

**Joan Brossa**  
**Sur le seuil du happening...**

Bartolomé Ferrando

Numéro 93, printemps 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45768ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

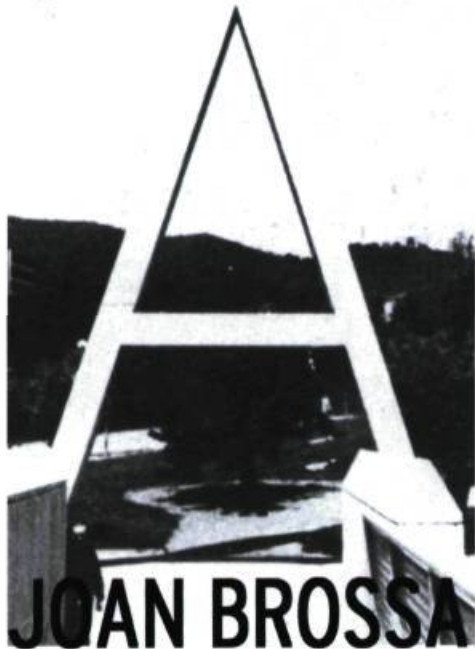
0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ferrando, B. (2006). Joan Brossa : sur le seuil du happening.... *Inter*, (93), 45–48.



## JOAN BROSSA

BARTOLOMÉ FERRANDO

D'habitude, quand on parle des débuts du happening, dans les textes et dans les articles sur l'art, on mentionne les travaux réalisés par Allan Kaprow aux États-Unis en 1957 à l'occasion de la construction de ses environnements-collages dans la ferme de Georges Segal dans le New Jersey<sup>1</sup>, la manifestation de Vostell *Le théâtre est dans la rue* en 1958<sup>2</sup>, les *18 Happenings in 6 Parts*, réalisés par Kaprow en 1959, ainsi que *L'enterrement de la chose* de Jean-Jacques Lebel, qui a eu lieu à Venise en 1960<sup>3</sup>.

Mais, à notre avis, il faut dire que, si nous parlions avec précision des débuts du happening dans cette brève chronologie, nous serions obligés de mentionner le groupe Gutaï, duquel nous citerons, parmi ses nombreuses actions, certaines interventions telles que celle de Shozo Shimamoto qui, en 1955, faisait marcher les spectateurs sur un plancher inégal, mobile, comblé de ressorts. Nous parlerions aussi de Saburo Murakami qui, en 1956, a présenté, lors d'une exposition gutaï à Ashiya, une tente ronde en tissu sur laquelle avait été mis un cylindre en zinc, coloré en rose pour pouvoir voir le ciel bleu de l'intérieur de la tente. Nous soulignerions en plus les actions de Sadamasa Motonaga qui, en 1957, a fait rouler une roue de fumée vers les spectateurs, les invitant à se déplacer, en toussant, vers un autre endroit de la salle<sup>4</sup>. Et ainsi, par conséquent, on pourrait affirmer que les débuts de cette pratique artistique ouverte qui annonçait déjà l'intégration du spectateur dans la trame de l'action, en relation avec l'utilisation des matériaux et des événements quotidiens, a eu lieu en 1955 au Japon à l'intérieur du groupe Gutaï.

Mais, en plus de ces dates et de ces données, beaucoup d'entre elles déjà connues, nous voudrions commenter et comparer un ensemble de pratiques artistiques du poète catalan Joan Brossa écrites sous le nom de *Postteatre* entre 1946 et 1962 à Barcelone, sous le régime du général Franco. Le *Postteatre* ap-



## SUR LE SEUIL DU HAPPENING...

partient à la *Poesía escénica* de Brossa. Il est formé de 68 pièces minimales, à peine jouées, qui sont les héritières d'un certain air futuriste et dadaïste et près de l'esthétique du groupe catalan *Dau al Set*<sup>5</sup>, duquel Brossa a formé part ainsi que Cuixart, Ponç et Tàpies, parmi d'autres.

