

Les incursions mythiques dans les œuvres iconotextuelles initiales de Núria Pompeia (1967-1975) : le refus du *fatum* ?

Mélanie CHERRAD

Université Lyon Lumière 2 (Passages XX-XXI)

Résumé : Cet article propose d'interroger le lien entre engagement féministe – et plus largement, humaniste –, iconotexte et place de l'imaginaire archaïque dans la production initiale de Núria Pompeia, en montrant comment les incursions mythiques tentent de briser les schémas sexistes immémoriaux et les mécanismes de l'empêchement, tout en dévoilant une relation fluctuante au *fatum*. Véritable éclairceuse, figure emblématique de l'humour graphique, du *cómic* et du dessin de presse féministe dans l'Espagne du tardofranquisme et de la Transition, presque oubliée du monde de l'art dans les années 1990, la dessinatrice, journaliste et romancière Núria Pompeia (1931-2016) n'a été remise en lumière qu'assez récemment, mais d'importants jalons critiques ont permis de mesurer le rôle fondamental qu'a joué la production première de l'artiste dans l'émergence des revendications féministes au crépuscule du franquisme. C'est ainsi que les travaux fondateurs de Claudia Jareño Gila et d'Anne-Claire Sanz-Gavillon bornent chronologiquement une première période de production allant de 1967 à 1975. Prenant appui sur ce même bornage chronologique, nous proposons de revenir sur cette période afin d'en présenter un angle d'analyse complémentaire et de partager une approche esthétique et mythologique. En effet, l'univers de Pompeia, ironique, sans concession et parfois tragique, nous semble bien souvent abandonné des dieux. Paradoxalement, la multiplicité des incursions mythico-religieuses qu'il recèle invite à les considérer comme un prisme d'analyse majeur de ses œuvres.

Mots-clés : iconotexte, mythologie, féminisme, *fatum*, franquisme

Resumen: Este artículo propone cuestionar el vínculo entre el compromiso feminista —y, más ampliamente, humanista—, el iconotexto y el lugar del imaginario arcaico en la producción inicial de Núria Pompeia, mostrando cómo las incursiones míticas intentan romper los esquemas sexistas inmemoriales y los mecanismos del impedimento, revelando una relación fluctuante con el *fatum*. Verdadera pionera, figura emblemática del humor gráfico, del cómic y del dibujo de prensa feminista en la España del tardofranquismo y de la Transición, casi olvidada en el mundo del arte en los años noventa, la dibujante, periodista y novelista Núria Pompeia (1931-2016) sólo ha sido redescubierta recientemente. No obstante, importantes hitos críticos han permitido medir el papel fundamental que desempeñó su producción inicial en el surgimiento de las reivindicaciones feministas a finales del franquismo. Así, los trabajos de Claudia Jareño Gila y de Anne-Claire Sanz-Gavillon delimitan cronológicamente un primer periodo de producción que iría de 1967 a 1975. Basándonos en esta misma delimitación cronológica, proponemos volver sobre este

periodo para presentar un ángulo de análisis complementario y compartir un enfoque estético y mitológico. En efecto, el universo de Pompeia, irónico, sin concesiones y a veces trágico, nos parece a menudo abandonado por los dioses. Paradójicamente, la multiplicidad de incursiones mítico-religiosas que alberga invita a considerarlas como un prisma de análisis fundamental de su obra.

Palabras clave: iconotexto, mitología, feminismo, *fatum*, franquismo

Pour citer cet article / Para citar este artículo : CHERRAD, Mélanie, « Les incursions mythiques dans les œuvres iconotextuelles initiales de Núria Pompeia (1967-1975) : le refus du *fatum* ? », p. 42-66, in BALLONGA I MONTOLIU, Adrià et ROMANO, Julie (coord.), *Narradoc* N°2 « Résurgence du mythe et démythification dans la fiction espagnole contemporaine », mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), juillet 2026. <http://narrativaplus.org/Narradoc2/Les-incursions-mythiques-dans-les-oeuvres-iconotextuelles-initiales-de-Nuria-Pompeia-1967-1975-le-refus-du-fatum-CHERRAD.pdf>.

Véritable éclairceuse, figure emblématique de l'humour graphique, du *cómic* et du dessin de presse féministe dans l'Espagne du tardofranquisme et de la Transition, presque oubliée du monde de l'art dans les années 1990, la dessinatrice, journaliste et romancière Núria Pompeia, née en 1931 à Barcelone – où elle est également décédée en 2016 –, n'a véritablement été remise en lumière qu'à partir de 2012,



Figure 1. Photographie de Núria Pompeia, quatrième de couverture, ©*Y fueron felices comiendo perdices...*, Núria Pompeia, 1970.

à l'occasion de la *Mostra del cómic* en Catalogne, et de l'exposition itinérante dirigée par Pepe Gálvez : « Núria Pompeia : sola davant la vinyeta ». Dix ans plus tard, l'exposition « Núria Pompeia. Ayer, hoy y siempre¹ », à Alcalá de Henares, marquera, elle aussi, un temps fort dans le processus de visibilisation du travail iconotextuel de l'artiste catalane.

¹ Cette exposition, inaugurée par *El Instituto Quevedo del Humor* le 3 mars 2023, pouvait être visitée jusqu'au 9 avril 2023.

Rhapsodique² et s'étendant sur plus de trente années, l'œuvre de l'autrice catalane semble bien impossible à essentialiser. Toutefois, elle a acquis une visibilité principalement en tant que production graphique et iconotextuelle, et cela, malgré une production littéraire conséquente. Par ailleurs, si « la mirada de Pompeia nos habla de los temas transversales del siglo XX³ », comme l'affirme la chercheuse et dessinatrice Marika Vila, la recherche et les médias ont principalement rendu honneur à l'engagement féministe de l'artiste, évoquant un trait inédit et minimaliste⁴. En outre, d'importants jalons critiques ont contribué à mettre en lumière le rôle essentiel de la production initiale de l'artiste dans l'essor des aspirations féministes au crépuscule du franquisme. Nous pensons bien entendu aux travaux fondateurs de Claudia Jareño Gila et Anne-Claire Sanz-Gavillon, dans lesquels un regard tout particulier est porté sur l'œuvre initiale de l'artiste et ses effets :

[...] sus primeros trabajos dan cuenta de la lenta maduración de un auténtico discurso feminista antes del final de la dictadura y permiten rescatar el papel de la autora catalana en el desarrollo del pensamiento feminista en España⁵.

Leur recherche fait clairement apparaître une première période de production, allant de la parution du premier ouvrage de Pompeia,

² Outre un album graphique, cinq albums iconotextuels, une publication graphique hebdomadaire dans la revue *Triunfo*, une publication iconotextuelle mensuelle dans la revue *Emakunde*, un recueil de contes et deux romans, la production de Núria Pompeia compte de nombreuses illustrations d'ouvrages et d'innombrables dessins de presse dans différentes revues (*Vindicación feminista* ou *Por Favor*, entre autres). On note également plusieurs affiches produites dans le cadre de manifestations en faveur du droit des femmes, notamment en Catalogne.

