



HAL
open science

**LA POESIE DE JOSEP MARIA JUNOY PENDANT
LA PREMIERE GUERRE MONDIALE: ESPACES
D’AFFRONTLEMENTS ET TERRITOIRES
POETIQUES**

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. LA POESIE DE JOSEP MARIA JUNOY PENDANT LA PREMIERE GUERRE MONDIALE: ESPACES D’AFFRONTLEMENTS ET TERRITOIRES POETIQUES. *Les Langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes*, 2016. hal-02020627

HAL Id: hal-02020627

<https://hal.science/hal-02020627>

Submitted on 15 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA POESIE DE JOSEP MARIA JUNOY PENDANT LA PREMIERE GUERRE MONDIALE : ESPACES D’AFFRONTLEMENTS ET TERRITOIRES POETIQUES

LUCIE LAVERGNE

Université de Clermont-Ferrand

Laboratoire CELIS (EA 4280)

L'ébranlement de l'Europe et du monde provoqué par la Première Guerre Mondiale retentit jusque dans l'Espagne officiellement neutre des années 1914-1918, où nombre d'intellectuels affirment leur préférence « alliadophile » ou « germanophile »¹, notamment en Catalogne, comme le soulignent Elisée Trend et Edmond Raillard :

A l'occasion de la Première Guerre mondiale, ces relations (France-Catalogne) se resserrent, s'organisent, d'individuelles, deviennent collectives et prennent un tour politique. La neutralité de l'Etat espagnol dans le conflit européen, les débats entre alliadophiles et germanophiles confèrent aux manifestations culturelles un air de polémique, de manifeste.²

L'éclatement du conflit, au milieu précisément de la période de développement des avant-gardes poétiques qu'on peut situer entre la naissance du futurisme de G. Alomar en 1904 et la mort du poète avant-gardiste catalan J. Salvat-Papasseit en 1924³, définit trois temps dans la chronologie des Avant-gardes. Entre le futurisme, développé avant la guerre⁴, et l'ultraïsme, venu immédiatement après⁵, l'épanouissement de la poésie visuelle et spatialisée, en Catalogne, ainsi que le mouvement créationniste développé à Madrid par Vicente Huidobro⁶ sont

¹ Andreu Navarra Ordoño, *1914-Aliadófilos y germanófilos en la cultura española*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 57 et suivantes pour des précisions sur les alliadophiles.

² Elisée Trend et Edmond Raillard, « Les relations franco-espagnoles pendant la guerre. La question catalane vue à travers les activités culturelles françaises à Barcelone », dans *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Coloquio hispano-francés de historia contemporánea, Madrid, C.S.I.C., 1986, p. 129

³ Felipe Muriel Durán, *La Poesía visual en España*, Séville, Almar, 2000, p. 75.

⁴ Il apparaît en 1904 sous la plume de Gabriel Alomar (Eva Valcárcel, *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación universitaria española, 1998, p. 47) mais n'a que peu de rapport avec le futurisme italien de Marinetti qui inspirera, à son tour, les autres courants avant-gardistes espagnols. Pourtant, on trouve déjà chez Alomar une revendication belliqueuse et agressive (*ibid.* p. 56), caractéristique du Manifeste de Marinetti (Filippo Tommaso Marinetti, *Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p.17) et reprise en Espagne par R. Gómez de la Serna, dans la *Proclama futurista a los españoles* publiée en 1910 dans la revue *Prometeo*.

⁵ Le « Manifiesto Ultraísta » daté de fin 1918 est publié au début de l'année 1919 dans la revue *Cervantes*, puis dans le n° 11 de *Grecia*, du 15 de marzo de 1919 (Voir *Grecia. Revista de literatura (1918-1920)*, Centro cultural de la Generación del 27, edición de José María Barrera López 1998, p. XXII). Guillermo de Torre publie une sorte de bilan, « El movimiento ultraísta español », dans le numéro de *Cosmópolis* de novembre 1920.