De notre point de vue, il faudrait voir le *Postteatre* de Brossa comme une pratique artistique intégrable, avant la lettre, dans ce que le Fluxus Dick Higgins a appelé « intermedia » en 1966. Selon Higgins, dans l'art *intermedia*, il se produit et est engendré, non pas un collage entre deux pratiques artistiques ou plus, mais, au contraire, une fusion entre elles, de sorte que les champs spécifiques propres à chaque pratique se diluent et produisent à leur tour un autre champ différent, situé à mi-chemin parmi elles et éloigné de chacune d'elles. Pour cela, le produit *intermedia* résultant cesse d'être identifié avec n'importe quelles des deux pratiques initiales ou plus.

Brossa a signalé, lors d'un entretien avec Antoni Gual et Carles Ruiz, que ses « premières incursions dans le théâtre, en 1941, avaient comme but de chercher une troisième dimension pour les poèmes ; et que cette troisième dimension était peut-être le mouvement »<sup>6</sup>. L'ouverture de la pratique poétique est évidente. La poésie, conçue comme une manière différente de regarder et de voir, chevauche sur le dos du temps. Le regard cesse d'être un photogramme pour devenir un film, qui insère celui qui regarde en le transformant en un élément ajouté de son propre regard. Brossa « voulait faire un théâtre à partir de la poésie et une poésie à partir du théâtre »<sup>7</sup>. Il s'agit, à notre avis, d'une relation qui dépasse ce qui est spécifique en construisant une autre entité, un autre corps, que nous avons défini plus haut, *intermedia*. Le regard mobile n'appartient plus nécessairement à un auteur. Les yeux se multiplient et envahissent l'orchestre, en le transformant aussi en scène. Brossa transpose le regard poétique



de la vie au spectateur avec lequel il partage un instant, un espace, un parcours. Dans beaucoup de pièces de son *Postteatre*, le personnage acteur disparaît ou est en retrait, en laissant la place au spectateur ou en l'invitant à participer dans la pièce.

Comme chacun le sait, l'intégration et la participation de l'autre dans l'œuvre artistique constituent l'un des aspects fondamentaux du happening. C'est ainsi jusqu'au point où, si cette intervention de l'autre n'est pas réussie, le happening est considéré un échec ou a été raté<sup>9</sup>. Par contre, quand le récepteur devient participant, il se produit souvent un croisement pluriel d'émissions et de réponses qui multiplie et déborde la proposition avec laquelle l'action avait commencé, donnant lieu à une pratique diverse basée ou produite sur les propositions du nouveau participant à partir de sa sensibilité. Nous dirons en plus que, grâce à son intervention personnelle et à sa contribution, le participant provoque et produit dans le happening, d'une certaine façon, une redécouverte de lui-même qui le conduit – selon Kaprow – vers une espèce de retour aux instincts, surtout à l'instinct de la vie<sup>9</sup>, et vers une dimension esthétique de l'expérience commune<sup>10</sup>. Lors de cette expérience, partagée avec les autres participants de ce rituel artistique, a lieu la rencontre du propre corps dans un temps et un espace réels, loin de toute représentation de l'exercice théâtral. Pour Nitsch et Vostell, cette redécouverte est et contient en plus une valeur thérapeutique ajoutée<sup>11</sup>.

La proposition de participation auprès du spectateur est présente, comme nous l'avons déjà dit, dans plusieurs pièces du *Postteatre* de Brossa. Cette invitation à la pratique artistique de l'autre, qui jusqu'alors était un simple spectateur de la pièce, est proposée par Brossa subtilement, de la façon la plus simple. Brossa suggère, par exemple, de réaliser un parcours collectif déterminé parmi différents espaces ayant peu ou rien en commun. Brossa invite le spectateur à participer à un jeu auquel il n'avait jamais joué auparavant.

Il faudrait, maintenant, dire et ajouter, après avoir étudié l'histoire et l'expérience de la pratique de l'art d'action partagée, que ce mode de participation sim-

ple et non instruit de l'autre dans l'œuvre artistique est probablement l'une des façons les plus effectives d'intégrer le spectateur dans l'œuvre en cours. Celui qui avait été jusqu'alors un simple récepteur, presque sans le savoir, intervient maintenant dans la construction de la pièce.