³ Marika Vila, « Núria Pompeia. Sociología en viñetas », in *Núria Pompeia, ayer, hoy y siempre*, Alcalá de Henares, Instituto Quevedo de las Artes del Humor de la Fundación General de la Universidad de Alcalá y la Cátedra ECC-UAH de Investigación y Cultura del Cómic, mars 2023, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Claudia Jareño Gila et Anne-Claire Sanz-Gavillon, « Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia (1967-1975) », *Filanderas: revista interdisciplinar de estudios feministas*, 3, 2018, p. 74. <<https://hal.science/hal-03133704/document>> [Consulté le 30.04.2024]. Les publications conjointes de Jareño et de Sanz-Gavillon revêtant une importance majeure dans le processus de visibilisation de l'œuvre de Núria Pompeia, nous indiquons deux autres publications de référence : « Núria Pompeia: metamorfosis de una obra (1967-1985) », in Claudia Jareño Gila et Anne-Claire Sanz-Gavillon, *Otras miradas, voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Manresa, Bellaterra Edicions, série générale, n°259, 2021 ; ainsi que : « Dessiner contre le patriarcat dans l'Espagne franquiste. Les corps soumis et les corps rebelles dans l'œuvre de Núria Pompeia », in Marys Renné Hertiman et Camille de Singly (éds.), *Construire un Matrimoine de la BD. Créations, mobilisations et transmissions des femmes dans le neuvième art, en Europe et en Amérique*. Dijon, Les Presses du réel, 2024, p.138-163.

Maternasis (1967)⁶, jusqu'à son avant-dernier album iconotextuel, *Mujercitas* (1975)⁷. Prenant appui sur ce même bornage chronologique, nous proposons de revenir sur cette période afin d'en présenter un angle d'analyse complémentaire et de partager une approche esthétique et methodologique.

En effet, l'univers « pompéien », ironique, sans concession et parfois tragique, nous semble bien souvent abandonné des dieux. Paradoxalement, la multiplicité des incursions mythiques qu'il recèle – mobilisées consciemment ou non par l'artiste – invite à les considérer comme un prisme d'analyse majeur de ses œuvres, bien que : « Ambigu, polysémique, le mythe parle par énigmes⁸ ». Au fil des siècles, le matériau mythico-religieux n'a cessé d'imprégner et d'irriguer toutes sortes de discours politiques, de récits et de créations artistiques et, selon nous, dans l'œuvre de Pompeia, plusieurs figures et mythes⁹ reviennent encore et toujours. Mais alors : de quelle nature sont ces résurgences ? Quelles questions soulèvent-elles et quel traitement en offre l'artiste ?

Le corpus proposé dans cet article se compose de six ouvrages que nous classerons en trois cycles et que nous égrainerons en suivant l'ordre chronologique d'édition. Tout d'abord, l'album graphique *Maternasis* (1967) et la série graphique *Las metamorfosis* (1968)¹⁰, qui forment, selon nous, un cycle allégorique fondateur. Puis, les albums iconotextuels *Y fueron felices comiendo perdices...* (1970)¹¹ et *Pels segles dels segles...* (1971)¹² qui semblent constituer un cycle parodique à portée existentialiste. Enfin, les albums iconotextuels : *La educación de Palmira*, co-écrit avec Manuel Vázquez

⁶ Núria Pompeia, *Maternasis*, Barcelona, Kairós, 1967. Cet ouvrage fut publié simultanément à Paris, chez Pierre Tisné.

⁷ Núria Pompeia, *Mujercitas*, Barcelona, Punch Ediciones, 1975. Si 1975 est bien évidemment l'année coïncidant avec le décès de Franco et l'Année Internationale de la Femme, Jareño Gila et Sanz-Gavillon précisent dans « Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia (1967-1975) » : « Sin poder establecerse una conexión directa entre las dos facetas, la personal y la profesional, parece evidente la concomitancia entre la transformación de su vida personal, su debut como escritora y el desarrollo de nuevos proyectos profesionales ».

⁸ Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 72.

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 241-246.

¹⁰ Núria Pompeia, *Las metamorfosis*, revue *Triunfo*, publication hebdomadaire du 30.03.1968 au 21.12.1968. Version digitale avec recherche par numéro de magazine (du n°304 au n°342, sauf quelques numéros) : <<https://www.triunfodigital.com/bnumero.php>> [Consulté le 12.04.2025].

¹¹ Núria Pompeia, *Y fueron felices comiendo perdices...*, Barcelona, Kairós, 1970.

¹² Núria Pompeia, *Pels segles dels segles...*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

Montalbán (1972)¹³, et *Mujercitas* (1975), ces deux albums composant un cycle pamphlétaire¹⁴ féministe.

Dans ce corpus, il semblerait que les incursions mythico-religieuses tentent, paradoxalement, de briser les schémas immémoriaux et les inéluctables mécanismes de l'empêchement : ce fameux « [...] pouvoir suprême (qui) appartient à une puissance mystérieuse à laquelle les Grecs donnaient, entre autres noms, celui de *Moira*¹⁵ ». Importé dans la mythologie romaine sous le nom de *fatum* ou *Tria fata*, ce destin inexorable constitue une fatalité à laquelle personne n'échappe, ni les mortels, ni les Dieux, comme le déplore Jupiter lui-même : « Ô Dieux, [...] en est-il un seul parmi vous qui se croie assez puissant pour triompher même du destin ? Vous-mêmes et [...] moi comme vous, nous sommes soumis au destin¹⁶. »

Par ailleurs, la nébuleuse des figures liées à la destinée est immense, dans la mythologie gréco-romaine, bien que plusieurs figures se détachent et notamment des figures féminines. Nous pensons bien entendu aux trois Moires chez les Grecs et à leur correspondance romaine : les Parques. Toutefois, elles ne sont pas les seules à représenter une forme de fatalité et bien d'autres entités lient à tout jamais les êtres à une condition. Dans le cas des femmes éternellement liées à la domesticité, on pensera ainsi à la déesse Héra ou encore aux tisseuses mythiques que sont Pénélope, Ariane ou Arachné. Ce sont ces mêmes figures liées au *fatum* qui, dans la production initiale de Pompeia, attirent tout particulièrement notre attention. En premier lieu, la figure génitrice et dominante d'Héra, reine de l'Olympe¹⁷ et maîtresse du destin des jeunes filles, puis celle de la femme tisseuse, se rapprochant tour à tour des Moires, de Pénélope ou d'Arachné. Ces figures ont en commun, chez Pompeia, de jouer un rôle majeur dans l'inéluctable processus d'aliénation des femmes et de conditionnement des hommes.

Cette piste d'analyse mythodologique se voit en outre renforcée par le fait que les notions de conditionnement et de chute inexorable aient

¹³ Núria Pompeia et Manuel Vázquez Montalbán (Manuel V el Empecinado), *La educación de Palmira*, Andorra la Vella, Editorial Andorra, 1972.

¹⁴ Dans le prologue qu'elle nomme « Advertencia », Núria Pompeia qualifie elle-même cet album de : « Respuesta [...] panfletaria en la forma ».

¹⁵ Pierre Brunel, *Les Mythes gréco-romains*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 2020, p. 51.

