle a pu se passer de Goya, de Moratín et de Picasso, et de tant et tant d’autres cerveaux lumineux, en les laissant mourir en exil, elle peut bien se passer de moi. L’Espagne peut se passer de tout, sauf de l’Espagne, sauf d’être l’Espagne, l’Espagne espagnole. La Catalogne non plus n’a pas besoin de moi. La Catalogne sait se passer de ses fils, sauf peut-être de Salvador Dalí. Depuis que Franco est allé vers le royaume des ténèbres rejoindre les dictateurs de tout poil, aucune voix autorisée ne s’est levée par-delà les Pyrénées, en criant «venez! les portes sont ouvertes! Venez et reprenez vos places, vos foyers. Notre terre n’est pas seulement à nous, nous qui sommes restés et qui avons vu, connu et applaudi Franco, de gré ou de force, elle est aussi la vôtre!»

Je suis allé dans mon village il y a de cela deux ans et quelqu’un qui ne vaut pas très cher, même s’il doit croire qu’avec les doigts il touche le ciel, comme nous disons chez nous, a osé me dire que je «devrais avoir honte de dépasser les bornes du District Municipal d’Agullana!», mon village que j’aime et qui fait partie de moi, comme je fais partie de lui. Mais qu’est-ce qu’il se croit cet homme? Si nous qui avons quitté l’Espagne en 1939 sommes responsables «d’un million de morts», ceux qui y sont restés sont aussi responsables et au même titre que nous de ce «million de morts».

Il suffit qu’un seul ait dit que je dois m’interdire de rentrer dans mon village, pour que j’interprète que c’est tout mon village qui l’a dit, puisque nul n’est venu contredire le Pharisien, mais au contraire, je crois savoir que ceux qui gardaient pour moi une certaine amitié se sont simplement refroidis, une certaine propagande aidant, certainement, parce que comme c’était la fête, je suis allé à la messe et parce que j’ai offert au curé de la paroisse où l’on m’a baptisé une Vierge en liège sculpté à laquelle j’ai donné le nom de «Vierge des Bouchonniers»... C’est vraiment inexplicable. Vraiment, ce virus du mal qui s’est infiltré dans l’âme de mon village depuis plus d’un siècle déjà, est trop profond pour que je me sente enclin à croire qu’il peut guérir, quel dommage! Ils en sont arrivés à un tel point d’inconscience, qu’ils n’ont même pas voulu publier dans le programme des fêtes un poème où je chante la Font d’Avall de mon village, ces célèbres programmes qui, dans les années 30, me publiaient bien. Parce que j’étais là pour m’imposer, peut-être?

Mon village ne me veut plus, mon village pour lequel j’avais songé à la création d’un Musée du Liège où j’aurais fait donation, sous certaines conditions, de tout mon œuvre en liège. Un Musée que j’imaginais constitué par une grande salle avec tout autour mes bas-reliefs, statuettes et gravures et au milieu des machines et mannequins grandeur nature représentant l’historique de la fabrication des bouchons. Je crois que cela aurait pu être, devenir quelque chose d’intéressant, qui aurait pu attirer beaucoup de monde au village, un monde curieux de voir une industrie si peu commune, surtout pour voir comment, il y a plus d’un siècle, on faisait des bouchons à la main. et dans leur lieu d’origine, en se rendant compte aussi qu’avec le liège on peut faire d’autres choses, en entrant avec force dans la domaine artistique.

Si mon village ne veut pas de moi, c’est toute la Catalogne qui veut que mon exil dure. Que ceux qui se croient des merveilles d’honorabilité et de justice, en prennent la responsabilité. Ils ont une âme, ils n’ont qu’à la consulter. Je le leur demande. Moi, je les aime tous, sans exception, ce sont les fils de mon village, ce sont les fils de Catalogne, ce sont mes frères.

L’insulte m’a broyé le cœur
le mal est incurable;
j’espérais un secours, mais en vain,
des consolateurs, je n’en ai pas trouvé.

Psaume 68, verset 21
(pp. 396-398).

formo part d’ell. Però qui es creu que és aquest home? Si els que van marxar d’Espanya l’any 1939 són responsables «d’un milió de morts», els que es van quedar són tan responsables com nosaltres d’aquest «milió de morts».