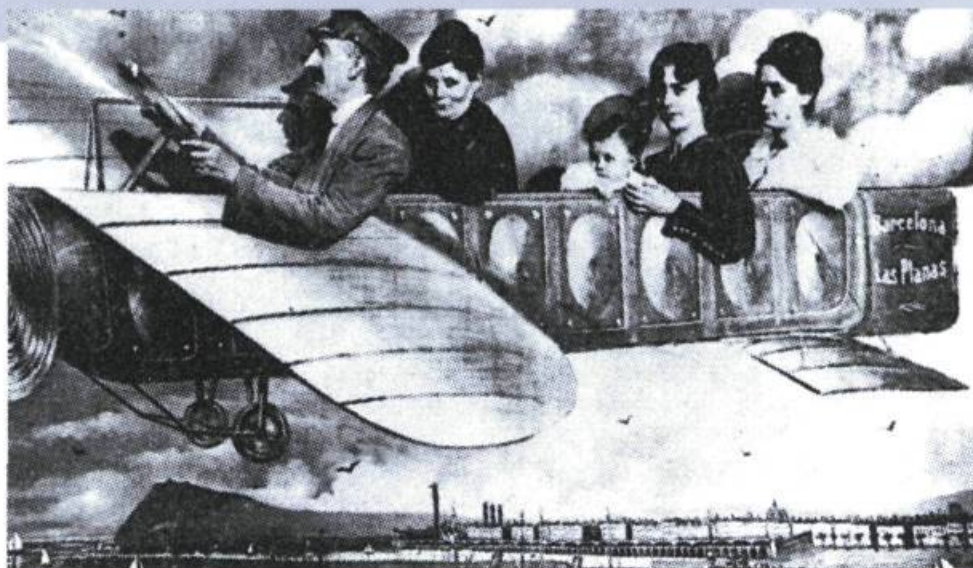
Nous dirons ici, en relation avec ce qui vient d'être dit, que la défense de la simplicité est présente dans la création de Brossa. Il ne faut que poser notre regard sur certains de ses poèmes-objets visuels, sur les pièces de son *Postteatre* ou prêter attention à ses écrits critiques pour découvrir ce que Brossa commentait souvent : « Le fait que dans l'art, moins est plus »<sup>12</sup>, quand il parlait de la défense de la réduction et de l'élimination de toute anecdote inutile au processus créatif. Le langage poétique devait être simple et intense, car « plus il y a de simplicité, plus il est intense »<sup>13</sup> et, par conséquent, il est plus effectif sur l'autre. C'est la simplicité qui se manifeste avec insistance dans les textes de philosophie taoïste, lesquels ont exercé une forte influence sur Brossa. Cette simplicité sera défendue par Fluxus, peu de temps après, en tant qu'élément nécessaire à la construction de ses œuvres et de ses propositions d'action. C'est une simplicité qui, à l'intérieur de la structure d'une œuvre ouverte, sera la responsable, à notre avis, pour favoriser le développement de la capacité créative de l'autre.

Mais, de plus, dans le *Postteatre*, la plupart des interventions ont lieu collectivement. C'est le public qui est invité à participer d'une façon simple et non instruite dans l'œuvre : en participant à une bataille de confettis ; en criant ; en faisant du bruit quand un personnage commence à lire un journal ; en buvant du champagne à volonté ; en entrant dans une chambre pleine de fumée ; en vidant un récipient de frites situé au milieu de la salle ; en répondant à des questions posées après la lecture d'un tas de feuilles écrites extraites au hasard d'un chapeau haut-de-forme ; en demandant qu'une personne chargée de médailles lui en donne quelques-unes ; en changeant de salle parce que celle-ci commence à être comblée de briques ; ou en se dirigeant sur la scène sans avoir reçu aucune consigne<sup>14</sup>. Ainsi, de cette façon, l'œuvre de Brossa s'ouvre simul-



tanément au public, sans aucune discrimination, intégrant tous les spectateurs à l'œuvre et valorisant, lors de cette intégration, beaucoup plus le processus que le résultat obtenu ou qui peut être obtenu.

