



**COCTEAU / FENOSA
RELLEUS D'UNA AMISTAT**

Del 6 de juliol al 30 de setembre 2007

**Fundació Apel·les Fenosa
C/ Major, 25
43700 EL VENDRELL (Tarragona)
mail@fundaciofenosa.org
www.fundaciofenosa.org**

La **Fundació Apel·les Fenosa** del Vendrell, que ha dedicat diverses exposicions a il·lustrar l'amistat de l'escultor amb els artistes i els escriptors de l'Escola de París (com ha estat el cas precedent de Picasso, Vieira da Silva i Arpad Szenes o Giacometti), presenta aquest estiu la mostra:

COCTEAU/FENOSA : RELIEFS D'UNE AMITIÉ,
que ha estat comissariada per l'especialista francès
en l'obra de Cocteau
Serge Linares.

L'exposició s'articula així al voltant de l'amistat entre Cocteau i Fenosa. S'inicia amb el paper de "Picasso mitjancer", amb la fotografia de Picasso i els seus amics en el taller dels Grands-Augustins, de Brassai datada el 27 d'abril de 1944, que recorda el paper determinant de Picasso en la relació de proximitat de Fenosa amb Cocteau.

Continua amb l'escultura desapareguda de *David* (1923) que Cocteau compra a Fenosa amb motiu de l'exposició de Fenosa a la galeria Percier el 1924 i amb la referència també al primer bust de Cocteau, *Tête de Jean Cocteau*, executat el 1926, que es perdrà anys més tard.

Quan Fenosa s'exilia novament a París el 1939 després de la Guerra civil espanyola, els contactes entre Cocteau i Fenosa s'incrementen i descobrim la seva amistat a través la correspondència. Cocteau escriu una carta de recomanació a André Dubois, director de gabinet al ministeri de l'Interior francès sol·licitant que ajudi Fenosa a tenir els papers en regla. En altres cartes, Cocteau escriu a Fenosa a l'Hotel Ritz, on estava instal·lat, i intercanvien les residències respectives i, una vegada ocupat París, l'escriu el 30 de juliol de 1940 per invitar Fenosa a retrobar-lo a Vernet-les-Bains a casa del doctor Pierre Nicolau.

L'any 1939 Fenosa realitza dos nous bustos de Cocteau, *Petite Tête de Jean Cocteau* i *Tête de Jean Cocteau à l'écharpe*. Paral·lelament, Cocteau comença a escriure poemes que dedica a Fenosa com « Fatigue du modèle-poète et du poète-modèle », « Saison au 19 », « Je m'interroge, je m'ausculte... », « Fenosa d'un pouce robuste... », « Question d'altitude », « Fenosa / Avec les doigts de ton œil... » [1939], « Suites néfastes d'une visite au Louvre », « Prière au sculpteur ».

Així mateix Fenosa realitza un bust de Jean Marais, *Petite Tête de Jean Marais* (1942). L'exposició recull també la significació de l'escultura a l'obra de Cocteau amb escultures de Jacques Lipchitz, *Jean Cocteau* (granit, 1920) i Raymond Radiguet (terracota, 1921) i l'obra de Jean Cocteau, *Jean Marais en faune* (pedra conglomerada, 1939). També recorda el diseg de Cocteau d'instal·lar en el seu jardí de Milly-la-Forêt un bronze du *Polyphème*.

L'exposició es documenta també a cartes posteriors i amb el text que Cocteau escriu per el catàleg de l'exposició *Fenosa*, Barcelona, Galerie Jardin, 16-30 novembre 1957: « Fenosa c'est la forme la plus exquise de la force... ».

Clou la mostra una fotografia de Nicole Florensa, on apareixen Jean Cocteau i Fenosa davant un comerç del Palais-Royal a París, fotografia datada el 1954, que dona testimoni dels lligams amicals entre tots dos.

COMPARTIR LA POESIA

Per Serge Linares

Seria una bogeria i una certa presumpció creure que, després de diverses generacions i només amb documents, es pogués tornar a donar vida a l'amistat que va unir, ara farà uns quaranta anys, el poeta francès Jean Cocteau (1889-1963) i l'escultor català Apel·les Fenosa (1899-1988). Avui en dia, qualsevol tasca biogràfica podria ser un fracàs si fos devota dels models renaixentistes i romàntics a la manera de les obres que relaten les vides artístiques com en el cas de *Les vides dels millors pintors, escultors i arquitectes* de Giorgio Vasari (primera edició de 1550) i dels diversos *Portraits* de Sainte-Beuve (iniciats el 1829). Qui no pensa actualment que és il·lusòria l'ambició de reconstituir exactament i completament, amb paraules que es van crear, la vida de dues personalitats del passat i de les seves relacions? Des de l'interès, completament modern, per la psicologia de les profunditats i des de la distinció, a la manera de Proust (*Contre Sainte-Beuve*), entre el jo social i el jo creador, seria molt ingènua l'actitud que intentés basar la història dels homes il·lustres en la fe que sobreviu en la transparència dels comportaments i en l'evidència de la relació entre la vida i l'obra dels artistes. Una doble sospita, de natura ètica provoca que en aquesta tasca siguem prudents pel que fa al procés biogràfic tradicional: actualment totes les preocupacions científiques dubten de les implicacions intel·lectuals o afectives del biògraf i del valor que s'ha d'atribuir a les fonts de referència (escrits, obres artístiques, testimonis...), que forçosament tindran llacunes i segurament seran parcials.

Quan queden al descobert els riscos comesos i les imperfeccions inevitables de l'enfocament biogràfic, és la posteritat de cada un dels creadors que tractem que ens portarà obstinadament a qüestionar quina és la fertilitat de les seves obres, arriscant-nos

a entendre l'acció dels fets. Per poc que declari la intervenció de les seves idees i, encara que no estalviï mai en proves documentades, el crític pot intentar, sense ser desmesuradament exhaustiu ni fidel, evocar les personalitats que s'han eternitzat en el record col·lectiu. Així en pot construir una representació com si es tractés de la realitat d'ahir, de la qual encara es perceben els vestigis del seu pas. El biògraf n'haurà d'informar i justificar-los tant com pugui.

Per als casos que tractem, la raó exigeix no inflar la importància que tenia tant per a Cocteau com per a Fenosa l'amistat que sentien l'un per l'altre. Els fets no ens deixen pensar que existís un intercanvi clau pel que fa a les obres d'un i d'altre: cap dels dos va veure com l'art o la vida es modificava profundament per la influència de l'altre. Amb tot, és la raó la que ens convida a pensar que els elements que van crear una relació tan duradora no van ser purament anecdòtics. Tot just després de la trobada el 1923, en companyia de Pablo Picasso (1881-1973), Cocteau i Fenosa descobreixen un punt d'entesa que s'allunya de ser només una façana comercial. És evident que el primer que van compartir és la mútua admiració que sentien per Picasso. Fenosa admira i sent agraïment pel pintor. No va ser aquest qui el va encoratjar a que desenvolupés la vocació d'escultor gràcies a les figuretes que li va comprar a partir del 1923 i gràcies a l'exposició que va organitzar a París, a la galeria Percier, entre l'1 i el 22 de març de 1924? Pel que fa a Cocteau, sempre va insistir en l'admiració que sentia per Picasso. El va conèixer el 1915. Li va dedicar una oda i un assaig, publicats el 1919 i el 1923, respectivament. A més, Cocteau li va demanar assessorament plàstic per al ballet *Parade* (1917) i per a la peça *Antigone* (1922). Potser quan el poeta Max Jacob, amic de Cocteau i de Picasso, va escriure el prefaci del catàleg de l'exposició de Fenosa va ser quan es van trobar per primera vegada l'escriptor i l'escultor. Picasso apareix durant quaranta anys i per totes bandes en la correspondència de Cocteau i Jacob. De fet ell va

organitzar moltes trobades, com la del seu taller, un dia d'abril de 1944 (il·l. 1), i, a més, va ser ell qui els va presentar els anys 20.