N’hi ha prou que una sola persona hagi dit que m’he de prohibir tornar al meu poble perquè jo interpreti que ho ha dit tot el poble, ja que ningú ha vingut a contradir al fariseu, sinó al contrari, crec saber que els que em guardaven una certa amistat simplement es van refredar, amb l’ajuda d’una certa propaganda, és clar, perquè com que era la festa, vaig anar a missa i vaig oferir al mossèn de la parròquia on em van batejar una verge esculpida en suro a la qual vaig donar el nom de «Verge dels tapers»... És realment inexplicable. De veritat, aquest virus del mal que s’ha infiltrat a l’ànima del meu poble des de fa més d’un segle és massa profund per arribar a creure que es pot curar, quina llàstima! Han arribat a un punt tan alt d’inconsciència que ni tan sols em van voler publicar al programa de festes un poema on canto a la Font d’Avall del meu poble, aquells programes famosos en què, als anys 30, sí que vaig poder-hi publicar. Potser perquè era allà per imposar-me?

El meu poble ja no em vol, el meu poble on havia pensat crear un Museu del Suro al qual donar, amb determinades condicions, tota la meva obra en suro. Un Museu que m’imaginava amb una gran sala envoltada dels meus baixos relleus, estatuetes i gravats al mig de màquines i maniquins a mida natural que representessin la història de la fabricació dels taps. Crec que hauria pogut ser, arribar a esdevenir una cosa interessant, que hauria pogut atreure molta gent al poble, gent encuriosida per veure una indústria tan inusual, sobretot per veure com, fa més d’un segle, es feien els taps a mà, al seu lloc d’origen, i per adonar-se també que amb el suro es poden fer altres coses, que ja entren de ple en l’àmbit artístic.

Si el meu poble no em vol, és tot Catalunya que vol que duri el meu exili. Que els qui es creuen meravelles d’honorabilitat i de justícia n’assumeixin la responsabilitat. Tenen ànima, només han de consultar-la. Jo els ho demano. Els estimo a tots, sense excepció, són fills del meu poble, són fills de Catalunya, són els meus germans.

Els escarnis m’han trencat el cor;
el mal és incurable.
He esperat en va qui m’ajudés,
no he trobat ningú que em consoli.

Salm 69 (68), vers 21
(p. 396-398)

Joaquim Vicens Gironella

Notice biographique

1911 4 août, naissance à Agullana (Haut Ampurdan) au sein d’une fa-mille d’artisans travaillant dans le liège et de tradition républicaine.

1921 Ses parents l’envoient étudier à Gérone dans le but qu’il entre-prenne des études pour devenir instituteur, mais au bout de quelques années il abandonne les études et retourne dans son village pour y pra-tiquer le métier de sa famille.

1930-1936 Il collabore à des publications locales et à la presse régio-nale républicaine, principalement l’*Empordà Federal (L’Ampurdan Fédé-ral)* et occasionnellement l’*Autonomista (L’Autonomiste)*.

1932 Il fait son service militaire à Gérone et atteint le grade de sergent.

1936 Suite au coup d’état militaire contre la République, il adhère au Comité Antifasciste d’Agullana et intègre ultérieurement le Conseil Municipal durant quelques mois, tout d’abord comme conseiller sous l’étiquette de la CNT et ensuite comme premier adjoint pour le PSUC. Il a en charge la Commission de Défense et celle des Affaires Culturelles. Il occupe à titre provisoire le poste de Premier Conseiller Président par in-térim, équivalent de Maire, suite à l’absence temporaire de Josep Suñer de la CNT.

1937 Départ pour le front d’Aragon. A Calanda, il prend en charge la revue *Victoria (Victoire)* que publie sa brigade et qui s’adresse aux combattants.

1938 Suite à la cessation de publication de *Victoria*, il intègre en tant que rédacteur le journal *El Combatiente del Este (Le Combattant de l’Est)*. Il collabore également à *Treball (Travail)*, organe du PSUC.

1939 Exil en France comme conséquence de la victoire des fascistes. Il est interné aux Haras de Perpignan, puis emmené au camp d’Argelès d’où il s’évade afin de regagner Perpignan. Il a l’intention de rejoindre Paris et, depuis le Havre, de partir pour le Mexique. Mais il est arrêté par les gendarmes et se retrouve à nouveau interné aux Haras. Ensuite, il est envoyé au camp de Bram, où il reste une année durant. Il consacre la plupart de son temps à l’écriture.

1940 Dans les derniers jours de février il abandonne le camp de Bram pour aller travailler à la Poudrerie nationale de Toulouse. Peu de temps après, il laisse ce travail et trouve un emploi, dans cette même ville, dans une succursale de l’entreprise de liège, Coliège, ce qui lui permet de reprendre son métier de bouchonnier.

1943 Il épouse Paz Santiago Ruiz, elle aussi réfugiée républicaine, née à Reinosà. De cette union sont nées trois filles, Marie-Nieves [Marie-Neige] (1943-2022), Marie-Laure (1947) et Marie-Paz (1950), toutes nées à Toulouse.