Il est vrai que l'abandon ou l'indifférence quant au résultat et à la comparaison entre l'œuvre et le processus de la création, éloignant le produit d'une commercialisation possible, était aussi très présent dans les happenings de Kaprow. Les œuvres de Kaprow apparaissent « comme des éléments de ce processus »<sup>15</sup>, et pas d'une autre façon. Le happening expose clairement son processus et il manifeste une opposition au produit fini ou achevé et à la notion d'œuvre comprise comme quelque chose de fixe ou de statique. La défense



du processus en tant qu'art substitue l'idée d'œuvre comprise comme quelque chose d'immuable. Plonger dans le processus implique sentir le cours espace temporel continu, au sein duquel certains éléments sont affectés par une expérience antérieure, pendant que d'autres éléments affecteront l'événement qui suit. Dans le processus, tout circule, glisse et bouge en s'échappant de la ligne droite, en divergeant vers des espaces-temps multiples et en se ramifiant dans des déviations arborescentes qui entraînent un certain procédé arbitraire. Dans un premier temps, il n'est pas sûr qu'une divergence concrète bouge dans un sens ou dans un autre. Rien n'est prévisible. On ne dispose que de certains calculs de probabilité face à ce qui arrivera. Nous pouvons dire que l'univers est un processus. Ce qui est réel – selon Cage – est aussi un processus<sup>16</sup>, comme nos pensées ou le fait de parler, de proposer ou de poser des questions. Nous dirions en outre que l'acte d'écrire cet article est un processus et, même, que nous-mêmes sommes, en tant qu'entité, le résultat d'un processus inachevé. Ainsi, le fait de plonger dans le processus implique le fait de s'ouvrir intérieurement et de se laisser influencer par une suite d'événements non linéaires. Plonger dans le processus implique être disposé à laisser passer n'importe quoi. Le processus échappe au sujet. Il ne peut pas être cerné. Chaque personne qui expérimente un processus détermine le fait à un rythme et avec une cadence différents de ceux d'une autre personne. En conséquence, chaque expérience sera différente et il n'y aura pas forcément de correspondances entre une expérience et une autre chez des personnes différentes. Nous ajouterons ici l'affirmation de Kristine Stiles, applicable selon nous tant à l'exercice d'émission qu'à celui de réception, selon laquelle « n'importe quel processus est déterminé par la façon d'identifier le contenu, de le catégoriser et de le décoder »<sup>17</sup>. Par conséquent, celui qui provoque le début du happening est en train d'ouvrir un processus. Participer à ce processus implique, d'une certaine façon, y plonger. Le fait de vivre et d'expérimenter le happening en tant que processus artistique emmêlé dans le quotidien invite le participant à déplacer l'intérêt porté sur le processus aux actions que nous pouvons faire tous les jours, telles que marcher, nous asseoir, monter des escaliers, boire un verre d'eau ou nous coucher. L'art envahit ainsi le territoire du quotidien.

D'autre part, il faudrait parler de la notion de happening en tant que collage d'événements vécus appartenant à notre environnement quotidien. Kaprow affirme que « la séparation entre l'art et la vie n'existe pas »<sup>18</sup>. N'importe quelle activité humaine peut être vue comme une œuvre artistique. Cette quotidienneté interviendra directement dans l'œuvre d'art. Selon Blanchot, cet élément quotidien est « le plus difficile à découvrir. Il n'est pas facilement saisissable. C'est une réserve de l'anarchie. Au lieu de le craindre, il faudrait sauver sa capacité de destruction »<sup>19</sup>. Car le fait de traiter une expérience commune en tant qu'œuvre artistique suppose l'invitation à redécouvrir quelque chose que nous avions oublié parce que nous l'avions considéré trop anodin ou ennuyeux. Mais, paradoxalement, cette chose possède une foule d'effets inconnus et surprenants qui défont et détruisent la sécurité de ce que nous croyons connaître. Kaprow nous le fait voir dans l'action simple de nous brosser les dents. Il nous parle de « la conscience de la tension dans le coude et dans les doigts, de la pression exercée sur les gencives ou du déplacement de la brosse à dents à droite et à gauche dans la bouche »<sup>20</sup>. Ce sont des détails ou des faits que nous ne considérons pas d'habitude ou auxquels

nous ne faisons pas attention. Face à ce manque d'intérêt et, peut-être, influencé par Cage, Kaprow dira que « le fait de prêter attention aux choses transforme ce que nous faisons »<sup>21</sup>. C'est alors une nouvelle expérience et cela change peu à peu notre façon de percevoir et de ressentir notre environnement.