Ben aviat, l'albada de l'amistat entre Cocteau i Fenosa es va omplir d'estima recíproca i, ràpidament, va estimular llur imaginació. Cocteau va adquirir el guix *David* (il·l. 2), que va exposar a la galeria Percier, com ho demostra el catàleg (il·l. 3). Aquest fet no és tan sols un gest de recolzament per a l'escultor necessitat. És una maniobra subtil que li serveix per recordar un ballet sobre el tema del rei hebreu. Aquesta escultura s'integrava en un espectacle coreogràfic del ballet rus i va servir com a reparació del projecte que Cocteau va tenir el 1914 amb el compositor Igor Stravinski (1882-1971). L'empresari Serge de Diaghilev (1872-1929) tenia més interès que la seva *troupe* acabés una altra obra del compositor, *Le Rossignol* (1914). Cocteau va haver d'aturar el projecte. Però Fenosa no representa, com Cocteau, el David ballant (il·l. 4). El representa just abans que es decideixi a deixar l'espasa, sobre la qual encara es recolza, per agafar una altra arma sobirana: la de la fe que porta dins del cor i que assenyala el tron amb la mà. El record de la figura bíblica motiva una compra que podríem dir és una compensació, tot i que el projecte coreogràfic es va fusionar en un altre ballet, que prometia un destí encara més impactant: *Parade* (1917). Aquesta obra realitzada per Picasso i el compositor Erik Satie (1866-1925) per als ballets russos va conservar de *David* algun tret de l'estructura i dels procediments escènics, però va deixar de banda el vessant sagrat i la seva personalitat excepcional. Creiem que el personatge, inspirat el 1912^[1] en els trets del ballarí Vaslav Nijinski (1890-1950), Cocteau no se'l podia treure del cap. Va adquirir el modelatge realitzat per Fenosa. Venjança aferrissada del destí? El ballet no es va arribar a estrenar i el guix, que tot just va lliurar al fonedor Meroni Radice perquè el fongués en bronze, va desaparèixer quan el taller d'aquest va fer fallida.

Un destí semblant va patir la *Tête de Jean Cocteau*, que Fenosa va modelar al 1926 a casa de la mare del poeta. Si l'existència de l'obra no hagués estat certificada pels catàlegs de les exposicions de Fenosa de la galeria Zborowski (París, 1928, il·l. 5) i de la Sala Parés (Barcelona, 1930, il·l. 6), on tampoc es va presentar, no hauríem pogut demostrar-ne l'existència. Cap prova visible, ni tan sols una reproducció, podria confirmar l'execució d'aquesta obra. Per raons que encara avui són un misteri, el guix que Fenosa va deixar a Cocteau per a l'exposició espanyola, no va sortir mai de l'Hôtel de France on l'artista tenia el taller, al carrer Vandamme del districte XIV de París. Aquest només tornaria a aparèixer després que el porter de l'edifici decidís, aprofitant l'absència de l'inquilí, treure totes les escultures per buidar l'habitació. En definitiva, el que ha quedat, sobretot, són les paraules pronunciades durant les sessions de modelatge d'aquest primer retrat de Cocteau. Fenosa les va recollir uns anys després:^[2]

Un dia, quan li feia el retrat, es va adonar del meu estat de tristesa. No sé per què, la joventut sempre té problemes. Ell em va dir: «Per què estàs tan trist? Tens la millor professió del món. La música és com una dona que porta una mala vida. Estàs ajagut a la teva estança i ella arriba. Estàs dret, s'atansa. Sempre ve. La poesia és una altra cosa. Cal agafar-la per la mà. Tu agafes el llibre amb la mà, evidentment. La pintura és una dona casada. Has d'estar dret. L'escultura és com la dona amb la qual t'has promès, no has de parar de girar al seu voltant, és diví.»

Segons com aparegui la música, la poesia o qualsevol creació plàstica, les relacions entre homes i dones mostren quines són les diferències entre els mitjans d'expressió; la metàfora, amb les seves variacions, no dóna peu a la confusió de gèneres i, entre altres distincions, no situa al mateix nivell de dificultat l'escriptura, la pintura o el modelatge. El poema no convida l'adepte ni al respecte, com ho fa el quadre ni a l'adulació, com ho fa l'estàtua, sinó a l'impuls. La poesia es crea en to menor. Un to per sota del normal. Aquesta mateixa percepció s'unia a la idea que apareix constantment en Cocteau, segons la qual, independentment del grau d'èxit de la seva producció, la poesia és, de totes les accions creadores, l'única que experimenta tant drama, lluny de qualsevol

manifestació de reverència o de seducció. És ella qui condemna el seu escrivà a ser infeliç i a estar sol. La visió fatalista de la poesia de Cocteau, que prové de les experiències personals, cobreix d'ombra les relacions amb la inspiració, que segons ell prové d'un jo alienat, quelcom sobrenatural interioritzat al cor de la identitat. A diferència de l'escultura o la pintura de l'acció poètica no se'n pot tenir cap plaer. Ni tan sols la satisfacció que produeixi una certa reflexió recíproca entre la humanitat de la personalitat i la seva part, despòtica i insensible, de transcendència. En els darrers anys de la seva vida, al cim de la seva producció gràfica, Cocteau oposarà radicalment aquesta a l'escriptura, «perquè cal rebre ordres per escriure, a diferència de la plàstica, a força de cercar, cercar els trets, la situació, els personatges la vostra màquina es posa en marxa amb una manovella» i «aconseguiu despertar en vosaltres, potser no l'individu misteriós que habita dins vostre, però, en tot cas, algun element que se l'hi assembla».^[3]

Pel fet de no tenir vocació d'escriptor, Fenosa no podia posar en la mateixa balança la poesia i l'escultura com ho feia Cocteau. Amb tot, la conformitat que Cocteau va expressar durant un dia de treball («La imatge és bona»)^[4] és el reconeixement de la dimensió artesana que embolcalla l'escultura i la gratificació que sent aquell que se n'adona, d'aquest fet. Això només es podia expressar en una conversa amb el model davant.

Aquesta convergència de punts de vista no duraria pas gaire temps. Fenosa va marxar el 1929 de França durant deu dies per anar a l'exposició a la Sala Parés. Només va tornar passats deu anys, quan Barcelona va caure a mans dels franquistes. Tot i que durant aquell període Cocteau sabia com estava Fenosa pel que li explicava Picasso, no hi ha constància de cap carta ni document de cap tipus que provi que van mantenir una relació directa. Quan torna a París, per poder mantenir-se en un moment tan crític, Fenosa va tornar a parlar amb els amics dels anys 20, entre els quals hi havia Cocteau,

el qual el va recomanar en una carta del dia 23 de juliol de 1939 a un vell conegut, André-Louis Dubois (1903-1998), futur comissari de policia del Departament de la Seine, llavors director de despatx del Ministeri de l'Interior, per tal que Fenosa pogués regularitzar la seva situació. Cocteau escriu sobre Fenosa al seu corresponent oficial i li diu: «no és “un escultor” per Picasso, i per mi és l'únic que compta.» (il·l. 7) Els arguments fermes, adreçats directament i gens planificats, van fer que Dubois accedís a aquesta petició. I a més, des d'aquell moment, no tan sols va ajudar Fenosa sinó tots els amics artistes i republicans. Per causa de la situació extrema en la qual es trobava, Fenosa es va adonar que l'amistat de Cocteau, com bé es demostra en aquesta carta, tenia molt pes. No solament pel que fa a la seva actitud davant de les autoritats, sinó per totes les demostracions que en va fer en la vida privada. Així, en un poema dedicat a l'escultor, l'escriptor expressa l'afecte que es produeix i que sent per la comunitat artística que els uneix. Ho fa tot narrant la impressió de buit que va experimentar després de visitar el Louvre i separar-se de l'escultor:

Anàvem junts al Louvre
Entro: el buit s'obre...
Què seré jo, demà?
Ell s'ha tancat en la meua mà. (il·l. 8)

En aquesta època va ser, precisament, quan la seva amistat va assolir el seu punt àlgid. Mai abans Cocteau ni Fenosa havien viscut tan connectats. Mai més es van tornar a trobar tan units en el mateix destí com en aquests anys difícils. Potser la relació de Fenosa amb Coco Chanel (1883-1971) va motivar l'aproximament a Cocteau. Hauria fet tant per ajudar l'escultor si no s'hi hagués relacionat tant amb ell en el cercle de la modista, que va col·laborar en diverses de les seves peces com *Antigone*, 1922, *Le Train bleu*, 1924, *Orphée*, 1926; *Les Chevaliers de la Table ronde*, 1937, i li va oferir sovint el suport financer, sobretot durant els tractaments de desintoxicació? Sigui com sigui,

l'apropament entre Cocteau i Fenosa va ser tan ferm que el 1939 van canviar de casa. Tot un seguit de documents (il·l. 9-13) ens demostren que Chanel va fer que s'instal·lés a l'Hotel Ritz de la plaça Vendôme el setembre de 1939. Però, l'escultor, incòmode amb tant luxe, es va mudar a l'habitació del seu amic poeta a la casa que tenia al número 19 de la plaça de la Madeleine. Tres dibuixos demostren que l'amistat dels dos homes llavors es trobava en el punt més elevat: els dos primers (il·l. 14-15), signats per Fenosa, ens ensenyen Cocteau al Ritz tocant la guitarra i l'altre (il·l. 16), dibuixat pel pintor Pere Creixams (1893-1965), és un retrat de l'escultor fent el mateix, però a casa del poeta. La similitud dels motius podria trair l'esperit de joc que presidia les sessions de posa. Ambdós amb el mateix gest, inesperat, l'un a casa de l'altre, cadascú al domicili del seu *alter ego*. Heus aquí com es segellava tranquil·lament la seva concòrdia.