Durant l’Occupation, il est envoyé au camp de concentration du Récébé-dou et de là au Croisic pour participer à la construction du Mur de l’At-lantique. Profitant d’une permission à l’occasion de la naissance de sa première fille, il décide de ne pas y revenir. Il se cache durant un temps, et finalement regagne Toulouse où il reprend son métier.

1944 Après la libération de Toulouse, il dirige la revue *Catalunya*, or-gane de presse de l’Aliança de Catalunya (AC), sous l’égide du PSUC. Il collabore également à *El Poble Català (Le peuple catalan)*, éditée par l’ERC de Toulouse, également intégrée à l’AC.

1945 Il Travaille au sein de l’entreprise de liège Magnon.

Il est l’un des membres fondateurs du Casal Català de Toulouse.

1946 Durant son temps libre il entreprend un travail de création très original à partir du liège.

1947 Radio Toulouse retransmet une de ses œuvres théâtrales, *Le Peil-larot*. L’année suivante, elle en diffusera deux autres.

1948 Dans le bureau de l’entrepreneur parisien René Lajus, Jean Du-buffet découvre les œuvres en liège de Joaquim Vicens Gironella qui l’impressionnent fortement et il les intègre dans sa théorie de ce que l’on appelle l’Art Brut. Il organise alors une exposition qui lui est entièrement consacrée au Foyer de l’Art Brut et il rédige une monographie de présen-tation de l’artiste et de son œuvre. Quelques œuvres de Vicens Gironella rentrent alors dans la collection de l’artiste et intellectuel français.

Il accueille à Toulouse son cousin germain, Josep M. Gironella, l’écrivain bien connu, qui venait de franchir clandestinement la frontière fran-co-espagnole. Tous deux assistent à l’exposition parisienne de Vicens Gironella où ils rencontrent Jean Dubuffet, André Breton, Jean-Louis Barrault ainsi que d’autres membres de la Compagnie de l’Art Brut.

1950 Il ouvre un petit négoce de bouchons de liège à Toulouse, les Établissements Vicens i Gironella, qui fonctionnera jusqu’en 1962. En-suite il travaille un certain temps comme peintre en bâtiment, ensuite il est employé dans une imprimerie. Durant cette période il abandonne pratiquement la sculpture.

1959 Il prend la nationalité française.

1966 Il entre comme employé de bureau au Centre Culturel de Toulouse.

1972 Représentation à Sorèze de sa pièce de théâtre *Le colporteur ou la peste à Sorèze*.

1976 Il prend sa retraite et s’adonne intensément à ses deux passions principales, la sculpture et l’écriture.

Publication de *Lièges et poésies*, recueil de gravures et poésies.

1984 Il rédige ses mémoires, *L’exil, mon village et moi* (1984).

1990 Publication de *Exaltació del suro i dels tapers (Exaltation du liège et des bouchonniers)*, avec poèmes et gravures imprimés sur un papier de liège.

1997 Il meurt le 26 mai à Toulouse

Joaquim Vicens Gironella

Notes biogràfiques

1911 El quatre d’agost neix a Agullana (Alt Empordà) en una família d’artesans del suro de tradició republicana.

1921 Els seus pares l’envien a estudiar a Girona amb la intenció que acabi cursant-hi Magisteri, però al cap d’uns anys abandona els estudis i retorna al seu poble per seguir l’ofici familiar.

1930-1936 Col·labora en publicacions locals i a la premsa comarcal re-publicana, sobretot a l’*Empordà Federal* i ocasionalment a l’*Autonomista*.

1932 Fa el servei militar a Girona i assoleix el grau de sergent.

1936 Arran del cop militar contra la República s’integra en el Comitè Antifeixista d’Agullana i posteriorment forma part del consistori muni-cipal durant poc més d’un any, primer com a conseller per la CNT i després com a president segon pel PSUC. Té cura de la Comissió de Defensa i de la Comissió de Cultura. Ocupa ocasionalment el càrrec de conseller president primer, equivalent al d’alcalde, arran de la baixa temporal de Josep Suñer de la CNT.

1937 Parteix al front d’Aragó. A Calanda, té cura de la revista *Victoria* que publica la seva brigada i que va dirigida als combatents.

1938 Arran de la dissolució de *Victoria* s’incorpora com a redactor al di-ri *El Combatiente del Este*. També col·labora a *Treball*, òrgan del PSUC.

1939 Arran de la victòria feixista, s’exilia a França. És internat als Haras de Perpinyà, després és conduït al camp d’Argelers, d’on s’escapoleix per retornar a Perpinyà. Té la intenció d’anar a París i des del port de Le Havre partir a Mèxic, però és detingut pels gendarmes i acaba internat de nou als Haras. Després és enviat al camp de Bram, on passa un any. Dedicà gran part del temps a escriure.