Parallèlement, le plaisir du quotidien est présent dans les créations de Brossa. L'attention prêtée à la banalité commune et aux actes usés de tous les jours qui étaient devenus insignifiants lui fournira des données, des éléments et des idées qui apparaîtront tant dans sa poésie visuelle et dans sa poésie-objet que dans son *Postteatre*. Si la relation entre deux outils quotidiens ou plus, simples et communs à tous, tels que des marteaux, des gants, des lunettes, des clés ou des chaussures, donne forme à la construction de ses poèmes-objets, des jeux de cartes, des poules, des mappemondes, des chaises, des briques, des pinceaux ou des journaux nous regardent depuis les espaces de son *Postteatre*. Brossa dit « qu'il peut y avoir de la poésie dans de nombreux événements et dans de nombreux objets de la vie quotidienne »<sup>22</sup>. Il peut y avoir de la poésie non seulement dans le fait de nous trouver face à un objet commun appartenant à une œuvre artistique déterminée, mais aussi face à la possibilité de l'utiliser comme nous le faisons couramment. La seule différence serait, dans ce cas, que notre intervention aurait lieu dans un espace différent et distant de l'espace habituel, peut-être dans un espace d'exposition ou à l'intérieur d'une pièce du *Postteatre* de Brossa. Face à cet événement, notre attention vers l'objet ou l'acte change et se surprend parce qu'il s'agit précisément de quelque chose que nous croyons ne connaître que trop, que nous voyons maintenant comme inconnu ou même étrange. C'est alors que notre conscience des choses se transforme, et nous cessons de voir ou d'entendre les choses de la façon dont nous les voyions ou nous les entendions auparavant.

Mais, de plus, l'expérience commune intégrée dans le happening, que nous pouvons aussi appeler « fragment de réalité vécue », se manifeste souvent liée de façon inhabituelle ou emmêlée dans un contexte illogique. Les composantes de l'action-collage n'ont aucune continuité logique. Chaque acte contient son propre langage et intervient selon son propre rythme et selon sa cadence personnelle. Le réseau ne veut réussir aucun type de climat et, souvent, il ne possède pas une fin déterminée au préalable. Mais le réseau nous invite à vivre un événement nouveau et inconnu.

La logique est aussi absente chez Brossa. Si la relation parmi les composantes d'un poème-objet est illogique, l'enchaînement des actions et des dialogues du *Postteatre* de Brossa est, dès le début, illogique. Tzara a dit au sujet de la logique que « c'était une maladie organique »<sup>23</sup>. Nous reprenons, des textes de Wittgenstein, l'affirmation que « les vérités de la logique ne disent rien auprès de la réalité et, par conséquent, elles n'ont pas de sens »<sup>24</sup>, comprenant le concept de réalité en tant qu'un devenir complexe et superposé de phénomènes et d'événements visibles et invisibles, reliés entre eux de façon incohérente dans beaucoup de cas. Brossa s'approche de cette réalité en triant, ici et là, des données, des détails et des objets inaperçus, de telle sorte qu'il paraît qu'il soit en train de nous dire que l'essentiel a son origine dans les choses les plus petites, les plus insignifiantes. Le monde de Brossa est envahi d'éléments minimaux qui, soudain et sans nous en rendre presque compte, lèvent leurs doigts et nous crient qu'ils sont là, qu'ils ont leur propre voix et qu'ils savent qu'ils se trouvent placés dans le résidu de notre regard et de notre écoute. Ce sont des résidus « irréductibles de la dénotation de ce que nous nommons d'habitude la réalité concrète et qui apparaissent de cette façon comme une résistance au sens »<sup>25</sup>. Ce sont des résidus illogiques. Ce sont des extraits de réalité qui nous reçoivent dans leur territoire de l'absurdité. Ces résidus sont résistants au sens, selon Barthes mais, paradoxalement, ils sont chargés de sens. Si ces détails et ces objets énoncent sans repos leur propre discours illogique, la relation, que nous pouvons établir avec l'un d'eux, abandonne par conséquent l'ordre logique des événements. Il en est ainsi dans les pièces du *Postteatre* de Brossa : quand le public entre dans une chambre pleine de chaises de différentes formes et mesures ; quand il découvre une salle au milieu de laquelle il y a deux pains de glace ; quand il observe qu'un groupe de poules se promène parmi des meubles anciens ; quand il découvre un bâton au bout duquel il y a un crayon ; quand, surpris, il repère en même temps sur le linteau d'une porte les messages de sortie et d'entrée, ou de garage et d'atelier ; quand il remarque qu'un cirneur nettoie les chaussures d'un personnage pendant que celui-ci se salit le visage avec du cirage et s'en va ; quand il repère des jeux de cartes dans un filet à papillons ; quand il joue à la balle avec une mappemonde ; quand il voit qu'un personnage coupe les cheveux d'un client sans lui avoir enlevé son chapeau ; ou quand il voit quelqu'un sortir tout à coup un monocle d'une coupe d'eau<sup>26</sup>. Chaque