¹⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre Neuvième, VIII. Notre édition : Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, Collection « Folio Classique », 1992, p. 304.

¹⁷ Brunel, *Les Mythes gréco-romains*, *op.cit.*, p. 72.

été évoquées à diverses reprises par l'autrice dans les interviews données à la presse. Dans cet « épitexte¹⁸ », et plus précisément dans un article publié en mars 1973 dans la revue *Triunfo*¹⁹, elle fait ainsi le constat que les femmes se sont résignées et autovaccinées face au conditionnement social et culturel asphyxiant. Elle précise que, même dans les sphères les plus progressistes, le poids des mécanismes ancestraux est si fort que les femmes finissent systématiquement par échouer. Pompeia affirme ainsi que les femmes sont bien les premières à être rattrapées par les forces à l'œuvre dans une société inégalitaire, où l'inexorable *fatum* semble régner en maître²⁰. Pour autant, la production première de Pompeia se donne-t-elle à voir comme une œuvre de la résignation ?

Nous tenterons ainsi de comprendre dans quelle mesure, bien que convoquant et détournant les schèmes dominants de l'imaginaire archaïque, les incursions mythiques présentes dans ce corpus traduisent, en réalité, une relation fluctuante au *fatum*. Il conviendra ainsi de se demander si ces résurgences ne sont pas le reflet de la perplexité de l'artiste face à l'ébullition de la société *tardofranquista* et face à un univers qu'elle connaissait bien : la *esfera progre* ou « gauche divine », cette bourgeoisie intellectuelle de gauche dans laquelle elle évoluait, mais dont elle dénonça les paradoxes.

¹⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 10-11.

¹⁹ Fernando Lara, « Núria Pompeia y la condición femenina », Revue *Triunfo* (n°545), 10 mars 1973, entretien avec Núria Pompeia. <<https://www.triunfodigital.com/mostrador.php?anyo=XXVII&num=545&imagen=55&fecha=1973-03-10>> [Consulté le 15.04.2025].

²⁰ Il est important de souligner que Jareño Gila et Sanz-Gavillon ont déjà mis en lumière la fatalité dans *Y fueron felices comiendo perdices...*, *Pels segles dels segles...* et *La educación de Palmira*. Les autrices parlent de « tríptico de la circularidad ». « En los recovecos del régimen: dibujar el malestar femenino durante el franquismo », in Isabelle Touton; Jesús Alonso; Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño Gila, (éds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Alcalá de Henares, Ed. Marmotilla, 2021, p. 219-235. Version non publiée. <https://www.academia.edu/60193225/En_los_recovecos_del_regimen_dibujar_el_malestar_femenino_durante_el_franquismo_in_Touton_Isabelle_Alonso_Jes%C3%BAs_Sanz_Gavillon_Anne_Claire_y_Jare%C3%B1o_Gila_Claudia_%C3%A9ds_Trazos_de_memoria_trozos_de_historia_C%C3%B3mic_y_franquismo_Editorial_Marmotilla_Alcal%C3%A1_de_Henares_2021_pp_219_235> [Consulté le 12.05.2026].

L'ÉCHO MYTHIQUE DE L'IMAGE MUETTE DANS LE CYCLE ALLÉGORIQUE

Maternasis ou la résurgence des figures mythiques féminines fondatrices : Héra, Pénélope et Clotho

Dans le contexte du franquisme tardif, la protagoniste de *Maternasis* affronte la grossesse, l'accouchement, dans la solitude et l'angoisse.

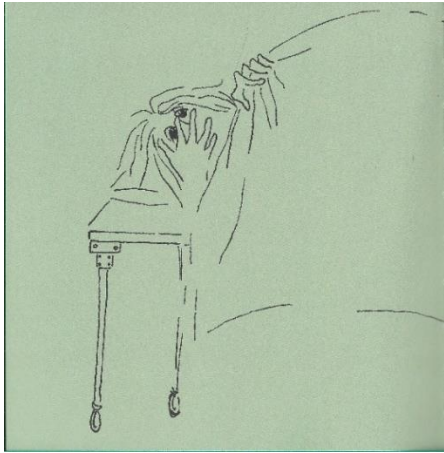


Figure 2.

© *Maternasis*, Núria Pompeia, 1967, 20 x 19 cm, s/p., détail.

La future mère apparaît très vite comme une version en creux de la figure mythologique grecque d'Héra, déesse qui préside aux accouchements, à la destinée des jeunes filles et incarne l'accomplissement du mariage dans la vie des femmes. Muette et passive, la protagoniste (figure 2), liée maladroitement – mais sûrement –, au mariage et à l'enfantement, s'affiche comme le contrepoint de la déesse olympienne : totalement prise au dépourvu dans ce nouvel

état qu'elle ne parvient pas à comprendre, et encore moins à maîtriser. Comme l'indiquent son regard terrifié et la main qui l'empêche de voir et de parler, cette Héra défaite et démythifiée attend avec crainte et de manière spartiate son premier accouchement. La figure monumentale sert de contrepoint à la reine de l'Olympe : une figure massive et imposante mais entravée et impuissante. Par ailleurs, on note régulièrement la subversion ironique des attributs de plusieurs divinités grecques, comme dans le cas de Héra, souvent associée à des animaux sacrés tels que le paon. Ici (figure 3), l'assimilation ironique entre la protagoniste et le paon, devenue une simple dinde de Noël, contribue à démystifier



Figure 3.

© *Maternasis*, Núria Pompeia, 1967, 20 x 19 cm, s/p.

le prétendu épanouissement gestationnel. L'illustration du mythe subverti de la figure d'Héra a d'autant plus d'impact que l'artiste privilégie un cadrage qui met en valeur la solitude de la protagoniste : un plan d'ensemble sans éléments additionnels et avec un fond monochrome. Par la suite (figure 4), la jeune femme apparaît avec une horloge monumentale dans le ventre. Le collage, ainsi que la taille disproportionnée de l'horloge combinée au vertige de la protagoniste, rendent compte de l'inquiétude liée au compte à rebours menant inexorablement à l'accouchement, le tout à travers une subtile référence au dieu grec Chronos, père d'Héra, titan rancunier et figure du patriarcat oppresseur.

Plus tard, la future mère se projette dans l'avenir (figure 5), en imaginant, avec une inquiétude manifeste, le destin de son enfant. Les

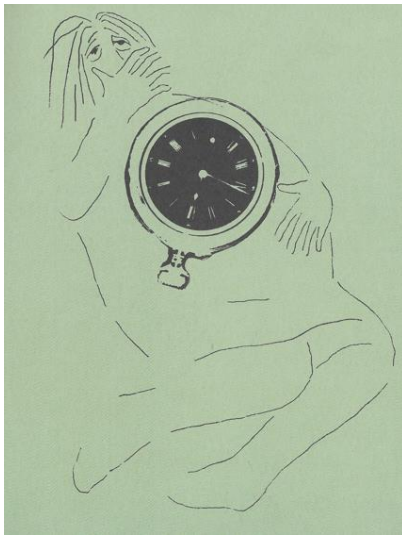


Figure 4.