1940 A finals de febrer abandona el camp de Bram per anar a treballar a l’empresa Poudrerie Nationale de Tolosa. Al cap de poc, deixa aquesta feina i en troba una de nova a la mateixa ciutat en una sucursal de l’em-presa surera Coliège, que li permet reprendre el seu ofici de carrador.

1943 Es casa amb Paz Santiago Ruiz, també refugiada republicana i nascuda a Reinosà. Van tenir tres filles, Marie-Neige (1943), Marie-Laure (1947) i Marie-Paz (1950), totes elles nascudes a Tolosa.

Durant l’ocupació alemanya de França, és enviat al camp de concentra-ció de Récébédou i d’aquí a Le Croisic per participar en la construcció del Mur de l’Atlàntic. Arran d’un permís pel naixement de la seva primera filla, decideix no retornar-hi. Passa un temps amagat i finalment fa cap a Tolosa, on reprèn la seva feina.

1944 Després de l’alliberament de Tolosa, dirigeix la revista *Catalunya*, portaveu de l’Aliança de Catalunya (AC), impulsada pel PSUC, i col·la-bora a *El Poble Català*, que editava ERC de Tolosa, també integrat a l’AC.

1945 Treballa a l’empresa surera Magnon. És un dels fundadors del Casal Català de Tolosa.

1946 Durant el temps lliure practica un original treball de creació en suro.

1947 Es transmet per Radio Toulouse la seva obra de teatre *Le Peillarot*, l’any següent se’n radiaran dues més.

1948 Jean Dubuffet descobreix al despatx de l’empresari René Lajus de París les obres en suro de Vicens Gironella, les quals l’impressionen fortament i les integra a la seva teorització sobre l’anomenat Art Brut. Li organitza una exposició personal al Foyer de l’Art Brut i escriu una monografia de presentació sobre l’autor i la seva obra. Algunes de les seves peces passen a formar part de la col·lecció de l’artista i intel·lectual francès.

Acull a Tolosa el seu cosí Josep M. Gironella, el conegut novel·lista, després que creués clandestinament la frontera francoespanyola. Assisteixen junts a l’exposició de París, on coneixen Jean Dubuffet, André Breton, Jean-Louis Barrault i altres membres de la Compagnie de l’Art Brut.

1950 Obre un petit negoci de taps de suro a Tolosa, els Établissements Vicens i Gironella, que va funcionar fins al 1962. Després va treballar un temps de pintor de parets i d’empleat en una impremta. Durant aquest període pràcticament va deixar de practicar l’escultura.

1959 Es nacionalitza francès.

1966 Entra a treballar com a empleat al Centre Culturel de Tolosa.

1972 Es representa a Sorèze la seva obra de teatre *Le colporteur ou la peste à Sorèze*.

1976 Es jubila i es dedica intensament a les seves dues principals afi-cions, l’escultura i l’escriptura.

Publica *Lièges et poésies*, recull de gravats i poesies.

1984 Escriu les seves memòries, *L’exil, mon village et moi* (1984).

1990 Publica *Exaltació del suro i dels tapers*, amb textos i gravats impre-sos sobre paper de suro.

1997 Mor el 26 de maig a Tolosa.

Expositions individuelles

1947: Galerie Œillet, Toulouse (France).

1948: Foyer de l’Art Brut, Pavillon Gaston Gallimard, Paris (France).

1969: Galerie Alphonse Chave, Vence (France)

1973: Galerie Las Candellos, Toulouse (France)

1976: Galerie Le Cadre, Cahors (France).

1977: Galerie Sanguine, Collioure (France).

1977: Centre Culturel Alban-Minville, Toulouse (France).

1977: Centre Culturel de Bellefontaine, Toulouse (France).

1977: Galerie Dany Malet, Toulouse (France)

1985: Sala Municipal Vinardell i Roig, Gérone (Catalogne/Espagne).

1985: Galeria França-Catalunya, Barcelona (Catalogne/Espagne).

1986: Centre Culturel de l’Albigeois, Albi (France).

1986: Maison des Jeunes et de la Culture, Rodez (France).

1990: Chapelle Saint Roch, Céret (Catalogne/France).

1991: Museu del Suro, Palafrugell (Catalogne/Espagne).

1992: Galerie 27, Toulouse (France).

1994: Casal Català, Toulouse (France) .

1996: Musée de l’Art Naïf Max Fourny, Paris (France).

1997: Musée du Liège, Maureillas (Catalogne/France).

1998: Collection d’Art Brut de Lausanne, Lausanne (Suisse).