intervención est interrompue par des coupures, des arrêts, des pauses ou des changements de lieu qui ébrèchent et dérèglent l'attention du public participant en l'emmenant ailleurs. Nous dirions encore plus : chaque intervention se termine par un silence, là où l'affirmation et la négation restent en suspens et se diluent. C'est dans ce silence où la parole contacte son envers en augmentant son éloquence à partir de son mutisme. Et ainsi, dans le *Postteatre*, nous trouvons, après une interruption, un acte qui n'a rien à voir avec le précédent, ce qui prouve ce que nous disions au début de l'article, c'est-à-dire que dans l'enchaînement des faits il y avait aussi un abandon volontaire d'un discours logique.

Nous citerons aussi l'idée du jeu présent dans le happening, là où le hasard intervient. Le participant, face au happening, devra adopter une attitude ouverte vers ce qui ne peut être prédit, vers cette dimension de l'indétermination où s'ouvre chaque jeu. Selon Seuphor, si « l'art doit être dirigé et orienté vers la conquête du jeu »<sup>27</sup>, lors du happening le jeu fait partie de son essence. « Le jeu est la morale du happening »<sup>28</sup>, répond Kaprow. Une morale selon laquelle chaque participant choisit ses propres règles. Celles-ci ne suivent aucune direction, car elles se diluent dans le jeu, de sorte que n'importe quelle réponse est normalement acceptée. Lors du happening, on joue avec cet inconnu qui entoure le joueur, inséré dans ce discours illogique, duquel nous parlions avant, qui le touche et le palpe partout. Lors du happening, le joueur distribue son temps parmi différentes parcelles d'absurdité non reliées entre elles. Lors du happening, les jeux de celui qui regarde se voilent de mystère et les oreilles s'ouvrent pour écouter ce qu'elles ignorent, accrochées au fil de ce qu'elles croyaient connaître et qui est sur le point de se dissoudre. Lors du happening, personne ne gagne. Cependant, nous pourrions dire que tous les participants obtiennent aussi leur gain.

Le jeu vit et déambule également sans arrêt dans l'œuvre de Brossa : à partir de et avec les mots, parmi ou contre les objets, avant ou après l'action. Un mot se segmente soudain et passe devant un autre. Un ballon devient un dé et un dé devient un ballon ; des lettres sortent d'un robinet. Brossa propose ironiquement le jeu de cache-cache pour deviner si la personne qu'on a touchée est le chef de l'entreprise ou si elle ne l'est pas. Il sort un monocle d'une coupe d'eau ; il explique un fait exceptionnel et le nie par la suite ; il entre dans une salle en vélo et prend une échelle, pour ensuite

entrer avec une échelle et sortir en vélo ; il joue aux cartes en improvisant chaque partie ; il marque une ligne par terre, il jette un dé et marche sur cette ligne ; ou il déroule un rouleau de papier hygiénique et le lance au public<sup>29</sup>. Les actions de Brossa sont entourées d'un mystère non caché. Ce qui est mystérieux constitue un tissu visible qui recouvre ou entrelace divers objets et diverses actions qui sont à côté de nous. Le jeu, blessé par le mystère, « affirme la beauté de ce qui n'est ni senti ni non senti »<sup>30</sup>, selon René Magritte. Ce jeu cohabite avec le hasard. C'est pour cela que le *Postteatre* de Brossa est rempli de hasard. Ce hasard est ouvert de la façon dont le serait un horizon coupé horizontalement en deux parties par une lame de rasoir.