© *Maternasis*, Núria Pompeia, 1967,
20 x 19 cm, s/p.



Figure 5.

© *Maternasis*, Núria Pompeia,
1967, 20 x 19 cm, s/p.

armes et les barbelés, symboles de la peur de voir un jour l'enfant partir au combat, constituent un schéma menant à la figure du combattant brutal et violent. Nous rapprochons ce mytheme de la figure d'Arès, dieu olympien de la guerre, de la brutalité mais surtout... fils d'Héra : une déesse qui, décidément, revient encore et toujours dans *Maternasis* et dont l'ombre mythique lie les femmes à la procréation.

Par ailleurs, quand la protagoniste commence à endosser le rôle de mère au foyer, c'est en tricotant qu'elle le fait (figure 6). Apparaît alors pour la première fois le mytheme de la femme tisseuse, un mytheme récurrent dans la production de l'artiste. À cet égard, on observe comment le geste comique (la manipulation maladroite des aiguilles) cède la place à une réflexion plus profonde sur les exigences auxquelles les jeunes mères tentent de répondre. En effet, les travaux de tissage sont des savoirs traditionnellement transmis de mère en



Figure 6. © *Maternasis*, Núria Pompeia, 1967, 20 x 19 cm, s/p.

filles et, en ce sens, cette maladresse confirme que la protagoniste se constitue en véritable « anti-Pénélope », rompant malgré elle avec les schémas de la mystique féminine voulant que la femme tisseuse fasse preuve d'adresse et de savoir-faire, telles Pénélope ou Arachné. On peut également voir dans cette planche une démythification de la figure de Clotho, cette Moire qui tisse le fil de la vie et occupe un rôle central dans la destinée. Ici, la protagoniste, en Clotho malhabile, semble indiquer que répondre aux attentes n'est pas chose aisée dans une société

patriarcale qui glorifie la mère pour mieux réduire la femme. De plus, si l'on observe les lignes de force, l'on remarque que les pointes des pieds dirigées vers le bas confèrent à la scène une impression de lourdeur, traduisant la détresse de la future mère. Au centre, les enchevêtrements de laine, assortis aux yeux qui louchent, traduisent une rupture avec « ce qui est droit / ce qui est juste », attirant notre attention sur la *mala praxis* de la protagoniste.

L'effet de ces résurgences mythiques profondément liées à la maternité, au destin des femmes et au dévouement au nom de la famille se voit encore augmenté par l'image muette. La bouche, toujours cachée, reflète sans aucun doute le poids silencieux de la société patriarcale au sein, de surcroît, d'un régime dictatorial : l'autocensure mais également le malaise ineffable de nombreuses

femmes au foyer (nous renvoyons ici à l'essai de Betty Friedan²¹ et aux travaux d'Elena Masarah²²). L'emploi détourné des figures mythiques chez Pompeia offre ainsi une complète remise en question des normes sociales inoculées depuis les temps immémoriaux. En détournant des figures telles qu'Héra, Pénélope ou Les Moires, Pompeia vient exprimer par l'image muette, et au cœur d'un régime autoritaire et patriarcal, le désarroi vécu par de nombreuses femmes inexorablement liées à l'enfantement et assignées à un destin préétabli.

Las metamorfosis ou l'inéluctable régression de la condition humaine

Publiées de façon hebdomadaire en 1968 (à l'exception de quelques numéros) dans le magazine *Triunfo*, les vingt-six planches de *Las metamorfosis* ont pulvérisé



Figure 7. *Las metamorfosis*, revue *Triunfo*, n°304, 30.03.1968.

les normes graphiques du dessin de presse espagnol de l'époque. On est tout d'abord frappé par l'usage généreux de l'encre noire, car, contrairement à *Maternasis*, le trait monochrome de *Las metamorfosis* se fait massif et dense. Pompeia offre une approche « primaire », voire « archaïque » du contraste, laissant des traces indélébiles dans la mémoire photographique du lectorat, chez lequel elle souhaite faire naître une réflexion au sujet de la culture de masse.

²¹ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W.W.Norton & Company, 1963.

²² Elena Masarah, « Cuando dibujar es político. Historiografía y memoria de las autoras de cómic en la transición », *Cuadernos de cómic*, n°5, 2015. <https://www.academia.edu/29544111/Cuando_dibujar_es_pol%C3%ADtico_Historiograf%C3%ADa_y_memoria_de_las_autoras_de_c%C3%B3mic_en_la_transici%C3%B3n> [Consulté le 30.04.2024].

Pour cela, l'artiste a recours aux résurgences mythiques dont la première se trouve dans le titre, ce clin d'œil aux *Métamorphoses* du poète romain Ovide, œuvre dans laquelle les êtres humains sont ceux qui subissent les transformations les plus absurdes. Les renvois à Ovide sont nombreux : le titre, l'exposition d'une vision de la société à travers des mythes ancestraux, la mutation défectueuse des humains, et enfin, la volonté de renouveler les modèles formels. À ce sujet, le format original (une séquence narrative par planche, composée de cinq ou six vignettes, sans ligne de délimitation) renforce encore l'irréalité temporelle et accentue la charge mythique du temps. Dans



Figure 8. *Las metamorfosis*, revue *Triunfo*, n°316, 22.06.1968, détail.



Figure 9. *Las metamorfosis*, revue *Triunfo*, n°316, 22.06.1968, détail.

chaque planche, on observe une transformation peu flatteuse de la scène initiale, qui culmine avec l'apparition d'un schème mythique : objet, animal, humain ou monstre. Chaque phénomène social dénoncé dans *Las metamorfosis* naît de la peur de l'oubli et de la mort, que la société de consommation cherche à tromper. Comme on peut le voir dans les deux détails ci-dessus (figures 8 et 9), la star de cinéma, figure mythifiée par excellence, mais victime de son narcissisme, finit complètement dépossédée et abandonnée. Le squelette, symbole de la mort inéluctable, se révèle être un archétype catamorphe, pour reprendre les termes de Gilbert Durand²³, un

²³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Thèse doctorale, 1960. Notre édition : sous la direction de

archétype qui met en évidence les peurs ancestrales, dans le régime diurne de l'image. Il est également possible d'y voir, en filigrane, une allusion à la célèbre locution extraite de la Bible hébraïque, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (*L'Ecclésiaste* 1 : 2). De la même façon, et à la lumière des régimes proposés par Durand²⁴ (diurne/héroïque et nocturne/intime), l'un des schèmes les plus frappants de la série semble être le monstre « ogresque », mélange de loup et de dragon, symbole thériomorphe, qui, dans le détail suivant (figure 10), pourrait tout à fait illustrer la « bête » immonde que devient la société des années 60, mue par un besoin féroce de consommation.



Figure 10.

Las metamorfosis, revue *Triunfo*, n°304, 30.03.1968, détail.