2007: Galerie Christian Berst, Paris (France).

Principales expositions collectives

1948: Foyer de l’Art Brut, Galerie René Drouin, Paris (France).

1948: Foyer de l’Art Brut, Pavillon Gaston Gallimard, Paris (France).

1949: «L’Art Brut préféré aux arts culturels», Galerie René Drouin, Paris(France).

1953-1962: Les œuvres de la collection d’Art Brut de Jean Dubuffet, parmi elles celles de Vicens Gironella sont exposées à la Résidence The Creeks du peintre Alfonso Ossorio à East Hampton (USA).

1966: XXXI Salon des Artistes Occitans, Bibliothèque Municipale, Toulouse (France).

1967: «Art Brut», Musée des Arts Décoratifs, Paris (France).

1972: Salon Franco-Belge-Espagnol, Bibliothèque Municipale, Toulouse (France).

1972: Salon International, Charleroi (Belgique).

1973: Galerie Las Candellos, Toulouse (France).

1973: Galerie Les Sirènes, Milly-La-Forêt (France).

1976: Collection de l’Art Brut de Lausanne, Lausanne (Suisse).

1985: «L’art en marche», Palais des Expositions, Toulouse (France).

1985: «Créateurs singuliers du Midi», Musée Ingres, Montauban (France).

1988: «El suro al Mediterrani», Château de Collioure, Collioure (Catalogne/ France).

1989: «Les reliefs des années cinquante à nos jours», Abbaye de Beaulieu, Rouergue (France)

1998-1999: «L’Art Brut, de la clandestinité à la consécration», Musée d’ethnographie de Genève, Genève (Suisse).

1999: «Art Brut, Outsider Art from major European Collections», Ivan Dougherty Gallery, Sydney (Australie).

1999: «L’Art Brut: Die Träume der Unvernunft», Schiller-Museum, Weimar (Allemagne).

2002: «Artistes espagnols exilés à Toulouse», Centre Culturel de Blagnac, Toulouse (France).

2013: «Borderline, artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dalí, dall’Art Brut a Basquiat»,Museo d’Arte della città di Ravenna, Ravenna (Italie).

2014: «Art brut: breaking the boundaries», Centro de Arte Oliva, Sao Joao da Madeira (Portugal).

2013-2014: «Wahnsinn sammeln–Outsider Art aus der Sammlung Damman», Museum im Lagerhaus, St. Gallen (Suisse).

2015: «PreTENse», Galerie Christian Berst, Paris (France).

2015-2016: «Architectures», Collection de l’Art Brut de Lausanne, Lausanne (Suisse).

2016: «Frieze Art Fair», Londres (Angleterre).

2017-2018: «The Museum of Everything», Museum of Old and New Art, Hobart (Australie).

2020-2021: «Serenio Variável», Centro de Arte Oliva, Sao Joao da Madeira (Portugal).

2021: «Jean Dubuffet: Brutal Beauty», Barbican Center, Londres (Angleterre).

Exposicions individuals

1947: Galerie Œillet, Tolosa (França).

1948: Foyer de l’Art Brut, Pavillon Gaston Gallimard, París (França).

1969: Galerie Alphonse Chave, Vença (França)

1973: Galerie Las Candellos, Tolosa (França)

1976: Galerie Le Cadre, Caors (França).

1977: Galerie Sanguine, Cotlliure (Catalunya/França).

1977: Centre Culturel Alban-Minville, Tolosa (França).

1977: Centre Culturel de Bellefontaine, Tolosa (França).

1977: Galerie Dany Malet, Tolosa (França)

1985: Sala Municipal Vinardell i Roig, Girona (Catalunya/Espanya).

1985: Galeria França-Catalunya, Barcelona (Catalunya/Espanya).

1986: Centre Culturel de l’Albigeois, Albi (França).

1986: Maison des Jeunes et de la Culture, Rodés (França).

1990: Chapelle Saint Roch, Ceret (Catalunya/França).

1991: Museu del Suro de Catalunya, Palafrugell (Catalunya/Espanya).

1992: Galerie 27, Tolosa (França).

1994: Casal Català, Tolosa (França).

1996: Musée de l’Art Naïf Max Fourny, París (França).

1997: Musée du Liège, Morellàs (Catalunya/França).

1998: Collection d’Art Brut de Lausanne, Lausana (Suisse).

2007: Galerie Christian Berst, París (França).

2007: Galerie Objet Trouvé, París (França)

Principals exposicions col·lectives

1948: Foyer de l’Art Brut, Galérie René Drouin, París (França).

1948: Foyer de l’Art Brut, Pavillon Gaston Gallimard, París (França).