Nous finirons en mentionnant le concept de structure dans le happening. La structure est un système entre les parties de l'œuvre, qui devait être inexistant pour Kaprow. Selon lui, le happening, face aux arts du passé, n'a ni un début structuré, ni une partie intermédiaire, ni une fin. Sa forme est ouverte quant à sa façon de terminer<sup>31</sup>. C'est une négation qui avait été déjà faite par Artaud, lorsqu'il a affirmé que la « structure théâtrale devait être détruite au sein du théâtre de la cruauté »<sup>32</sup>. C'est peut-être ici où il est évident une plus grande différence entre la notion de happening et les pièces du *Postteatre* de Brossa. Si dans les actions de Kaprow la structure de la pièce n'était pas dessinée ou elle se manifestait ouverte, perméable, transformable et mobile, dans le *Postteatre*, sa structure est beaucoup plus évidente. Chez Brossa, il y a beaucoup d'actions situées dans une chambre déterminée au préalable. Ces actions se déroulent dans un espace précis et concret, délimité par quatre murs. Pour Kaprow, au contraire, « le happening devait avoir lieu dans des endroits spacieux, mobiles et changeants, si c'est possible »<sup>33</sup>, dans des espaces susceptibles de disposer de limites diverses à tout moment. Malgré cette différence, nous prenons la défense de Brossa en disant que, dans le *Postteatre*, le public passe souvent entre deux espaces. Il passe d'une salle à une autre et jusqu'à une troisième afin de suivre le déroulement discontinu d'une action multiple. Un cadre ferme ses portes pour les ouvrir sur un autre cadre. La structure chez Brossa, bien que déterminée au préalable, se ramifie. Elle multiplie son territoire. Parfois, la pièce commence sur la terrasse d'une maison, ensuite elle continue sur la terrasse d'un café et se termine dans le hall d'une gare<sup>34</sup>, en invitant le public à la suivre. Pour

cela, et en conséquence, il pourrait être affirmé que, parfois, les actions de Brossa ouvrent les yeux à un espace pluriel et transformable défendu par Kaprow, de sorte que son concept de structure abandonne partiellement le caractère rigide qui caractérise parfois d'autres pièces plus traditionnelles.

Nous ajouterons, au sujet de l'idée de durée, que pour Kaprow « le temps durant le happening doit être variable et discontinu »<sup>35</sup> et aussi que « les actions doivent avoir lieu dans leur temps naturel »<sup>36</sup>. Il ne faut rien accélérer ou retarder de force. La pièce doit respirer à son propre rythme, articulé sur les silences les plus propices. La durée de la pièce ne doit être en aucun cas déterminée au préalable. Nous apprécions ici aussi une différence avec le *Postteatre* de Brossa. À notre avis, Brossa joue avec le concept de temps. Il l'allonge et le fait vibrer comme si c'était un élastique. Il construit un fait et le détruit à continuation ou en même temps en montrant ainsi le revers, l'autre côté de ce que nous avons vu ou de ce que nous sommes en train de voir en ce moment. Chez Brossa, le temps tourne, danse, fait le tour et se croise avec un autre, en dehors du silence dont il fait partie. Brossa maintient et expose le caractère discontinu et variable défendu par Kaprow – nous l'avons déjà dit – en perturbant, en simulant, en détournant ou en ralentissant un événement. La magie de Brossa transforme les yeux du temps. Le regard se referme parfois. D'autres fois, par contre, il reste ouvert au delà de ce qui était attendu.

Nous finissons ce texte en résumant l'existence surprenante de parallèles existant entre les actions du *Postteatre* et la notion de happening énoncée par Kaprow. Nous la remarquons dans l'appréciation et la considération du quotidien présent dans l'œuvre d'art, dans la défense de l'idée du jeu, dans la valorisation du processus, de la simplicité et de l'absence de logique dans la suite des événements, et aussi dans les caractéristiques propres à ces deux pratiques artistiques, qui peuvent être encadrées toutes les deux au sein du concept d'art *intermedia* énoncé par Higgins. Des pratiques qui, tout en maintenant de légères différences au sujet du concept interne de la structure, prônent la défense de la participation et de la création collectives. Pour ce et en conséquence, il faudrait parler des actions qui constituent et forment le *Postteatre* de Joan Brossa et les placer dans un espace proche de l'art d'action énoncé par Allan Kaprow, c'est-à-dire sur le seuil du happening. ■