Si Pompeia fait, consciemment ou non, référence à Ovide et à ses métamorphoses peu flatteuses, elle se rapproche également d'une conception kafkaïenne de la société. Dans la série, la mutation de l'individu ou du groupe en insecte, en animal ou en simple objet envoie un message clair : le nouveau système économique et social mènera inexorablement l'humanité à sa perte et cela se fera sans gloire, sans héroïsme et sans transcendance. Aucune grande vérité ne sera dévoilée et l'absurde règnera en maître dans une société gouvernée par des travers ancestraux et renforcée par la consommation de masse. Dans cette autre planche (figure 11), bien loin d'encourager la plainte, Pompeia métamorphose les mères dévouées – fidèles Pénélope –, qui tricotent frénétiquement pour leurs enfants, en araignées, reines solitaires et piégées par leur propre ouvrage, à l'image des tisseuses mythiques. Le symbole thériomorphe de l'araignée met ainsi clairement en évidence la tendance à

Gilbert Durand, Paris, Dunod, « Hors collection », 2016, <https://www.cairn.info/les-structures-anthropologiques-de-l-imaginaire--9782100737796.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete> [Consulté le 12.09.2024].

²⁴ Durand, *op.cit.*



Figure 11. *Las metamorfosis*,
revue *Triunfo*, n°310, 11.05.1968.

l'autoaliénation des femmes, dont Simone de Beauvoir fait si souvent état dans son essai de référence²⁵.

En définitive, les dessins muets et allégoriques de ce premier cycle font émerger une vision régressive de la condition humaine, liée aux grands récits mythologiques. Cependant, si les deux publications de ce premier cycle brisent bien les moules artistiques et conceptuels, elles semblent malgré tout dévoiler la relation équivoque que Pompeia entretient avec l'espoir. Dans ces planches, le *fatum* et la menace de l'aliénation s'abattent inexorablement

sur la société espagnole de la fin des années 1960, une société pourtant en pleine ébullition, mais dont Pompeia questionne les modalités de métamorphose.

L'IMAGINAIRE SACRÉ DANS LE CYCLE PARODIQUE DU « CUENTO-CÓMIC-FOLLETÍN » EXISTENTIALISTE

Y fueron felices comiendo perdices... ou la résurgence des Moires

Lors de la publication de ce premier album iconotextuel (1970), la dictature – en déclin mais encore bien vivante – alimente plus que jamais le besoin de dessin humoristique et d'engagement social. Conditionné par le contexte socio-politique et les nécessités internes de l'auteur qui la poussent à écrire, ce conte revisité sous forme de triptyque existentiel offre une vision désenchantée du mariage, en mettant en scène trois générations de femmes qui traversent le

²⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.



Figure 12. © *Y fueron felices comiendo perdices...*, Núria Pompeia, 1970, p. 9, 16.5 cm x 12 cm.

franquisme et la période postnuptiale. Narré à la première personne par chacune des trois femmes, chaque récit générationnel commence là où s'arrêtent les contes traditionnels. Dès le titre, et grâce aux trois points de suspension, Pompeia avertit de son intention de proposer une autre version du célèbre colophon, dans laquelle les épisodes de violence ne seraient ni épiques ni imaginaires, mais tristement réalistes : violences conjugales, suicides, disputes domestiques alcoolisées,

empêchement et épuisement des mères. Dans ce genre appelé « cuento-cómico-folletín » (en quatrième de couverture), le conte n'est pas enchanté, la bande dessinée n'est pas récréative, et le feuilleton ne se termine pas par un *happy end*. On est donc bien loin de la fin heureuse de Cendrillon.



Figure 13. © *Y fueron felices comiendo perdices...*, Núria Pompeia, 1970, p. 121, 16.5 cm x 12 cm.

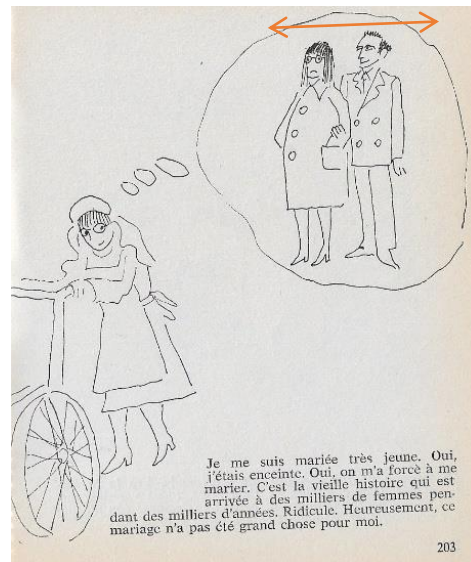


Figure 14. © *Y fueron felices comiendo perdices...*, Núria Pompeia, 1970, p. 203, 16.5 cm x 12 cm.

À travers le destin malheureux et tragique de ces trois générations de femmes, on identifie la résurgence du mythe des trois Moires/Parques, mais, ici, chacune de ces femmes revisite à sa façon ces divinités. La



Figure 15. © *Y fueron felices comiendo perdices...*, Núria Pompeia, 1970, p. 199, 16.5 x 12 cm.

première, la grand-mère conservatrice, qui s'exprime en catalan (la langue ancestrale), est associée à la fatalité et à la mort, telle Atropos, et se trouve conditionnée par les dogmes de la société franquiste patriarcale (comme le traduit, figure 12, la ligne de force donnant toute supériorité à l'époux). L'effacement de son identité va jusqu'à l'effacement total de son nom, jamais mentionné. La deuxième, Eulalia, la fille, qui s'exprime en français (la langue de la supposée émancipation), tente désespérément de reprendre le contrôle, telle Lachésis. Elle réalise un mariage consenti et anticonformiste, mais s'en défera très vite (le consentement est traduit, figure 14, par la ligne isocéphale que constituent les têtes des époux). La troisième, Nuri, la petite-fille, qui parle en castillan (par souci de modernité), est prise au piège dans la toile politico-sociale des années 60, faite d'illusions et de désillusions (comme l'indique, figure 13, la ligne de force donnant illusoirement le pouvoir à l'épouse). Nuri, telle Clotho, finit par couper, ou presque, le fil de la vie avec une tentative de suicide qui débouchera sur une paralysie totale (figure 15). Elle n'échappe donc pas au destin et à la répétition des schémas, puisqu'elle termine en fauteuil roulant, comme son arrière-grand-mère²⁶. Les Moires de Pompeia s'efforcent de défier ou de contourner le *fatum*, mais leurs décisions, tantôt impulsives, toujours humaines, laissent leur empreinte sur tous, y compris sur elles-mêmes.

²⁶ Voir également : Jareño Gila et Sanz-Gavillon, *op.cit.*

***Pels segles dels segles...* ou l'impossible renaissance de l'humanité**

Le titre du deuxième livre hybride de Núria Pompeia fait référence à la partie finale de plusieurs prières des *Évangiles* canoniques. L'on pourrait donc s'attendre à ce que l'album évoque les habitudes liturgiques ou les effets du culte religieux sur la vie des Espagnols. Si l'on perçoit sans difficulté une vision critique de la société rurale gouvernée par la peur, la religion et les superstitions dans la première partie de l'œuvre, cette grille de lecture revêt une dimension bien plus philosophique au fil des pages. La porosité entre mythes, sacré et métaphysique, bien que sujette à questionnements depuis Platon, a été largement démontrée, notamment par Mircea Eliade qui écrit que :

[...] le symbole, le mythe, le rite expriment, sur des plans différents et avec les moyens qui leur sont propres, un système complexe d'affirmations cohérentes sur la réalité ultime des choses, système qu'on peut considérer comme constituant une métaphysique²⁷.