1949: «L’Art Brut préféré aux arts culturels», Galerie René Drouin, París (França).

1953-1962: Les obres de la col·lecció d’Art Brut de Jean Dubuffet, entre elles les de Vicens, s’exposen a la residència The Creeks del pintor Alfonso Ossorio a East Hampton (Estats Units).

1966: XXXI Salon des Artistes Occitans, Bibliothèque Municipale, Tolosa (França).

1967: «Art Brut», Musée des Arts Decoratifs, París (França).

1972: Salon Franco-Belgue-Espagnol, Bibliothèque Municipale, Tolosa (França).

1972: Salon International, Charleroi (Bèlgica).

1973: Galerie Las Candellos, Tolosa (França).

1973: Galerie Les Sirènes, Milly-La-Forêt (França).

1976: Collection de l’Art Brut de Lausanne, Lausana (Suisse).

1985: «L’art en marche», Palais des Expositions, Tolosa (França).

1985: «Créateurs singuliers du Midi», Musée Ingres, Montalban (França).

1988: «El suro al Mediterrani», Castell Reial de Cotlliure, Cotlliure (Catalunya/França).

1989: «Les reliefs des années cinquante à nos jours», Abbaye de Beaulieu, Roergue (França)

1998-1999: «L’Art Brut, de la clandestinité à la consécration», Musée d’Etnographie de Genève, Ginebra (Suisse).

1999: «Art Brut, Outsider Art from major European Collections», Ivan Dougherty Gallery, Sydney (Australïa).

1999: «L’Art Brut: Die Träume der Unvernunft», Schiller-Museum, Weimar (Alemanya).

2002: «Artistes espagnols exilés à Toulouse», Centre Culturel de Blagnac, Tolosa (França).

2013: «Borderline, artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dalí, dall’Art Brut a Basquiat», Museo d’Arte della città di Ravenna, Ravenna (Itàlia).

2014: «Art brut: breaking the boundaries», Centro de Arte Oliva, Sao Joao da Madeira (Portugal).

2013-2014: «Wahnsinn sammeln–Outsider Art aus der Sammlung Damman», Museum im Lagerhaus, St. Gallen (Suisse).

2015: «PreTENse», Galerie Christian Berst, París (França).

2015-2016: «Architectures», Collection de l’Art Brut de Lausanne, Lausana (Suisse).

2016: «L’Art Brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection», Collection de l’Art Brut de Lausanne, Lausana (Suisse).

2016: «Frieze Art Fair», Londres (Anglaterra).

2017-2018: «The Museum of Everything», Museum of Old and New Art, Hobart (Australïa).

2020-2021: «Serenio Variável», Centro de Arte Oliva, Sao Joao da Madeira (Portugal).

2021: «Jean Dubuffet: Brutal Beauty», Barbican Center, Londres (Anglaterra).



La llevada / L'écorçage, s. d.

Escultures exemptes i en baix relleu / Sculptures en ronde-bosse et en bas-relief



Sense títol / sans titre, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
32 x 58 x 45 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



L'ogre amorós / L'ogre amoureux, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
50 x 27 x 14 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



El mirall / Le miroir, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
73 x 31 x 5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



El perdó / Le pardon, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
51 x 32 x 5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Esbós / Ébauche, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
52 x 22 x 5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



El geperut / Le bossu, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
59 x 22 x 5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



L'esprit del vell castell / L'esprit du vieux château, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
51 x 98 x 6 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



El presoner / Le prisonnier, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
44 x 65 x 6 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Cal·ligrafia / Calligraphie, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
31 x 72 x 5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Parella / Couple, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
72 x 38 x 6 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Desig / Désir, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
97 x 41 x 5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Mà / Main, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
10 x 20 x 1 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Angoixa / Angoisse, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
68 x 51 x 5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



El Crist dels surotapers / Le Christ des bouchonniers, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
114 x 61 x 6 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Encadenat i feliç / Enchaîné et heureux, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
47 x 100 x 6 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



A la font / À la fontaine, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
35 x 46 x 4,5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



El presoner / Le prisonnier, s. d.
Suro esculpit/ Liège sculpté
48 x 108 x 7 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



La deriva / La dérive
Suro esculpit/ Liège sculpté
21 x 30 x 3 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Cap a la font / Vers la fontaine, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
50 x 26 x 4 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



La dona i l'ocell / La femme et l'oiseau, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
106 x 42 x 4 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



La llevada / L'écorçage, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
91 x 35 x 6 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



El sàtir / Le satyre, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
60 x 56 x 3 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



Paradis / Paradis, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
100 x 51 x 5 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



Caçadors de papallones / Chasseurs de papillons, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
33,5 x 24,5 x 2 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