Era conscient Fenosa que amb aquestes mudances creuades estava nodrint la imaginació de Cocteau? La invitació de Chanel i la partença del seu company a la guerra, l'actor Jean Marais (1913-1998), no van ser els únics elements que van fer que el poeta acceptés mudar-se el dia 5 de setembre.^[5] Va intervenir en bona part el mite personal, l'origen del qual tan sols es va produir alguns mesos abans. L'abril de 1939, de camí a les vacances a Piquey, Cocteau es va posar a redactar repentinament les primeres planes de la novel·la autobiogràfica *La Fin du Potomak* (1940). En aquesta hi expressava el sentiment de tancament que tenia al barri de l'església de la Madeleine on sempre havia viscut (il·l. 17-18). Quan esperava canviar de vida amb Marais, que l'acompanyava, va experimentar un període de creació tan lluminós com el període que va passar amb l'escriptor Raymond Radiguet (1903-1923), el qual va passar, precisament a Piquey, les últimes vacances d'estudi amb el poeta abans que morís sobtadament. Cocteau sentia la necessitat de canviar de lloc de residència. Estava

convençut que el perímetre de la Madeleine li creava una dependència fatídica. Prova d'això és el paràgraf amb què comença el llibre:

No és estrany que un home es torni captiu d'una zona de la ciutat i no en pugui sortir mai més. Algun sortilegi el lliga a les normes i als fluids que se'n desprenen. Crec que el temple de la Madeleine m'obliga a partir del voltant de les seves columnes. D'hotels en hotels, d'edificis en edificis, ensopego des de fa anys amb la geometria que transmet una aura funesta a l'arquitectura de la gran església de la teulada verda.^[6]

El final de la novel·la posava fi a la lògica espectral que regia la relació de Cocteau amb aquest barri parisenc: el desenllaç descrivia la plaça de la Madeleine en ruïnes, destruïda després d'un cataclisme apocalíptic misteriós. En tornar de Piquey, Cocteau no va durar gaire a casa seva i va marxar cap Versailles, el mes de maig, i a Saint-Tropez, a l'estiu. Quan Marais va ser mobilitzat el setembre, va escapar definitivament de l'empremta d'aquesta geografia urbana filtrada per la seva imaginació simbòlica, gràcies a Chanel i Fenosa, que li van permetre que s'instal·lés durant un període de temps al districte primer de París. El 1940 va acabar llogant un pis al carrer Montpensier número 36. Tot i les visites freqüents que va fer a casa seva motivades per la nostàlgia que sentia per Marais el qual va viure amb ell abans de marxar i pel magnetisme que sentia per una zona on, en certa manera, va ser presoner des de 1910, no van servir perquè canviés una altra vegada de casa. Era com si els laments, que només s'expressaven a les cartes adreçades a l'actor, no haguessin pogut allunyar-lo de la necessitat de trencament. Una necessitat descrita en forma de ficció a *La Fin du Potomak* i que va acabar sent real per causa del conflicte mundial.

L'èxode va fer que el poeta i l'escultor es tornessin a trobar uns mesos abans de marxar al barri del Palais-Royal. El 30 de juliol de 1949 (com es pot veure al segell de correus), Cocteau va escriure a Fenosa i li va demanar que anés a casa d'un aficionat a l'art que ell coneixia, el cirurgià Pierre Nicolau, el qual el va acollir durant el mes de

juny a l'hotel particular que tenia a Perpinyà (il·l. 19). Hem de citar el principi d'aquesta carta perquè mostra com se sentia Cocteau abans d'assabentar-se de l'ocupació nazi:

El meu estimat esquirol

No diguis mai que t'abandono. Millor seria que vinguessis a Perpinyà *on tornarem a treballar com a la plaça de la Madeleine*. La vida sempre serà la vida i les nostres sempre seran estranyes. Dependrà de nosaltres fer reviure la vida. Però atenció amb el foc expiatori! Normalment sempre hi vaig primer.

La barreja de matisos expressa al límit l'alegria i la tristesa. Cap sistema permet fixar el límit on comença el consol i on acaba l'angoixa. Una vegada que Cocteau va demostrar l'amistat inicial, fa prova de la confiança en la vida, la qual no és pura ceguesa davant de la situació de crueltat del país. Sinó que és una creença profunda en l'existència d'una realitat superior, on viuen els creadors de formes. Una realitat que, tanmateix, queda exposada als atacs de la història col·lectiva: tot anuncia que el Cocteau d'aquests anys d'ocupació està decidit a construir obres aïllat del món, però sempre conscient de l'actualitat, per l'èxit (la seva obra *Renaud et Armide* i també la pel·lícula *L'Eternel Retour* de 1943) i per les decepcions de la premsa col·laboracionista. Després de marxar de Tolosa del Llenguadoc, on s'havia refugiat després d'haver marxat de Llemotges, Fenosa va arribar el juliol a la casa de vacances del doctor Nicolau a Vernet-les-Bains, prop del Canigó. Allí es va tornar a trobar amb Cocteau i Marais, el qual acabava de tornar a la vida civil (il·l. 20). No van parar de passar amics per aquella casa: els escriptors Joseph Kessel (1898-1979) i Roger Stéphane (1917-1994), l'actriu Arletty (1898-1992) etc. La feina va tornar a començar com s'havia establert: Cocteau va redactar una novel·la inspirada en la seva obra *La machine à écrire* (1941) i Fenosa va fer en fang els bustos dels fills de Nicolau, Bernard, Colette i Simone, i dels dos fills del doctor Pivert i Claude Toubert Jany.^[7] La tardor va separar els amics: Cocteau i Marais van tornar a París per avançar amb l'obra *Les Parents terribles* (1938); Fenosa després

va passar per Marsella, on es va tornar a trobar amb la seva estimada de llavors, Rafaela Barga, filla d'un republicà espanyol.

L'episodi va marcar els records de Cocteau perquè quan va dedicar a Fenosa el recull poètic *Allégories* (1941), va unir amb una línia, en forma de cor, les ciutats de Perpinyà i París, llocs on va ser l'escultor (il·l. 21). De quina manera hauria pogut expressar millor, amb paraules i gestos, que l'amistat es transportava d'una banda a l'altra de França sense el més mínim sotrac i en la fe d'una creença compartida en els valors del símbol i la mitologia? El títol de l'obra i aquesta insígnia i dedicatòria amb rostre d'Orfeu defensen la metàfora, mitjançant l'aparició de personatges llegendaris, a la qual Fenosa s'hi podia adherir perfectament; ell feia brollar amb intensitat, des de la inspiració manual, les faules bíbliques i gregues i posteriorment ho faria amb les epopeies occidentals.^[8] L'altre llibre de Cocteau, conservat per Fenosa, que també té un homenatge escrit i dibuixat, confirma que ambdós dialogaven sobre l'amor dels personatges èpics (il·l. 22): la donació d'un exemplar de la tragèdia *Renaud et Armide*, on s'intueix l'empremta de *La Jérusalem délivrée* de Tasse (1581), s'entén com el reconeixement de Cocteau per una confraternitat artística amb Fenosa, que s'emocionava també en aquesta celebració renovada d'una cultura ancestral.

Aquest gust per tot el que era fabulós va trobar una altra modalitat per manifestar-se, d'una manera autèntica, el 1939. Es tractava del retrat esculpit. Quan Fenosa picava, cop rere cop, els dos bustos de Cocteau, es va lliurar al desig de la mitificació personal que nodria el seu model. Això ho va experimentar sobretot en el primer bust, realitzat en fang, segurament abans de la declaració de la guerra. Aquest va ser el que va lliurar la dosi més gran creativitat de la seva ment (il·l. 23). Fenosa va voler realitzar aquesta obra, preocupat per recuperar la pèrdua de l'efígie del seu amic, realitzada el 1926. També és ell qui va voler, durant les sessions de posa, com a

compensació per l'acte de modelatge, les poesies de Cocteau en les quals aquest declarava el sentiment d'assistir, sessió rere sessió, a la transfiguració volumètrica de la seva identitat. Un d'aquests textos manuscrits es titula *Fatigue du modèle-poète et du poète-modèle* (il·l. 24) i evoca, amb humor, les exigències literàries de Fenosa i les conseqüències d'aquestes:

La teva avidesa de poemes
Algun dia em costarà cara
Si la teva carn d'argila i la meva carn
Volen disputar-se la meva corona d'emblemes.

De mi només es veuran els teus llorers volant!

Pot semblar divertit, però, tal vegada, es tracti d'una lluita, infeliç des del principi, entre el jo real i el jo figurat. Com si la representació física pogués rivalitzar amb la individualitat representada. D'una transferència virtual de personalitat entre l'ésser de l'escriptor i el semblant que el reemplaça. D'una creació paral·lela, sota els dits de l'escultor i sota la ploma del poeta, figuracions simbòliques del model destinades a glorificar-lo.