À la lecture de ces quelques lignes, une première question semble émerger concernant *Pels segles dels segles...* : de quelle « réalité ultime » cherche à faire part Núria Pompeia, à



Figure 17. © *Pels segles dels segles...*, Núria Pompeia, 1971, quatrième de couverture, 20.5 x 14.5 cm.

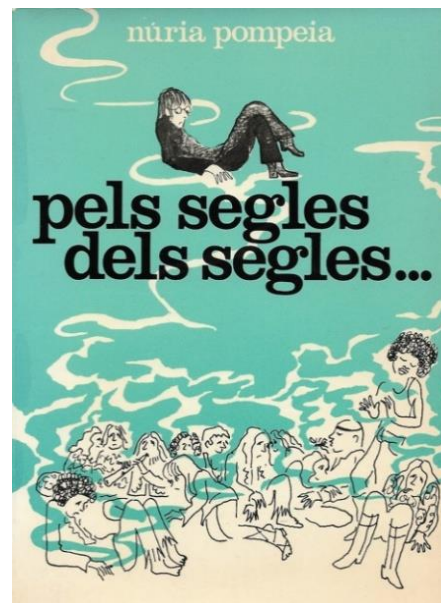


Figure 16. © *Pels segles dels segles...*, Núria Pompeia, 1971, première de couverture, 20.5 x 14.5 cm.

²⁷ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Éditions Gallimard, 1949. Notre édition : Paris, Gallimard, Collection « Folio Essais », 2023, p. 14.

travers le détournement de l'imaginaire sacré ? Qu'il s'agisse de la religion catholique ou des pratiques *New Age* qui croient en une forme de divinité holistique liée à l'univers ou au « dieu Marijuana », la symétrie des couvertures révèle déjà le souci d'évoquer l'universalité des impulsions psychiques, inéluctablement tournées vers la nécessité de croire en une force supérieure. Dans une période complexe, la fin du franquisme, où psychédélisme et conservatisme cohabitent sur les mêmes terres, Modesto, le protagoniste et narrateur de cet album, est témoin de plusieurs épisodes apocalyptiques inexplicables, qui, malheureusement, n'occasionnent pas de véritable renaissance, ni pour lui ni pour ses proches. Après de nombreuses tentatives pour s'émanciper de son entourage familial embourbé dans des croyances médiévales, il semble finir par trouver un sens à sa vie et un certain soulagement existentiel. Mais le lecteur comprend finalement que, malgré une posture en apparence anticonformiste et libérée, Modesto est en réalité rattrapé par le destin, reproduisant les mêmes gestes primordiaux, endoctriné lui aussi par des croyances, *New Age* cette fois-ci. Ainsi donc, dans ce cycle existentialiste parodiant de grands textes fondateurs, bien que les protagonistes semblent tout tenter pour se défaire du *fatum* que la société et l'institution familiale leur imposent, la lutte semble encore vaine et les schèmes liés aux cycles de la répétition, bien que détournés, semblent difficilement pouvoir être dépassés.

DÉMYTHIFICATION ET RESIGNIFICATION DANS LE CYCLE FÉMINISTE

Le temple scolaire franquiste : « La sagrada fábrica de arquetipos »

Ce cycle féministe soulève la question du lavage de cerveau social auquel furent soumis femmes et hommes durant le régime franquiste, rendant difficile leur émancipation respective. Les deux albums iconotextuels de ce cycle, centrés sur la genèse de la déplorable condition féminine sous le franquisme, mettent particulièrement en lumière l'outil fondamental de la fabrique des archétypes : le système éducatif franquiste, lui-même construit sur une série de mythes. Nous ne développerons pas davantage ce point, mais nous souhaitons toutefois mettre l'accent sur l'un des objets de ce cycle féministe, qui est la visibilisation de cet « intento de corrupción normalizada de las

conciencias », comme il est indiqué dans le prologue de *La educación de Palmira*. Les deux auteurs de cet album, Núria Pompeia et Manuel Vázquez Montalbán, y traitent ainsi du processus de normalisation de l'abaissement intellectuel des femmes sous le régime. Ce cycle, publié à la toute fin du franquisme, revêt alors une toute nouvelle dimension : vocative et ouvertement combative.

La figure matriarcale : la déesse primordiale de l'aliénation

Dans ce système qui n'offre aucune échappatoire, la figure matriarcale occupe une place déterminante et se constitue en déesse primordiale complice, parce qu'elle a dû se résigner elle aussi. Ici, l'artiste aiguise davantage son message en présentant clairement la figure matriarcale comme la fossoyeuse de sa propre tombe et de celle de sa descendance féminine. Déesse génitrice, la mère est celle qui façonne les générations futures, mais cette Héra endoctrinée jette la malédiction de la résignation sur sa descendance. Dans cette planche



Figure 18. © *Mujercitas*, Núria Pompeia, 1975, p. 18, 24 x 17 cm.

(figure 18), ces mères tisseuses aux postures de statuettes saintes – bras ouverts, regards compatissants, tricot interrompu pour la bonne cause – offrent à leurs enfants des discours fondateurs qui les essentialisent, raison pour laquelle Pompeia rejoint d'autres penseuses comme Beauvoir ou

Friedan pour poser la question de la responsabilité des figures matriarcales dans la dynamique d'intériorisation des schémas. Ces mères alimentent ici un discours héroïsant envers leurs fils, à base d'aphorismes stéréotypés, et de l'autre, un discours dévalorisant envers les filles, formé d'adjectifs possessifs et de qualificatifs physiques.

Le pouvoir maternel de création et de destruction est immense, comme le rappelle l'artiste à travers des scènes où l'on voit à quel point la mère-déesse peut laisser sa fille rongée par la culpabilité. Dans la planche de droite (figure 19), l'injonction maternelle, renforcée par le doigt accusateur, laisse Palmira honteuse et accablée, comme



Figure 19. © *La educación de Palmira*, Núria Pompeia et Manuel Vázquez Montalbán, 1972, 18 x 13 cm, s/p., détail.

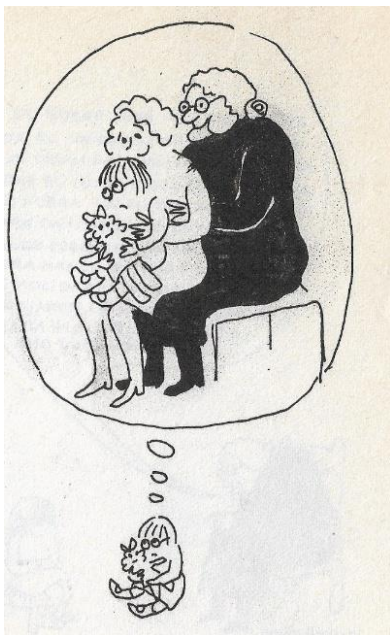


Figure 20. © *La educación de Palmira*, Núria Pompeia et Manuel Vázquez Montalbán, 1972, 18 x 13 cm, s/p.

l'indiquent sa posture courbée et son regard de soumission et de peur. À un autre moment (figure 20), Pompeia aborde l'injonction sociale à devenir mère et à perpétuer l'ordre établi, ce qui entraîne, entre autres, la répétition inexorable des mécanismes d'entrave. Nous voyons ici comment la petite Palmira comprend immédiatement que, si on lui a offert une poupée, c'est essentiellement pour qu'elle commence peu à peu à intégrer sa future mission de mère dévouée. Cette mise en situation fait bien entendu référence aux célèbres poupées russes, les *Matrioshkas*, symboles de fécondité et de prospérité.