Sant Francesc d'Assís / Saint François d'Assise, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
110 x 87 x 8 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



Tríptic pagà / Triptyque païen, s. d.
Suro esculpit parcialment pintat / Liège sculpté partiellement peint
47 x 80 x 3 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya

Gravats en suro / Gravures sur liège



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
45,9 x 58 (35,8 x 47,5) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
44,9 x 55 (36 x 45) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
45 x 34,8 (25 x 31) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
39,7 x 49,9 (20,6 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Diàleg de mans / Dialogue de mains, s. d.
Xilografia / Xylographie
40 x 50 (20 x 29) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



La deriva / La dérive, s. d.
Xilografia / Xylographie
34,4 x 41,8 (20,5 x 26,3) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Idili al sotabosc / Idylle dans le sous-bois, s. d.
Xilografia / Xylographie
31 x 41 (24 x 33) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
34,8 x 45 x (24,6 x 33,5) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Pianista feliç / Pianiste heureux, s. d.
Xilografia / Xylographie
40 x 50 (20 x 30) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



L'assassinat des papillons / L'assassinat des papillons, s. d.
Xilografia / Xylographie
41,7 x 31,6 (31,4 x 21,3) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



El perdó / Le pardon, s. d.
Xilografia / Xylographie
63 x 39,7 (52 x 30) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Cap a la font / Vers la fontaine, s. d.
Xilografia / Xylographie
49,9 x 39,7 (29,3 x 20,2) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
49,9 x 39,7 (29,5 x 20,8) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



La bellesa i el jeperut / La beauté et le bossu, s. d.
Xilografia / Xylographie
50 x 40 (29 x 20,5) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Filigrana / Filiigrane, s. d.
Xilografia / Xylographie
35,5 x 28,5 (33 x 24,5) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
66 x 50 (58 x 44) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
58,8 x 41,8 (48,2 x 31,2) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol / Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
62,5 x 42,3 (52 x 32,8) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



Exaltació del suro i dels tapers/ Exaltation du liège et des bouchonniers
Sèrie de nou gravats / Série de neuf gravures
Xilografia / Xylographie
29 x 39 (20,5 x 29,5) cm
Col·lecció família Vicens/ Collection famille Vicens



El cor/ Le cœur, s. d.
Xilografia / Xylographie
31 x 22 (20,5 x 14,5) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol/ Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
37,9 x 28 (29,6 x 21,1) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Com un vitrall/ Comme un vitrail, s. d.
Xilografia / Xylographie
50 x 40 (26 x 20,5) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol/ Sans titre, s. d.
Xilografia / Xylographie
49,9 x 39,7 (33 x 24,8) cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Vitrall/ Vitrail, s. d.
Xilografia / Xylographie
27 x 21 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens

Planxes de suro / Panneaux de liège



Sense títol/ Sans titre, s. d.
30 x 21 x 2 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



Sense títol/ Sans titre, s. d.
30 x 21 x 2 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens

Dibuixos / Dessins



Sense títol/ Sans titre, s. d.
Llapis sobre paper / Crayon sur papier
20,8 x 18,9 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens

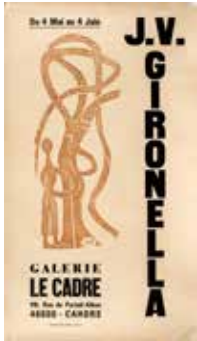


Sense títol/ Sans titre, s. d.
Llapis sobre paper / Crayon sur papier
20,5 x 26,8 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens

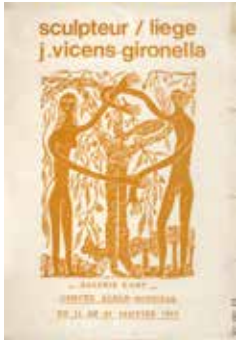


Sense títol/ Sans titre, s. d.
Llapis sobre paper / Crayon sur papier
26,8 x 20,5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens

Cartells d'exposició/ Affiches d'exposition



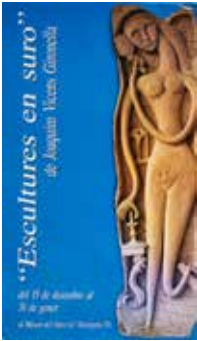
«J. V. Gironella»
Galerie Le Cadre
Caors / Cahors, 1976
65 x 37 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



«Sculpteur / Liège J. Vicens Gironella»
Galerie d'art-Centre [Culturel] Alban-Minville
Tolosa / Toulouse, 1977
52,3 x 36 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



«Sculpture sur liège / Joaquim Vicens Gironella»
Chapelle Saint Roch
Ceret / Céret, 1990
41,7 x 29,5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens



«Escultures en suro de Joaquim Vicens Gironella»
Museu del Suro de Catalunya
Palafrugell, 1991
49,2 x 28,7 cm
Col·lecció / Collection: Museu del Suro de Catalunya



«Joaquim Vicens Gironella»
Collection de l'Art Brut
Lausana / Lausanne, 1998
128 x 90,5 cm
Col·lecció família Vicens / Collection famille Vicens

Obres reproduïdes només en fotografia / Œuvres reproduites uniquement en photographie



L'ombra del maligne / L'ombre du malin, entre 1946 i/et 1948
Suro esculpit / Liège sculpté
27,5 x 22,5 x 7,5 cm
Foto / Photo: Christian Bérard
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana/ Lausanne
CAB-A93



Suro mascle / Liège male, entre 1946 i/et 1948
Suro esculpit / Liège sculpté
15,5 x 13,5 x 6 cm
Foto / Photo: Christian Bérard
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana / Lausanne
CAB-90



Somni negre / Songe noir, entre 1946 i/et 1948
Suro esculpit / Liège sculpté
38,5 x 53,5 x 8 cm
Foto / Photo: Christian Bérard
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana / Lausanne
CAB-94



Quimera / Chimère, entre 1946 i/et 1948
Suro esculpit / Liège sculpté
36 x 20 x 25 cm
Foto / Photo: Christian Bérard
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana / Lausanne
CAB-137



I el sol va plorar / Et le soleil pleura, entre 1946 i/et 1948
Suro esculpit / Liège sculpté
40 x 35 x 9,5 cm
Foto / Photo: Christian Bérard
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana / Lausanne
CAB-138



El Crist de 4 claus / Le Christ de 4 clous, entre 1946 i/et 1948
Suro esculpit / Liège sculpté
49,5 x 34 x 5,8 cm
Foto / Photo: Christian Bérard
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana / Lausanne
CAB-139



Flamenc / Flamenco, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
Foto / Photo: Philippe Fabre
Col·lecció de l'autor / Collection de l'auteur



Sense títol / Sans titre, s. d.
Suro esculpit / Liège sculpté
Foto/ Photo: Philippe Fabre
Col·lecció de l'autor / Collection de l'auteur

Obres reproduïdes només en el catàleg / Œuvres reproduites uniquement dans le catalogue



Sense títol / Sans titre, 1948
Linogravat / Linogravure
20,5 x 13,5 cm
Foto / Photo: Claudine Garcia
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana / Lausanne
Cab-A563-03
Imatge / Image: C_CAB214016_s_001

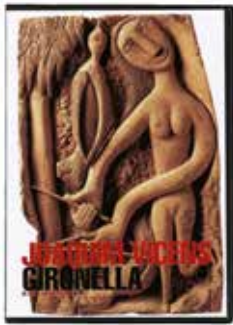


Sense títol / Sans titre, 1948
Tinta sobre paper/ Encre sur papier
13,5 x 20,3 cm
Foto/ Photo: Claudine Garcia
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana/ Lausanne
Cab-A563-13
Imatge / Image: C_CAB214027_s_001



Sense títol / Sans titre, 1948
Tinta sobre paper/ Encre sur papier
21,2 x 13,5 cm
Foto/ Photo: Claudine Garcia
Atelier de numérisation-Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausana/ Lausanne
Cab-A563-07
Imatge / Image: C_CAB214020_s_001

Audiovisual/ Audio-visuel



Louis Michel Vicens, *Joaquim Vicens Gironella*:
le liège et la mémoire, Ecran Sud, 1994

La major part dels textos, fotografies i documents diversos que hem reproduït pertanyen a la Col·lecció de la família Vicens. La postal d'Agullana de la pàgina 21, editada per L. Roisin a mitjan anys vint, forma part de la col·lecció d'Anna Maria Bosch i ens ha estat cedida per Enric Tubert, que també ens ha lliurat els documents de les pàgines 22 i 23. Les cartes entre Vicens Gironella i Jean Dubuffet de les pàgines 78 i 79 formen part dels Arxius de la Collection d'Art Brut de Lausana.

La majorité des textes, photographies et documents divers que nous avons reproduits appartiennent à la collection de la famille Vicens. La carte-postale d'Agullana de la page 21, éditée au milieu des années 20 par L. Roisin, fait partie de la collection d'Anna Maria Bosch et elle nous a été cédée par Enric Tubert, qui nous a également offert les documents des pages 22 et 23. Les lettres entre Vicens Gironella et Jean Dubuffet des pages 78 et 79 appartiennent aux Archives de la Collection d'Art Brut de Lausanne.