⁶ Après avoir demeuré à Paris en 1917, il s'installe dans la capitale espagnole durant l'été 1918 et publie quatre recueils de poèmes créationnistes (Felipe Muriel Durán, *op. cit.*, p. 97).

contemporains du conflit. C'est en pleine Première Guerre mondiale, en 1916, que sont publiés les premiers poèmes visuels, caractéristiques des nouveaux courants avant-gardistes⁷. En effet, le déclenchement du conflit marque l'arrivée dans le champ poétique de Josep Maria Junoy (Barcelone, 1887), figure phare de l'Avant-garde catalane, dont l'écriture connaît alors un double sursaut esthétique et politique, comme l'indique Jaume Vallcorba : « La defensa de Francia en la guerra europea le hizo volver a la escritura, cambiando el viejo artículo por el poema tomado como arma apologética »⁸. Junoy participe dès 1915 à plusieurs numéros de la revue alliophile *Iberia* par des articles et des textes littéraires, puis fonde en 1916 la revue poétique d'avant-garde *Troços*⁹ dont la position alliophile est claire : « Professió de fe premilinar: Vive la France »¹⁰. Cette déclaration est immédiatement suivie de reproductions de poèmes visuels et de calligrammes, caractéristiques d'une esthétique neuve et audacieuse. Román Gubern souligne l'impact de la Première Guerre Mondial sur ces productions :

*No puede pasar inadvertido que Troços comenzase a publicarse en plena Primera Guerra Mundial. Esta contienda, en efecto, empujó a Barcelona a un significativo número de artistas emigrados, que se aglutinarían obviamente en torno a las Galerías Dalmau.*¹¹

Quelle présence la guerre et ses acteurs (pays belligérants, hommes politiques, militaires illustres et soldats anonymes) occupent-ils dans les poèmes ? Le terme d'« échos » renvoie aussi bien à la modification du contexte d'écriture (par exemple la publication dans des revues engagées), qu'au surgissement de la guerre comme thématique poétique ou, plus diffuse et difficile à cerner, à l'influence du contexte de conflits, de troubles et de violences sur la forme des poèmes. Comment l'engagement politique de Junoy pendant le conflit mondial renouvellet-il son écriture ? Comment la guerre marque-t-elle ses poèmes ?

La guerre est d'abord un affrontement entre des acteurs collectifs qui renvoient à des territoires géopolitiques, linguistiques, culturels¹². Selon G. Deleuze et F. Guattari, « le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes »¹³. Ceux-ci détermine une lutte – « Lucha o combate, aunque sea en sentido moral » (sens 4 du *Diccionario de la Real*

⁷ Felipe Muriel Durán, *ibid.*

⁸ Jaume Vallcorba, dans JUNOY Josep Maria, *Obra poética*, Barcelone, El Acantilado, 2010, p. 82.

⁹ Le premier numéro paraît en 1916. A partir de 1917, la « segona serie » est publiée de septembre 1917 à avril 1918.

¹⁰ *Iberia*, Barcelone, n°1, 1915, p. 2.

¹¹ GUBERN Román, « La asimetría vanguardista en España », en ligne : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-asimetria-vanguardista-en-espana--0/html/ff900636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1

¹² C'est ce que soulignent les deux premiers sens proposés par le *Diccionario de la Real Academia Española* : « Desavenencia y rompimiento de la paz entre dos o más potencias » (sens 1), « Lucha armada entre dos o más naciones o entre bandos de una misma nación » (sens 2). Les termes *potencias*, *bandos*, *naciones* désignent les acteurs de la guerre et, à travers eux, des territoires.

¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Edition de Minuit, 1980, p. 386.

Academia), « Oposición de una cosa con otra » (sens 5) – où il est toujours question d’agencement, de regroupements et de divisions, d’occupations. C’est ainsi que la Première Guerre mondiale « fracture l’Espagne en deux parties, dont les esquilles sautent dans plusieurs sens », selon Manuel Menéndez Alzamora – qui précise que la rupture est plus marquée encore chez les intellectuels – et qu’elle peut être perçue, comme une « catalyse générationnelle »¹⁴. Comment ce jeu des territoires se traduit-il en poésie ? Doit-on chercher, dans les écritures poétiques, un mimétisme de ce contexte de blocs d’alliances, de recherche d’équilibre et de prises de positions ?¹⁵

Dans les poèmes d’Avant-garde de J. M. Junoy¹⁶, le travail de l’espace et l’intérêt nouveau que suscitent les spécificités typographiques, de mise en page, la coprésence d’éléments iconiques et textuels, renouvellent la forme des textes : peut-on y voir la marque d’un nouveau regard sur le monde, déterminé, en ce début du XXe siècle, par la conflagration de l’espace européen et ses enjeux ? Il faut aussi tenir compte des modalités linguistiques et discursives de l’écriture de Junoy qui publie parfois, dans les revues, des textes engagés dans lesquels il s’adresse directement aux acteurs de la guerre alors que d’autres textes les évoquent à la troisième personne. Si l’évocation de la guerre s’accompagne inévitablement de celle de la violence¹⁷, comment l’expérience, par le sujet, des destructions et souffrances entraînées par la conflagration mondiale marque-t-elle sa vision des espaces européens ?