Els altres poemes de Cocteau es oscil·len entre la satisfacció d'haver-se convertit en una obra d'art de l'individu viu i la inquietud d'ésser temporalment present, consagrat a l'evanescència per imperatiu humà. En aquest cas, Cocteau assumeix el prestigi d'aquest estatut d'inspirat que Fenosa li atorga coronant la seva cabellera vegetal desordenada amb alguns llorers honorífics:

Qüestió d'altitud

Res de mi no té por, no tornaré enrere mai més
Què? No gosaríeu pas
a portar barret de llorers?
Al món on visc al ridícul li cal aire. (il·l. 25)

Aquí es pregunta sobre el desdoblament del seu cos, que torna reversibles, tangibles i inabastables les realitats tant de carn com de terra que es representen arreu, segons sigui home o estàtua:

Fenosa, a cop de polze robust,
Fa girar algun mur...
Sóc jo fantasma d'aquest bust?
És ell el meu fantasma? (il·l. 26)

A força de dir-ho l'experiència de presenciar el modelatge dels seus trets reconduïx Cocteau a la prova del mirall, que va ser, a l'obra *Orphée* el 1927 i a la pel·lícula *Le Sang d'un poète* del 1930, l'expressió visual d'una inquietud sobre la naturalesa de la identitat d'un poeta: no és molt més ell mateix, és a dir ningú, despul·lat de la imatge i de la història, una vegada que ha estat absorbit en el seu reflex i immers en la interioritat que el superen? No s'experimenta cap narcisisme quan es contempla la seva efígie, però un problema espiritual podria fer trontollar al subjecte biogràfic per la influència de la temptació d'un altre jo desitjat, temut i despersonalitzat fins al punt de la invisibilitat.

Cap bust d'ell no podia ser interessant per a la vanitat de Cocteau perquè la seva vocació poètica es basava en la relativitat de la personalitat en relació amb la mort i en comparació amb la part absoluta d'ell mateix –aquest altre *Jean*, és a dir (després d'invertir les síl·labes) aquest *ange* (àngel), individualitzat provisionalment en un cos i una psicologia d'home–. Vist des de l'òptica del poeta, allò que només tenia valor en el retrat era l'element que deixava transpirar a flor de pell el seu altre infinit, que es trobava, temporalment, en ell mateix. Des de llavors, l'escultura tenia, segons la seva visió, el poder d'atorgar consistència al subjecte, de dotar-lo amb una presència que no era ni presència física ni bellesa, sinó l'aparició del fons de l'ànima en la superfície de la fisonomia. En resum, Fenosa era, per la tasca feta per les mans que veien els trets de Cocteau, l'inventor del seu misteri transcendent, el descobridor de la seva part no

humana. Per això el poeta sentia, davant del modelatge de l'escultor, que el seu ésser profund existia, que el seu jo menys subjectiu podia accedir a una modalitat de plenitud, a mesura que, sota els dits de qui feia el bust, la seva aparença, com que no era ni rostre ni receptor, deixava veure, amb la mirada, el rerefons objectiu de la identitat. Els dos primers versos del quartet titulat *Fenosa* canten a l'escultor i aquest poder de materialitzar des de l'interior tot constatant la transformació plena del buit de la figura i del caràcter:

Amb els dits del teu ull
El buit metamorfoses.
T'enfiles com un esquiol
Als cims que tu et proposes.(il·l. 27)

Hi ha tot un seguit de fotografies anònimes per situar les relacions d'apropament i distanciament que es van produir entre el model i el seu retrat (il·l. 28-32). És evident que Cocteau es posa deliberadament en situació de comparació i demostra totalment la realitat de carn i la representació d'argila. La presència física no aconsegueix alterar la relació d'inferioritat que el manté lligat amb el doble esculpit. Lluny de ser una simple còpia d'ell mateix –d'aquest home en barnús o amb corbata–, el bust atorga a Cocteau amb ostentació, sense cap naturalitat, la dignitat d'ésser inspirat. La situació de cadascú juga precisament contra l'original i dóna a l'escultor l'avantatge que té: en tots els casos, Cocteau s'allunya de la seva efígie, s'hi situa darrere o a sobre. Mentre que el model té amb l'espectador, en un intercanvi de mirades, un lligam de convivència fundat sobre la seva humanitat compartida, el bust roman decididament estranger a tot tipus de relació tant si es presenta de perfil o en tres quarts, amb el més enllà com a horitzó. L'última fotografia (il·l. 32), tot i que capta l'un i l'altre de cara, multiplica els signes de superioritat de l'estàtua en comparació amb Cocteau: el guix, situat a l'alçada en un sòcol decorat amb un cor, primer emblema del poeta que va acompanyar la seva

signatura abans de l'estrella, domina amb els ulls de cec l'escena d'interior. A més, en el moment en què les mirades estableixen un punt anàleg, la distància augmenta entre Cocteau i el motlle perquè res significatiu recorda el seu estatut de poeta en la seva aparença urbana, a diferència de les altres fotografies, on posa immers en la seva veritat de creador, en roba de feina i amb les mans d'artista sempre per davant. De tant dir-ho cada imatge, amb els seus propis mitjans, apropa el model i l'escultura per diferenciar-los millor i crear un desdoblament que no afavoreix gaire la similitud: quan es veuen les fotografies, es tracta menys de trobar la similitud de les figures que de constatar-ne la disparitat.

El contrari sorprengué a qui va donar vida a figuretes malignes, per exemple en la pel·lícula *Le Sang d'un poète* (1930) o també en el recull *Opéra* (1927). Prenguem el poema en prosa titulat *Le buste*:

Calia pensar-ho, tot. Resoldre aquest problema exigeix un cert coneixement de les propietats misterioses del marbre. Igual que en els bustos romans.

Esperava la negra nit. Llavors, el llaç es desdoblejava deixant veure tota la sinuositat, sense oblidar les òrbites, els arcs de les celles, els orificis nasals, les orelles, els llavis. Formava il·limitats perfils, desdoblebant-se, insisteixo, metòdicament, allargant-se més que un riu, solidificant-se com l'acer, alleugerint-se més que la seda. Aquest element viu deixa brollar les arrels adventícies, forada les muralles, entra per sota de les portes i per tots els panys, ben alerta (sense perdre de vista l'obra) per aferrar-se als nusos més petits que desfeia i que obligatòriament hauria de tornar a fer arriscant-se a ser condemnat a mort, si no els tornés a fer exactament. El bust enginyós i cruel, després de travessar diversos edificis nocturns, estrangulava l'home adormit.^[9]

Es tracta d'un joc de la imaginació aquesta història d'un marbre assassí? Sens dubte.

Però també és conseqüència d'una aprehensió de l'art que no era tan sols estètica, sinó captiva en la creença torbadora en una realitat sobrenatural pròpia dels malsons de la nostra consciència. És per això, que s'explica la distància remarcable entre les idees preconcebudes de Cocteau pel que fa al seu retrat. Idees tan meditades que es veuen impregnades d'una estranyesa inquietant, i la fotografia posterior on apareixen Marais i

Fenosa, sense cerimònies, en un ambient de tranquil·litat i improvisació, amb el bust del poeta als braços. (il·l. 33)

Sota l'encàrrec indirecte de l'actor, que va ser mobilitzat per les tropes, com ho testimonia una carta de l'escriptor adreçada a l'escultor (il·l. 34), Fenosa va realitzar un segon bust de Cocteau, més petit i amb una forma ben diferent (il·l. 35). Marais desitjava tenir en l'equipament de soldat una figureta del seu mentor. Fenosa no va voler fer una còpia en miniatura del bust que va realitzar abans de la guerra. Va proposar una altra visió del seu amic, més familiar i més neguitosa. La crispació dels trets, l'aprimament del rostre, la domesticació inexpressiva del cabell i el nus estret del mocador, sembla que siguin el retrat d'un Cocteau replegat dins de les angoixes, cavil·lós per causa de l'absència de l'amat. En definitiva, sembla com si Fenosa hagués donat forma a aquest nou bust en oposició directa amb el primer. En aquest cas, la figura del poeta dóna pas a la representació del vessant més humà. Sense llorers, corbes ni artificis. Desproveït de l'impuls del mocador i del moviment ondulant dels cabells. El bust petit de Cocteau, al contrari del gran, es veu immers en la contingència, captiu per l'amor autèntic que sentia per l'actor. A totes les cartes de l'època escrites per l'escriptor i adreçades a Marais sentim el suplici de la separació. Aquest retrat transmet al destinatari el missatge de la passió turmentada del redactor. Podem pensar que Fenosa situa la imatge de Cocteau sota l'influx d'un accident sentimental causat per la història. Es converteix en testimoni d'una soledat mal viscuda. La funció de la figureta –un record “portàtil”^[10] de l'amant– va imposar la seva grandària reduïda i les opcions estilístiques: per coincidir millor amb el destí íntim que havia de tenir^[11], la representació del poeta havia de deixar de banda la condició de creador en benefici de l'estat emocional. Una vegada que s'ha explicat el procés que fa passar d'una escultura a l'altra, podem apreciar en el rostre modelat de Cocteau el canvi d'èpoques, la

inestabilitat d'un país en pau dins d'una guerra, el retorn dels esdeveniments col·lectius a l'aventura personal.