- NOTES >1 Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis Voir, 1992, p. 73-76. >2 Anna Arnabat, « El happening, un intent de definició », *Estudis Escènics*, nº 26, Barcelona, Quaderns de l'Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona, 1985, p. 68. >3 Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux, *Poesie directe*, Paris, Opus International, 1994, p. 157. Allan Kaprow, *Assemblages, Environments, Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966. >4 Iria Shoichi et Atsuo Yamamoto, « Chronologie 1946-1999 », *Catálogo Gutai*, Paris, Galerie nationale du jeu de paume, exposition del 4 de mayo al 27 de junio de 1999, 1999, p. 271, 272-274. >5 Eduard Planas, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 54. >6 Antoni Gual i Carles Ruiz, *Joan Brossa, l'alternativa poètica*, Valencia, La Forest d'Arana, 1994, p. 134. >7 Eduard Planas, *op. cit.*, p. 43. >8 Jürgen Schilling, *Aktionkunst. Identität von Kunst und Leben*, Luzern und Frankfurt, C.J. Bucher Verlag, 1978, p. 59. >9 Sagrario Aznar, *El arte de acción*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, p. 91. >10 Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, Du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 23. >11 Jürgen Schilling, *op. cit.*, p. 59. >12 Joan Brossa, *Poemes d'anada i de tornada*, Valencia, Pretextos, 1995, p. 12. >13 Joaquim Molas, *Cloenda. La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona, Simposi internacional, Fundació Joan Miró, 25 i 27 d'abril de 2001, p. 236. >14 Joan Brossa, *Teatre complet. Poesia escènica*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, p. 371, 374, 387, 392, 393, 403, 408 i 422. >15 Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, colección Punto y Línea, 1979, p. 163. >16 John Cage, *Para los pájaros*, Caracas, Monte Avila Ed., 1974, p. 60 y 61. >17 Kristine Stiles, « Entre l'aigua i la pedra. Performance Fluxus: una metafísica dels actes », en *Fluxus*, catálogo de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, exposició del 25 de novembre al 16 de octubre de 1994, p. 95. >18 Allan Kaprow, *op. cit.*, p. 103. >19 Maurice Blanchot, *El diàleg inconcluso*, Caracas, Monte Avila Ed., 1970, p. 385, 387, 391 i 394. >20 Allan Kaprow, *op. cit.*, p. 260-261. >21 Allan Kaprow, *op. cit.*, p. 231. >22 Blanca Millán, *Poesia visual en España*, Madrid, Información y producciones, colección Ensayo núm 2, 1999, p. 167. >23 Henri Béhar i Michel Carassou, *Dadá historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996, p. 60. >24 Ludwig Wittgenstein, *Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 22. >25 Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1987, p. 184. >26 Joan Brossa, *Teatre complet*, *op. cit.*, p. 362, 366, 367, 373, 379, 383, 389, 409, 418 y 419. >27 Michel Seuphor, « Sobre Jean Arp » en *Jean Arp*, catálogo del Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, exposición del 25 de febrero al 15 de abril de 1985, p. 26. >28 AAVV, « Entrevista de Bárbara Berman », in *Allan Kaprow*, an exhibition sponsored by the Pasadena Art Museum, septiembre 1967, p. 10. >29 Joan Brossa, *Teatre complet*, *op. cit.*, p. 377, 381, 393, 395 y 401. >30 René Magritte, *Escritos*, Barcelona, Síntesis, p. 350. >31 Allan Kaprow, *op. cit.*, p. 48. >32 Antonin Artaud, *Textos 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén, 1972, p. 24. >33 Kristine Stiles, *op. cit.*, p. 70. >34 Joan Brossa, *Teatre complet*, *op. cit.*, p. 384. >35 Kristine Stiles, *op. cit.*, p. 70. >36 Allan Kaprow, *op. cit.*, p. 92.

Agradecemos al Área de Apoyo Lingüístico a la I+D+i de la Universidad Politécnica de Valencia, su ayuda en la traducción de este artículo. Gracias de antemano y reciba un cordial saludo, Área de Apoyo Lingüístico a la I+D+i. > Nous remercions le Département de linguistique de la Universidad Politécnica de Valencia, Espagne, pour la traduction de ce texte.