Arachné ou la figure de la rébellion

Dans ce cycle féministe plus virulent, Núria Pompeia met de nouveau en lumière le mytheme fondateur de la femme fileuse, symbole paradigmatique de la vertu et refuge traditionnel pour le « repos du guerrier ». Cependant, l'artiste en propose cette fois-ci une version différente de celle que nous avons identifiée dans les ouvrages précédents : elle donne à la tisseuse du pouvoir. En effet, auparavant, la figure récurrente de la mère tricotant sans relâche pouvait être identifiée aux mythiques fileuses que sont Clotho, Pénélope ou encore

Ariane, des figures liées à la domesticité et à l'empêchement. Or, dans ce dernier cycle, on assiste autant à une démythification qu'à une resignification du mythème de la fileuse.



Figure 21. © *La educación de Palmira*,
Núria Pompeia et Manuel Vázquez
Montalbán, 1972, 18 x 13 cm, s/p.

En effet, en observant bien la planche de gauche (figure 21), dans *La educación de Palmira*, on s'aperçoit que les barreaux du parc pour enfants créent un parallèle avec les barreaux de la chaise, suggérant la double fonction de la mère : à la fois prisonnière et geôlière de sa fille, que ce soit à travers une prophétie (« La niña [...] será como mamá ») ou un simple parc pour enfants. En y regardant bien, la petite Palmira se retrouve donc triplement enfermée : dans le parc, dans la prophétie et dans le foyer. Mais de façon inattendue, la petite fille s'élève contre ce destin qu'on cherche à lui imposer et retourne l'arme contre son oppresseuse,

tout comme le fait l'insoumise Arachné, dans le Livre VI des *Métamorphoses*. Se vantant de filer mieux qu'Athéna et après avoir prouvé ses talents inégalés à la déesse, déjà fort irritée, Arachné couronne son audace par une tapisserie irrévérencieuse, ce qui lui vaudra la métamorphose que l'on connaît. Ici, dans la partie finale de l'épisode du parc, Palmira, en petite Arachné, fait de l'entrave un moyen et entreprend un véritable acte de rébellion contre cette figure matriarcale oppressive.

Le geste espiègle – attacher sa mère avec son propre fil – revêt une

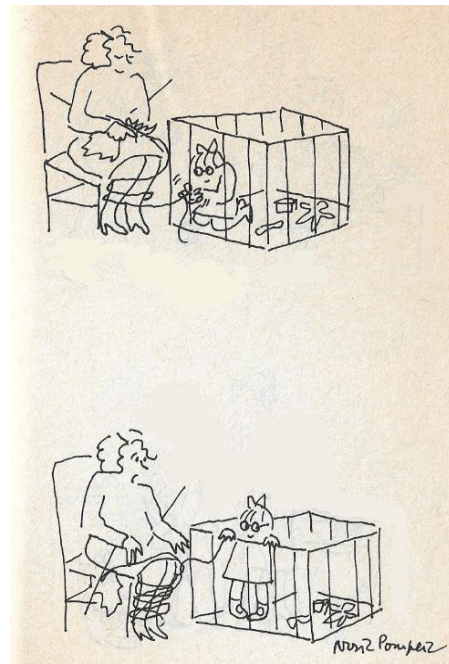


Figure 22. © *La educación de Palmira*,
Núria Pompeia et Manuel Vázquez
Montalbán, 1972, 18 x 13 cm, s/p.

double portée symbolique : en détricotant l'œuvre de sa mère, Palmira revendique le droit de tracer son propre chemin, et en l'attachant avec son fil, la fillette lui signifie que ce destin ne sera pas le sien. Palmira-Arachné veut renverser l'ordre établi, tissant la toile de sa liberté et reprenant le pouvoir, de façon habile et facétieuse. En fin de compte, dans ce dernier cycle, si Pompeia recourt de façon subversive à la figure archaïque et mythique de la fileuse, c'est à présent pour faire naître l'idée de lutte contre l'aliénation et de refus du *fatum*. Au crépuscule du franquisme, elle offre ainsi une lueur d'espoir à travers la figure d'Arachné, courageuse humaine qui osa se rebeller contre les divinités autoritaires.

La portée combative de ces deux albums atteint par ailleurs son paroxysme dans leurs dernières planches respectives qui mettent en

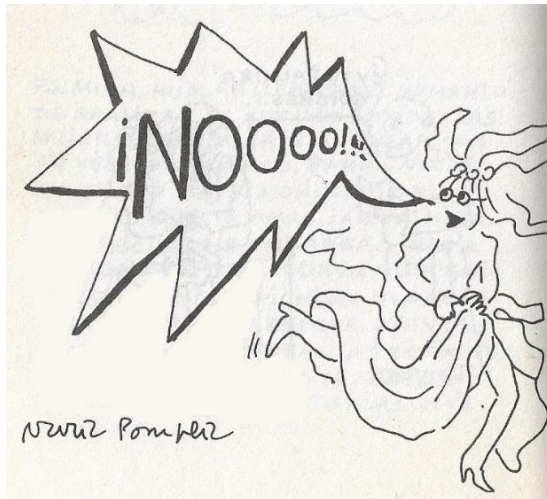


Figure 23. © *La educación de Palmira*, Núria Pompeia et Manuel Vázquez Montalbán, 1972, 18 x 13 cm, s/p.

scène des protagonistes en complète rébellion contre une destinée faite de soumission. Quand Palmira (figure 23) ose enfin sortir du silence, elle le fait de façon retentissante en imposant un « NO » fracassant et une échappée libératrice devant l'autel du mariage. Les lignes de force sinusoïdales constituées par sa robe et son voile en mouvement ne sont pas sans rappeler l'image d'une toile d'araignée

éventrée et livrée aux quatre vents, libérant ainsi la fileuse de son ouvrage. Refusant le destin auquel on l'avait assignée et une vie postnuptiale peu réjouissante, Palmira vient, en quelque sorte, réparer le malheur vécu par ses « sœurs » de l'album *Y fueron felices comiendo perdices...* leur indiquant que l'enfermement n'est pas une fatalité.