Als dos bustos de Cocteau hem d'afegir els de Marais, també realitzats per Fenosa abans i després de la declaració de la guerra, però en aquest cas van passar diversos anys (1939 i 1942) i no poques setmanes. El primer bust el va fer abans que la gran efígie de Cocteau. El guix de l'actor es va finalitzar com es pot llegir a la carta que anuncia el principi imminent d'aquest (il·l. 37). Les dates confirmen que els encàrrecs del poeta a l'escultor no estaven motivats pel narcisisme, atès que el primer retrat provenia directament de l'efígie de Marais. De fet, en una carta a Fenosa, Cocteau justifica el desig de tenir un retrat de l'actor per l'amor que sent per ell i perquè l'escultor és amic de la parella:

Estimat Fenosa,
Jeannot (diminutiu de Jean Marais) és el meu tresor. Vés a buscar un turó a Espanya per fer aquest home. Vés a buscar terra tova per endurir els nostres cors en un sol cor.
A reveure! (il·l. 38)

Arran d'aquest fet, el primer poema que Cocteau va oferir a Fenosa no parla gaire d'ell mateix, sinó que en els versos hi ha imprès un gest tendre que té a veure amb l'actor. El mal de queixal que patia Marais abans de ser mobilitzat^[12] apareix en forma de metàfora (al quart vers) que justifica la pressa imposada a l'escultor, com si aquest fos el taumaturg que inspira el títol del poema amb accents espirituals:

Pregària a l'escultor

Fenosa fes patir a aquest bust
Tanca el diable dins seu
Lliura'ns Jeannot d'un patiment injust
Perquè pugui mossegar amb les dents
El seu goig ingenu i robust.(il·l. 38)

Així, una rèplica d'Orfeu (1927) que evoca el poder estètic del modelatge en l'escena IX de la peça epònima esmena el record de Cocteau en el primer vers, rescrit per una bruixeria bona:

Què pensa el marbre en el qual l'escultor talla una obra mestra? Pensa: «Em colpegen, em fan malbé, m'insulten, em trenquen, estic perdut». Aquest marbre és un cretí.^[13]

Si considerem tot plegat, tant la carta d'encàrrec com la peça de teatre o el poema subseqüent, Cocteau confia en el poder salvador de l'escultura. Aquesta, gràcies als efectes artístics, dona sentit al patiment de l'existència, ofereix un punt d'ancoratge a les derives d'identitat dels models, en definitiva, atorga pes a la realitat de la comunitat dels esperits artístics que sacrificarien dins de l'amistat el culte dels sortilegis modelats.

En aquest clima de sublimació de les relacions afectives, no sorprèn que Fenosa, Cocteau i Marais s'observessin a través del prisma de la creació i del mite. La més petita demostració de simpatia feia possible un nou acte de la demiúrgia dels artesans de la bellesa. Marais, el 1939, té novetats de Fenosa després de rebre una carta de Cocteau on li explicava que l'amic patia una doble otitis.^[14] La carta es tanca amb una idealització del destinatari: «Estic amb tu i penso tendrament en tu, el meu creador.» (il.l. 39) Pel que fa a Fenosa, no volia romandre dins d'aquest règim d'heroicitat compartida. Quan executava el bust de Marais amb la toga de teatre clàssic (il.l. 40), modelava la imatge més sobrenatural, la més elevada de totes de l'actor. Alimentava els somnis del jove que, després de la representació de l'obra *Parents terribles* (1938), peça d'inspiració de carrer, pretenia tenir papers de tràgic. La representació escultòrica de l'actor girava l'esquena a la realitat de la seva carrera que tot just acabava de néixer i que en el futur s'acabaria perfilant. En el guix es materialitzava el desig del model per fer el paper de Neró a la peça *Britannicus* (1669) de Racine. Marais es va aprendre el text de l'obra a la regió de la Somme, a Royes, durant la guerra. Amb tot, tan sols va

muntar-la el 1941, al teatre Bouffes-Parisiens. Fenosa es va exaltar una vegada més per glorificar la parella d'amics i, poc després, va fer un retrat del poeta en un registre igualment sublim: va recórrer als mitjans plàstics per donar rostre, amb les mans, a les vocacions de l'actor i del poeta. Ho va fer imitant un llenç per cobrir escultures per aquí, amb el vol d'un mocador per allí, amb els ulls mirant al cel i amb fulles de llorer. Lluny del naturalisme, va magnificar aquestes dues personalitats i va unir ambdós destins.

Fenosa va donar per acabada l'empresa de mitificació mútua, a la qual Cocteau i Marais es van submergir en benefici de les associacions artístiques, quan va modelar al 1942 un bust petit de l'actor (il·l. 42), també "portàtil", com el del poeta. A banda de la dimensió, també va establir una relació equilibrada entre les figuretes mitjançant la selecció d'una fesomia molt semblada. L'estètica de la nova efígie de Marais –rostre esquelètic, mirada frontal, pentinat cap enrere, sense teatralitat– s'adaptava en proporció al temperament del bust en miniatura de Cocteau. Les quatre representacions dels amants s'agrupen de dos en dos per demostrar, encara més, l'excel·lent coincidència dels destins de la parella. Fenosa es va trobar dins del dispositiu creador que Cocteau va imaginar per celebrar la seva passió: art, literatura i cinema havien d'amalgamar-se perquè l'amor per Marais tingués una transcendència, allunyada dels rumors i de les amenaces del moment. A mode de convicció hi ha dos quartets dedicats a l'actor en aquells anys plens d'afecte i col·laboració:

Fugim del mal, de la ciutat
Tanquem-nos junts amb clau
Recordem aquesta illa
On la suor de sang enganxava les nostres flors de llis arrissades.

Vull escriure i viure per a tu.
Vull allargar el matí
Per l'estança i pel llibre
El futur coneixerà el nostre somni infantil.^[15]

De fet, aquest somni el va tenir molt abans de la relació amb Marais. S'arrelava en un altre amor, no correspost. L'amor que sentia Cocteau per Radiguet des de 1919. Ho demostra el fet que per a cada una de les passions anteriors, el poeta necessitava veure com el mateix escultor modelava els bustos d'ell i del seu estimat. Això no ho sabia Fenosa? El 1939 i el 1942 Cocteau ja va fer el mateix amb un altre escultor, Jacques Lipchitz (1891-1973), que va realitzar el retrat de Raymond Radiguet el 1921, i una any després va fer la figura de Cocteau (il·l. 42-43). La correspondència no era l'efecte del destí: els encàrrecs dels bustos de Marais, probablement Cocteau els va passar a Fenosa, estimulaven la seva imaginació de poeta, empesa a creure, després de tantes decepcions amb altres companys, en el retorn possible d'una unió creadora amb l'objecte del seu cor. Si no ho sabia Fenosa, Cocteau era inconscient de la part de mite biogràfic que tenia per desitjar veure's i veure el seu amant materialitzats en estàtua? Segurament, no El preludi de *La Fin du Potomak* (1940), aquesta novel·la d'amor per Marais que no diu mai aquest cognom, es desdobleja en un quartet que menciona la mort de Radiguet i l'únic bust que es conserva d'ell:

El cap del nen dormia fet en fang.
El seu feble, feble cos, per sota penjat.
Podria fer pensar en aquest llibre inacabat
Que la mort voldria un nen ebri colpejar?^[16]

Llavors podem calcular quantes esperances vives de reconciliació, quantes pors supersticioses de morts residien en el desig de Cocteau per tenir escultures amb les efígies del seu amic i d'ell mateix. Va demanar el gest artístic de Fenosa perquè reproduís els trets de Marais i els seus. La primera vegada fou per fer renéixer una antiga utopia d'amor creador, i la segona, per conjurar definitivament el destí que es va trencar el 1923.

Fenosa va decidir, completament inconscient, realitzar una altra celebració de l'actor. L'exemple va motivar a Cocteau a fer escultures, com es pot llegir en una carta de Marais del dia 1 de juny de 1996 adreçada al crític Bertrand Tillier (il·l. 44). Entre tots els poemes que va oferir a Fenosa el 1939, n'hi ha un que es titula *Saison du 19* (en referència al número de la casa que compartien a la plaça de la Madeleine), on la ment de Cocteau s'agita plena de pensaments que van apareixent a mesura que va modelant:

Em pregunto, m'ausculto...
Estic malalt? No. Esculpeixo.
Com no conec res,
Tot em sembla nou i neixo.

És a tu a qui devia aquest antic naixement
I voldries el meu reconeixement?
Porta'm gleva, inunda casa meva,
I que se n'apropriï un estrany moment.

Nascuts de la terra (on m'espera el marbre)
Bustos, creixeu sobre el nostre arbre! (il·l. 45)

A partir del moment en què va començar a fer l'estàtua amb les mans, Cocteau interpreta l'obra sota la llum sobrenatural d'un mite grec de creació. Ell es considera un bloc d'argila humida modelada per Prometeu. Seguidament, es produeix aquesta aprehensió simbòlica de la realitat en la qual el poeta acostuma a petrificar la seva imaginació. Per l'efecte del retorn col·laborarà en la concepció de l'escultura *Jean Marais en faune* (il·l. 46). Una vegada més, el subjecte, minvat per la sospita de la permanència de la identitat i per la creença en una alteritat suprema que nega el jo, se sent que canvia i que algú s'interposa en el camí (Marais com a model i Fenosa com a mestre). Tot i així, el període escultòric de Cocteau va durar molt poc i no va donar molts fruits. El lligam amb el tret de la grafia i les línies era massa intens. Per això tan sols va fer aquesta efígie en pedra aglomerada.^[17]

És l'únic retrat d'aquest tipus que va fer. Tot i representar un allunyament de la seva principal activitat, té cabuda dins del to general de l'obra, dins de la norma estètica. La definició dels contorns modelats remarca el grafisme lineal del dibuixant. El tractament temàtic del model no pretenia atordir-nos en un territori mitològic. L'elecció del faune sorprèn en un autor que en la seva producció anterior no havia demostrat gaire interès per aquest personatge. L'empremta de Fenosa és tan perceptible que apareix en la reproducció de la inclinació del bust i en la manera de treballar la cabellera. No cal justificar-ho: l'escultor tampoc tenia gaire clara la figura. Podem apostar fortament que Marais es va transformar en faune per la fascinació de Vaslav Nijinski. Cocteau el va veure el 1912 durant la representació del ballet *Prélude à «l'après-midi d'un faune»*, amb música de Claude Debussy (1894) inspirada en l'ègloga de Stéphane Mallarmé (1876). D'aquesta manera es feia un homenatge a la càrrega eròtica de Marais, encara que no hi havia provocació en aquest bust quasi sense banyes^[18] i sublimat per l'actitud d'aguait i d'elevació. Quan Fenosa, com amic i espectador, lloava l'actor cantant les seves qualitats de primer ordre, Cocteau, com a amant i Pigmalíó, divinitzava l'home del desig pur, de la sexualitat natural. No va evocar el poeta en un dels versos a les "innocències del faune"^[19] de Marais? En un altre sobre el mateix bust de l'actor, ofereix una altra versió del quartet dedicat a Fenosa amb el títol *Suites nefastes d'une visite au Louvre* (il·l. 8), una versió que modificava d'una manera singular el clima per absoldre qualsevol forma d'amor, per fustigar les dissimulacions artístiques, per exaltar el valor compensatori de l'escultura en temps de separació, en definitiva, per testimoniar una febre vital:

El faune

Què ha passat? El Louvre em revoltava
On la força de l'amor arreu s'amaga
Escopir als bronzes m'hauria agradat

Secrets per desvelar-los hauria robat.
Em salvo, escumiteixo i al meu cau torno
Vull satisfer aquesta dèria que m'espanta...
Ràpid esculpeixo un nas, una boca, una orella
I aquest camí cap a tu em porta encara
Diable, mort i infelicitat, podeu riure d'amagat!
Creia que vivia, ajagut sota el vostre llit
Avui, destruïu les banyes del meu faune. [\[20\]](#)

Va caldre que en aquest període Cocteau s'apropés a Fenosa perquè li expliqués la seva separació després d'una visita al museu del Louvre i perquè li parlés d'aquesta impressió de buidor que es devia, en aquest cas, a l'absència de Marais. La gran proximitat dels dos poemes demostra el grau de complicitat al qual van arribar el poeta i l'escultor: la seva disparitat de temes, tan accentuada, fixa alhora els límits, establerts per Cocteau, de l'amor i l'amistat.

En el període del 1939 al 1942 és quan arriben al punt més alt de comprensió mútua. Després d'aquest període Cocteau i Fenosa no la van conservar amb tanta intensitat. Tanmateix, el temps no va esborrar la connexió dels seus cors i ments ni en va impedir l'intercanvi per expressar els punts que tenien en comú. Cada vegada més els documents parlen de la persistència de les afinitats mútues després de 1942. Hi ha dues fotografies dedicades de John Craven (1912-1981) que Cocteau va conservar a la casa que tenia a Milly-la-Forêt. Actualment es troben a la biblioteca de la ciutat de París (il.l. 47-48). Són del 1944 i mostren un dels camins que el poeta va iniciar gràcies a l'amistat amb Fenosa: la reacció creadora se situà al mateix nivell que l'actualitat dramàtica. La primera d'aquestes imatges, un bust de sirena trencat al terra sembla que no aporti res significatiu. En canvi, la segona, on es veu la maqueta del *Monument aux Martyrs d'Oradour-sur-Glane* (1944) al taller de l'escultor, al boulevard Saint-Jacques número 51 del districte XIV de París, té un impacte molt més gran. La fórmula de Craven per dedicar la fotografia de Cocteau, on es veu l'homenatge de Fenosa als ciutadans morts

pels alemanys el 10 de juny de 1944 (il·l. 49), es troba, com en el cas de la primera fotografia, a la part posterior del clixé. Amb tot, aquesta dedicatòria és menys reflexionada que l'altra i traeix tot l'interès que tenia el poeta per l'obra del seu amic escultor: «A Jean Cocteau / que em va inspirar en aquesta imatge / Cordialment». Aquesta fotografia mostra la repercussió que l'obra commemorativa va despertar en el poeta. Com podria la representació d'aquesta dona embarassada que surt de les flames d'una foguera deixar impassible Cocteau? El setembre de 1938, apressat pel gir dramàtic dels esdeveniments a Europa després de les amenaces de Hitler d'envair Txecoslovàquia i inquiet per les amenaces de guerra de l'Alemanya nazi que li podrien impedir tornar a veure Marais, va escriure un poema de circumstàncies titulat, precisament, *L'incendie*.^[21] En aquest poema la devastació de les flames de la història, que provocaria la mobilització de cinc-cents mil reservistes francesos, li provocava aquesta crisi d'angoixa: «I jo somio en aquesta i en l'altra partida/ Per a les quals certament les mares han tingut fills?»^[22] La plàstica expressiva de l'escultura no va ser l'únic element que admirava Cocteau. També n'admirava la iconografia, la qual li feia recordar l'harmonia que vivia al seu interior abans de la guerra. La ressonància de la maqueta va ser totalment retroactiva i va tenir una extensió escrita. Cocteau va compondre aquell mateix any, el 1944, *Le bal d'Oradour*, un poema que recorda aquell crim:

Cadascú ballava amb la seva parella
Aquest era l'ambient d'aquest envelat
Extraordinari sota la llum de la lluna
Els nens dormien amb paper de diari tapats

Existia aquesta meravella!
Les mares vigilaven arreu
Immòbils com sentinelles
Era el ball d'Oradour

Tot això, tot, és pols
Runes a bord, runes dins

Les cases, com les dents, trencades
I la Història asseguda, cosint.^[23] (il·l. 50)

Aquests tres quartets fan una al·legoria de la història, la qual es mostra indiferent davant la infelicitat dels homes. La història torna a aparèixer en altres versos de *L'Incéndie*: «La història de França, un llibre sobre els genolls,/ Llepa sang (res li fa fàstic)/ I no ens mira mai amb el seu ull glaçat».^[24] *Le bal d'Oradour* va ser un precedent per a l'obra i Cocteau li deu a Fenosa l'evocació poètica de la matança. En el *Journal* de l'ocupació no menciona aquest esdeveniment, però comenta efusivament l'alliberament de París, en un poema que es titula *25 août 1944*.^[25] L'enfocament tan diferent que té l'obra d'aquests dos moments històrics tan propers ens fa pensar que la inspiració per a *Le Bal d'Oradour* li va venir de l'escultor.