De même, si Pompeia introduit peu à peu l'idée d'action et de libération, son invitation à la lutte devient percutante dans la dernière et emblématique planche de *Mujercitas*, présentée ci-dessous (figure 24). Dans celle-ci, la commentatrice, version moderne et décomplexée de la jeune Jo de Louisa May Alcott, passe de l'anticonformisme à la provocation totale. La force de son appel à l'union et à l'action trouve

un écho dans sa posture ouvertement irrévérencieuse. En montrant d'abord son postérieur, la jeune femme bafoue toutes les leçons de maintien et rompt avec toutes les règles de la « bonne éducation » réservées aux filles, détruisant au passage le mythe de l'initiation dans sa version contemporaine. Sa tête renversée illustre symboliquement la nécessité de bouleverser radicalement l'ordre établi. À travers cette jeune femme rebelle, Pompeia redonne plus que jamais une voix à toutes les femmes qui n'ont pas la force



Figure 24. © *Mujercitas*, Núria Pompeia 1975, p. 144, 24 x 17 cm.

ou les moyens de lutter, rendant ainsi visibles celles que la société a effacées et plaidant pour une transformation collective. Dans ce cycle pamphlétaire, l'artiste propose de penser la lutte pour l'égalité des genres en démythifiant et en resignifiant les figures fondatrices, offrant ainsi une vision renouvelée de l'héroïsme féminin, affranchi de la mystique de la féminité.

En définitive, si des incursions mythiques – à travers, principalement, les figures centrales d'Héra et des tisseuses – viennent irriguer les œuvres premières de Núria Pompeia, elles font émerger la question du destin et en offrent une conception fluctuante, à l'image des paradoxes qui caractérisent le tardofranquisme, et ceci, même dans les sphères intellectuelles les plus progressistes. Que ce soit au moyen d'un graphisme muet ou d'œuvres hybrides, le geste de l'artiste catalane réactive, consciemment ou non, de nombreux symboles imaginaires ancrés depuis les origines dans l'inconscient collectif. En abordant de vastes questions socio-philosophiques à travers le récit et les emprunts mythiques, elle réconcilie *μῦθος* (« mythos ») et *λόγος* (« logos »), et propose une profonde réflexion sur le poids des mécanismes fondateurs et l'androcentrisme structurel, sapant au passage les fondations éducatives de la société franquiste. Passer par le mythe serait ainsi une manière d'en « révéler



Figure 25. *Las metamorfosis*, revue *Triunfo*, n°342, 21.12.1968.

les forces évolutives et [...] de modifier le rapport que nous entretenons avec eux²⁸ », dans une perspective de déconditionnement. Oscillant entre détournement, démythification et resignification, le geste artistique de Pompeia saisit le mal à la racine, remet en question des lois archaïques et réoriente le récit, semblant indiquer qu'il sera difficile d'aborder l'avenir avec des valeurs dépassées. Si le premier cycle de production cherche à éveiller la conscience collective par l'image symbolique, le deuxième érige les grands types de récits imaginaires en ossature du message philosophique de l'artiste, empreint d'amertume. Le troisième cycle, enfin, fait du mythe resignifié une arme massive de lutte contre la *moira*. La destinée et

la répétition des schémas, intimement liées, sont, selon nous, des sujets majeurs dans l'œuvre « pompéienne ». Aux prises avec un destin a priori inéluctable, les protagonistes, souvent féminines, peuvent tour à tour s'enfermer dans leur propre toile, tisser celle de leurs pairs, ou bien se débattre désespérément contre le *fatum* et refuser de se soumettre à lui. Peut-être parce qu'après tout, et comme l'indique la main métaiconique de la dernière planche de *Las metamorfosis* (figure 25), dans l'univers de la déesse Pompeia, rien n'est écrit et tout reste à créer...

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
 BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

²⁸ Julien D'Huy, *Cosmogonies, la préhistoire des mythes*, Paris, La Découverte, Sciences sociales du vivant, 2020, Préface de Jean-Loïc Le Quellec, p. 218.

---, *Les Mythes gréco-romains*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 2020.

D'HUY, Julien, *Cosmogonies, la préhistoire des mythes*, Paris, La Découverte, Sciences sociales du vivant, 2020, Préface de Jean-Loïc Le Quellec.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Thèse doctorale, 1960. Édition de référence, sous la direction de Gilbert DURAND, Paris, Dunod, « Hors collection », 2016. <https://www.cairn.info/les-structures-anthropologiques-de-l-imaginaire--9782100737796.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete> [Consulté le 12.09.2024].

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, Collection « Folio Essais », 2023.

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W.W.Norton & Company, 1963.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

JAREÑO GILA, Claudia et SANZ-GAVILLON, Anne-Claire, « Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia (1967-1975) », *Filanderas: revista interdisciplinar de estudios feministas*, 3, 2018. <<https://hal.science/hal-03133704/document>> [Consulté le 30.04.2024].

JAREÑO GILA, Claudia et SANZ-GAVILLON, Anne-Claire, « Núria Pompeia: metamorfosis de una obra (1967-1985) », in Claudia JAREÑO GILA et Anne-Claire SANZ-GAVILLON, (éds.), *Otras miradas, voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Manresa, Bellaterra Edicions, série générale, n°259, 2021.

---, « Dessiner contre le patriarcat dans l'Espagne franquiste. Les corps soumis et les corps rebelles dans l'œuvre de Núria Pompeia », in Marys Renné HERTIMAN et Camille de SINGLY (éds.), *Construire un Matrimoine de la BD. Créations, mobilisations et transmissions des femmes dans le neuvième art, en Europe et en Amérique*. Dijon, Les Presses du réel, 2024.

LARA, Fernando, « Núria Pompeia y la condición femenina », *Revue Triunfo* (n°545), 10 mars 1973, entretien avec Núria Pompeia. <<https://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?anyo=XXVII&num=545&imagen=55&fecha=1973-03-10>> [Consulté le 15.04.2025].

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

MASARAH, Elena, « Cuando dibujar es político. Historiografía y memoria de las autoras de cómic en la transición », *Cuadernos de cómic*, n°5, 2015. <https://www.academia.edu/29544111/Cuando_dibujar_es_pol%C3%ADtico_Historiograf%C3%ADa_y_memoria_de_las_autoras_de_c%C3%B3mic_en_la_transici%C3%B3n> [Consulté le 30.04.2024].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre Neuvième, VIII, Paris, Gallimard, Collection « Folio Classique », 1992.

POMPEIA, Núria, *Maternasis*, Barcelona, Kairós, 1967.

---, *Las metamorfosis*, revue *Triunfo*, publication hebdomadaire du 30.03.1968 au 21.12.1968. Version digitale avec recherche par numéro de magazine (du n°304 au n°342, sauf quelques numéros) : <<https://www.triunfodigital.com/resbnumero.php>> [Consulté le 12.04.2025].

---, *Y fueron felices comiendo perdices...*, Barcelona, Kairós, 1970.

---, *Pels segles dels segles...*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

---, *Mujercitas*, Barcelona, Punch Ediciones, 1975.

POMPEIA, Núria et VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La educación de Palmira*, Andorra la Vella, Editorial Andorra, 1972.

VILA, Marika, « Núria Pompeia. Sociología en viñetas », *in Núria Pompeia, ayer, hoy y siempre*, Alcalá de Henares, Instituto Quevedo de las Artes del Humor de la Fundación General de la Universidad de Alcalá y la Cátedra ECC-UAH de Investigación y Cultura del Cómic, mars 2023.