Tot i que van mantenir una excel·lent relació després de la guerra, Cocteau i Fenosa no van mantenir cap vincle estret creatiu. Potser per l'assetjament de la fama mundial i pels viatges incessants, el poeta portava una vida que no facilitava la connexió de les seves imaginacions?^[26] Una de les últimes ocasions d'intercanvi artístic no va donar grans fruits. En una carta del mes de desembre de 1949 adreçada a Florence (1919-1993) i Jean d'Albis (1911-2004), col·leccionistes i amics (il·l. 51), Fenosa confessa que temia que Cocteau renunciés a fondre en bronze el *Polyphème* (1949), una escultura que en principi volia instal·lar al jardí de la casa de Milly-la-Forêt. D'aquell moment també són els esborranys d'una carta del poeta en què, per causa del cost del projecte, volia fer-lo en marbre de Carrara (il·l. 52). El to dels manuscrits fa pensar que l'obstacle era econòmic. I en tot cas, així va ser. Aquesta obra, tot i l'abandó de Cocteau, va passar el 1949 de maqueta a bronze i de petit a gran format (il·l. 53). Amb tot, no va colpir la sensibilitat del poeta. Podria haver coincidit perfectament amb les idees inventives que va tenir l'escriptor després de viatjar a Grècia el maig de 1949. Es tracta de la segona vegada que es va trobar amb la realitat del país. Abans ja hi havia

anat, el 1936. Aquesta visita no va posar fre a la visió mitològica ideada per Cocteau. Es pot apreciar perfectament en el diari *Maalesh* (1949) i als dos poemes que va escriure ràpidament: *Le Rythme grec* i *Atalante court à sa perte*. Aquests només es van publicar en el volum de l'*Anthologie poétique* (1951). A més, la inspiració clàssica de Cocteau es va expandir encara més el 1951 quan va pintar *Ulysse et les sirènes*, imitant la inspiració que Homer causava freqüentment en Fenosa, sobretot en el mateix tema que l'escultor va desenvolupar el 1941 i el 1945 i posteriorment el 1949 i el 1950^[27]. El tema de *Polyphème* enfortia encara més els punts comuns de Cocteau i Fenosa. Tot i que és difícil, per manca de declaracions escrites, explicar les possibles causes que van fer que el poeta adquirís l'obra, res no ens impedeix avançar algunes de les causes relacionades amb el seu imaginari. L'escultura mantenia una estreta relació amb la visió interior deguda a la ceguesa que escenificava: aquest cíclop, amb un sol ull esclafat per Ulisses, que el cercava a cegues dins de la llana d'un dels carners, representava una humanitat embolcallada per l'ombra de les qüestions sobre la invisibilitat. Qüestions que només la pèrdua de la visió exterior podria acabar aclarint. A la pel·lícula *Orphée* (1950), aquest és el sentit que tenen els ulls pintats sobre les parpelles tancades dels personatges. Veuen més enllà del visible després d'haver passat a un altre món. La ceguesa era també per a Cocteau el preu que va haver de pagar Èdip per conèixer el seu destí i per haver nascut amb el do de la revelació. Pel que fa a la figura d'Ulisses, tan present durant aquests anys en la ploma i el pinzell, tractava de la manera més propera possible la qüestió sobre la identitat: el personatge no havia de deixar d'existir per sobreviure i retornar? No estava a punt de desaparèixer en la peça de Fenosa d'una manera gairebé indiscernible dins del carner? No havia portat astutament el pseudònim de Ningú, que va ser la seva salvaguarda?

Els anys 1956 i 1957 són els darrers anys que ens ofereixen proves tangibles de l'amistat de Cocteau i Fenosa. Una carta del poeta, escrita el dia 26 de maig de 1956, que celebrava l'exposició de l'escultor a la galeria Jacques Dubourg,^[28] demostra que l'afecte que sentia per ell restava intacte (il·l. 54). L'aparició de la tristesa causada per la separació del seu amic i l'emoció davant de la bellesa, que s'aprecia línia rere línia, ens demostra la permanència de la més viva admiració pel seu treball:

Hi ha *meravelles a la teva Catalunya*. Estic trist perquè no les veig i no et veig. La bellesa s'amaga i quan la descobreixo darrere d'una porta sento una gran dolçor dins del meu ventre.

Aquesta admiració es va expressar públicament en un text redactat a petició de Fenosa el diumenge dia 23 de juny, segons *Le Passé défini* (diari íntim de Cocteau) i que es va publicar en el manuscrit inclòs dins del catàleg de l'exposició que va fer l'escultor del dia 16 al 30 de novembre de 1957 a la galeria Jardín de Barcelona (il·l. 55). L'estructura del text, que segons el gust dels enunciatos defineix a l'artista i acaba evocant la relació d'amistat amb el poeta, dóna bellesa a l'obra. Cap anècdota personal distreu el caire crític de les paraules. Ni tan sols en el paràgraf del final. En efecte, els anys vint es resumeixen en una expressió breu. I a continuació se celebra aquest poder de creació que tenen el privilegi d'exercir els dos homes amb les mans:

A més, Fenosa és la meva joventut i aquestes mans d'artesà que no poden tocar res sense que no es transformi, sense que la carabassa no es converteixi en carrossa.
Fenosa és el meu amic.

El que resta, en la major part del text, deixa espai per a la crítica de simpatia l'objecte de la qual no pretén distingir entre escrúpols d'objectivitat i manifestacions interpretatives:

Fenosa és la forma més exquisida de la força. La que no enganya ningú. Els seus muscles no s'encarcaren. És el joc de la capa de Manolete.

Les figuretes de Fenosa sembla que sempre demanin disculpes al puny que les ha posat en aquest món i declarin: «Sóc feble. No respiris. Un no res em podria trencar.»

Fenosa és la dansa immòbil. És el vent que esculpeix les dones, és el bronze que brolla del sòl com la mandràgora, és la immobilitat blanca de Don Tancredo davant les banyes.

Reconeixedor i una mica irònic, Fenosa va reaccionar davant d'aquesta prosa lírica amb paraules de catalanista convençut: «Em permeto recordar-te que no m'estimo Espanya i molt menys les curses de toros.» (il·l. 57) Fenosa va reconèixer que Cocteau, sense voler causar cap tipus de perjudici pel que fa a l'obra escultòrica, es va expressar des de la riba del seu propi món poètic. De fet, Cocteau s'apassiona en l'homenatge mitjançant al·lusions trepidants que demostren les seves preferències del moment i els seus mites de sempre, com la llegenda de la mandràgora, els contes de fades, l'elegància de la força com la del boxejador Al Brown (1902-1951) i, sobretot, la tauromàquia. El mateix any, va publicar *La Corrida du 1^{er} mai*, un assaig en el qual parlava sobretot de Don Tancredo amb un conjunt de textos, alguns dedicats al matador espanyol Manolete (1917-1947). El text de Cocteau estava farcit de referències al seu univers i el de Fenosa, que es tornava sota els ulls del poeta en una emanació del seu. Dit això, quan va escriure que «Fenosa és la dansa immòbil. És el vent que esculpeix les dones», el poeta no va oblidar un dels principals reptes de l'artista: més enllà de la llei dels contraris, fixar en la gleba, el guix o en el bronze el moviment del cos i dels elements, convertir els materials perquè acollissin la tremolor més imperceptible de la relació entre la humanitat i l'univers?

A la carta d'agraïment (il·l. 57), Fenosa li va dir a Cocteau que li donaria el bronze que desitgés dels tres que li enviaria. Encara que no sabem quines van ser les altres dues figuretes, podem intuir perquè va escollir *Kimono* (1957). Diverses etapes de la vida de Cocteau van fer que triés aquesta figureta. Va anar al Japó a la primavera de

1936, durant la seva “volta al món en 80 dies”. Va escriure diverses descripcions dels vestits tradicionals japonesos en un reportatge del diari *Paris-Soir*, que es van publicar en un volum que es titulava *Mon premier voyage* (1937). Sempre va demostrar un gran interès per la cultura nipona, sobretot pel teatre. El teatre Kabuki el va sorprendre molt. Cocteau es va inspirar en el teatre Nō per als set quadres vius que va idear per a la representació de *Ædipus rex* (1927), l’oratori que va fer amb Igor Stravinski, el 1952 al teatre dels Champs-Élysées. Si coneixem la gènesi de l’homenatge a Fenosa podem tenir una última explicació complementària sobre la inclinació que tenia Cocteau per aquesta figureta: el dia que va redactar part del catàleg per a l’exposició també va escriure un prefaci per a un programa de teatre Nō. Mitjançant aquesta elecció, potser inconscient, Cocteau tornava al moment durant el qual va escriure el text que li va fer rebre com agraïment una escultura d’inspiració japonesa. Casualitat o premeditació, així va agrair amb la seva elecció el dia de la doble creació literària i, al mateix temps, mostrava al crític que hi havia la possibilitat d’apropar-se a les dues proses alhora. Tant en l’homenatge com en el prefaci hi ha una cerimònia nodrida de tradicions, llegendes i mites que acaba captivant el poeta.

*

Fins el moment del regal de la figureta, l’amistat de Cocteau i Fenosa anava més enllà del simple intercanvi d’afecte recíproc. Trobava la plenitud en l’exercici de totes les dimensions en l’àmbit de la creació. En cap altre territori com en l’estètic es podia nodrir tant el diàleg, nuat durant quatre dècades desproveït d’ombres de desavinença i d’influències nefastes de separació. Si els imprevistos de les vides respectives tan sols intervenien en la intensitat dels intercanvis, mai en la natura o en la seva existència, era perquè la seva complicitat es va establir, des de l’inici, en l’àmbit de la imaginació i la creació artística. L’un s’adreçava a l’altre amb un univers propi configurat però, al estar

en contacte, podien desenvolupar altres vessants. Certament Cocteau va produir més testimonis reals de la interacció amb Fenosa. Això estava molt vinculat en el seu esperit de recerca de la identitat que situava el jo com una hipòtesi que s'havia d'anar comprovant mitjançant l'experiència contínuament renovada de les relacions amb l'altri.

Fos el que fos, la comunió de les idees es basava en compartir la poesia compartida, no com a categoria literària, evidentment, sinó com a expressió estètica d'una relació amb el jo i el món sense exclusius genèrics. Com a mínim, des del romanticisme alemany ja se sentia parlar d'aquesta extensió semàntica més àmplia possible de la noció de poesia, defensada especialment en la revista *Athenaïm* (1798-1800). La modernitat assolí dins d'aquesta lògica la pèrdua definitiva de les relacions d'analogia entre l'art i la literatura, enteses a la manera de la doctrina renaixentista o clàssica, inspirada per Horaci, l'*Ut pictura poesis* (la poesia com la pintura). Però si passava a tenir relacions d'homologia, que estimulaven la prohibició de qualsevol patró i autoritzaven la difusió total de l'art. D'aquí prové aquesta nova forma de relacionar-se entre creadors de tot tipus que, sota la denominació de bohèmia, va ser el signe d'una fraternitat ideològica fins al començament del segle XX. Aquesta va federar, posteriorment, les avantguardes contra l'antic ordre. Cocteau, per la seva banda, trobava els mots per expressar la caducitat de les classificacions genèriques mitjançant l'estructuració de la seva obra en múltiples formes, tant literàries com teatrals, tant gràfiques com cinematogràfiques, derivades de la poesia. Ell va ser també un dels més grans artesans de l'aproximació entre creadors del segle passat. La seva amistat amb Fenosa s'ha d'entendre dins d'una perspectiva més àmplia que la del punt de vista estrictament biogràfic. Aquesta és exemplar per a aquest ideal que van cultivar fins fa ben poc les personalitats artístiques i constitueix un front comú en contra de les

posicions conservadores o reaccionàries de les respectives societats i moments. L'única fotografia conservada que aïlla Cocteau i Fenosa (il·l. 59), sota la seva aparença de simple coneixença, sembla tornar-se en l'emblema de les aliances novament ideades pels creadors de l'època. És evident que no es troben al taller d'un pintor, lloc per excel·lència de trobada de la bohèmia des del taller de Louis David (il·l. 1). Però ens miren des d'un lloc diferent, des d'un altre Palais-Royal que Cocteau tenia, entre altres, dins del seu poema *Léone* (1945). Una ciutat dins de la ciutat. Un París de somnis i sortilegis. És aquest fons de botiga pintoresca la que ens situa en el lloc que reuneix en la convivència els amics. En un espai mental que la realitat ofereix perquè l'esperit, altra vegada decebut per la sobirania, trobi un regne on finalment pugui regnar.

Serge Linares

[1] En un dels diaris de joventut (col·lecció Bernard Loliée), Cocteau va escriure el dia 5 de gener de 1912: «Caldria inventar per a Vaslav un ballet bíblic sobre David.» Vegeu COCTEAU, Jean. *Théâtre complet*. Edició sota la direcció de Michel Décaudin. París: Gallimard, 2002, p. 1583. Col·lecció «Bibliothèque de la Pléiade».

[2] De fet, la data d'aquest intercanvi no és exacta perquè Fenosa no l'esmenta, tot i que en revela el contingut quan evoca el primer bust que va fer de Cocteau. Vegeu la transcripció d'aquestes paraules, pronunciades en una entrevista filmada realitzada el 1980 per Mario Antolin, que va rebre el títol de *Hombres de ayer i hoy, Apel·les Fenosa*, a Fenosa, *Propos d'atelier*. Edició de .Bértrand Tillier Cognac: 1996, Le Temps qu'il fait., p. 38.

[3] Declaracions recollides a FIFIELD, William. *Jean Cocteau par Jean Cocteau*. París: Stock, 1973, p. 89 i p. 24-25.

[4] *Op. cit. Propos d'atelier*. p. 38.

[5] Vegeu COCTEAU, Jean. *Lettres à Jean Marais*. París: Albin Michel, 1987, p. 31:« Jeannot estimat. Marxo de casa de la Coco. Tenia una carta teva i quan l'he vingut a buscar m'ha demanat que em quedés al seu costat. Faig la maleta i dormiré al Ritz.»

[6] COCTEAU, Jean. *La Fin du Potomak* dins de *Œuvres romanesques complètes*.. Edició de Serge Linares, prefaci d'Henri Godard. París: Gallimard, 2006, p. 679. Col·lecció «Bibliothèque de la Pléiade».

[7] Vegeu *Apel·les FENOSA. Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*. Direcció de Nicole Fenosa i Bertrand Tillier. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2002, núm. 171-176, p. 139-140

[8] La inspiració religiosa i mitològica de Fenosa queda àmpliament patent fins al 1943, sobre tot en *David* (1923), *Relief de l'Ange* (1926), *Sacré-Cœur* (1929), el diversos personatges del pessebre (1941), *Vierge à l'enfant* (1942), *Adam et Eve* (1943), *Ange à l'enfant* (1943), *Tobie* (1943), *Les Trois Grâces* (1923, 1933), *Les Trois Grâces au repos* (1932-1933), *Flora* (1934), *Pomone* (1949) i *Centaure* (1943). A partir de 1941 va demostrar interès per Homer (*Sirène jouant de la lyre*, 1941; *Sirène*, 1943) el qual, sobretot, es va consolidar en *Ulysse et les Sirènes* (1945), *Ulysse et Nausicaa* (1946), *Pénélope* (1947), *Polyphème aveugle* (1949) i *Ulysse et Nausicaa* (1950). També va trobar temes en *Roland furieux* (1532) d'Ariost el 1952 (*Petit Orlando*) i de 1971-1972 (*Orlando furioso*).

- [9] COCTEAU, Jean. «Opéra». A: *Œuvres poétiques complètes*. Edició de Michel Décaudin. París: Gallimard, 1999, p. 529. Col·lecció «Bibliothèque de la Pléiade». També podem pensar en el poema en vers del mateix recull titulat «Le train musical» p. 535-536). Pel que fa a la resta, Cocteau va escriure una adaptació de «La Vénus d'Ille» (1837), de Prosper Mérimée en la qual una estàtua malèfica pren vida i acaba suïcidant-se.
- [10] *Op. cit. Lettres à Jean Marais*, p. 63.
- [11] Com a mínim al principi. Després, el bronze d'aquesta figureta es va reproduir en diversos exemplars, un pertanyia a Picasso, com s'aprecia a la fotografia del seu taller (il·l. 36), situada al costat de la *Tête de Paul Eluard* (1942).
- [12] Moltes cartes adreçades a l'actor durant la guerra parlen dels seus problemes dentals. *Op. cit. Lettres à Jean Marais*. p. 39, 40, 49, 64, 65 i 69.
- [13] *Op. cit. Orphée*. A: *Théâtre complet*, p. 415.
- [14] *Op. cit. Lettres à Jean Marais*, p. 106. Dues cartes després d'aquest correu té al front del *Scarabée*, Cocteau avisa Marais que deixa el vaixell que té el mateix nom, on va arribar el novembre per escriure la seva peça *Les Monstres sacrés* (1940), a l'hotel del Beaujolais al Palais-Royal.
- [15] *Op. cit. Œuvres poétiques complètes*. p. 1209.
- [16] *Op. cit. Œuvres romanesques complètes*. p. 731
- [17] Més tard, Cocteau reprèn el treball amb el fang i fa ceràmiques, algunes de les quals, com *Grand chèvre-cou* (1958), són també bustos mitològics. A més, els faunes es convertiran en un dels seus motius preferits. Vegeu sobretot del 1958 la gerra *Petit Faune boudeur* i el panell *Aimai-je un rêve* (cita del poema d'Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*).
- [18] Un poema dedicat a aquest bust es titula precisament *Jeannot, faune sans cornes*. *Op. cit. Œuvres poétiques complètes*, p. 1211).
- [19] *La guerre*, poema que es troba en *ibid.*, p. 1243.
- [20] *Ibid.*, p. 1215.
- [21] Publicat abans de sortir l'original, al número de maig de 1939 de la *Nouvelle Revue Française*. Aquest poema tornaria a aparèixer a *Allégories* (1941). Vegeu *Op.cit. Œuvres complètes*, p. 627-632.
- [22] *Ibid.* p. 628
- [23] *Ibid.* p. 628.
- [24] *Ibid.* p. 656.
- [25] *Ibid.* p. 631
- [26] Això és el que suggereix l'esborrany d'una carta de Fenosa adreçada a Cocteau al final de 1949 (il·l. 53).
- [27] Vegeu anotació núm. 8.
- [28] *Fenosa. Sculptures récentes*, Galeria Jacques Dubourg, París, 25 de maig-9 de juny de 1956.