L’énonciation multiple dans les textes et poèmes de J. M. Junoy : jeux d’alliances et d’agencements

La question du jeu des territoires soulevée par la Première Guerre Mondiale acquiert une résonance particulière en Catalogne, où elle s’accompagne de revendications identitaires. Le territoire constitue, pour G. Deleuze et F. Guattari, un « ‘tenir-ensemble’ d’éléments hétérogènes » qui suppose un agencement qui passe par « d’autres agencements »¹⁸ ; aussi, la guerre met en jeu des espaces emboîtés, où interagissent le singulier et le collectif, elle

¹⁴ Manuel Menéndez Alzamora, *La generación del 14. Intelectuales y acción política*, Madrid, Catarata, 2014, p. 179. Ma traduction. Au sujet des aliadophiles et de leur rattachement politique, voir Andreu Navarra Ordoño, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Voir Jacques Droz, *Les causes de la Première Guerre mondiale*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁶ L’ensemble est réuni dans son recueil *Poemes i Cal·ligrames* en 1920. Voir JUNOY J.-M., *Obra poética*, Barcelona, El Acantilado, Jaume Vallacorba, 2000.

¹⁷ Les définitions du *Diccionario de la Real Academia Española* évoquent la « lutte », *lucha* (sens 2) ou « pugna » (sens 3), et la rage : « ¡Guerra! » est une « interjección utilizada para excitarse al combate » (sens 6).

¹⁸ *Op. cit.*, p. 398.

questionne l'inscription du sujet dans un espace. Publiée à Barcelone, la revue *Iberia*, annonce fièrement sa prise de position alliadophile dans son premier numéro, du 10 avril 1915 : « *Iberia* se abandera por Francia y por Inglaterra, contra Alemania, pero sin hacer dejación de su alma »¹⁹. Or, précisément par son soutien au camp des Alliés, *Iberia* se fait aussi l'écho de la cause catalane, notamment à travers le choix, esthétique et politique, du plurilinguisme. La revue est écrite en castillan et en catalan, bien que Miguel de Unamuno rappelle son projet initial d'une revue en trois langues qui inclurait aussi des textes en portugais²⁰. Le contexte de la Première Guerre Mondiale ne semble pas étranger, selon lui, à la réalisation de ce plurilinguisme idéal²¹: « surge de nuevo la idea de un órgano escrito en las tres lenguas literarias de la Península ibérica al trágico calor de la guerra y ante el peligro de la propaganda germánica en España ». Pour Joan Esculies et David Martínez Fiol, la présence du castillan est due à la volonté (des industriels français qui finançaient la revue) de toucher un public large, mais elle témoigne aussi d'un désir d'exposer la question catalane au reste de l'Espagne²². De même, Andreu Navarra Ordoño considère qu'*Iberia* véhicule pour les intellectuels catalans un idéal de « libération des nationalités opprimées » et fut essentielle pour la pensée autonomiste catalane²³. Le parti pris d'*Iberia* dans le conflit armé mondial est donc la condition d'un positionnement identitaire qui suppose une représentation des dynamiques d'imbrication, de réunion et d'opposition des espaces (géopolitiques mais aussi culturels et linguistiques) et débouche sur une esthétique de la pluralité qui, comme nous le verrons, touche à la fois aux langues d'expression, aux genres des textes et à leur contenu. Ainsi, Miguel de Unamuno souhaite que la revue « sirva de hogar en que aprendamos a conocernos los distintos pueblos ibéricos ».

¹⁹ *Iberia*, n° 1, *op. cit.*, p. 3. Ce premier numéro comporte un hommage au Maréchal Joffre (p. 13). Outre différents types d'articles, la revue contient des poèmes et des dessins (notamment de Pere Ynglada qui travaille depuis Paris.

²⁰ *Ibid.*, p. 3. Il avait fondé ce projet avec J. Maragall.

²¹ *Ibidem.*

²² Joan Esculies et David Martínez Fiol, *12 000! Els catalans a la primera guerra mundial*, Barcelona, Ara Llibres, 2014, p. 68-69 : « El fet que *Iberia* fos escrita en castellà tenia diverses explicacions complementàries. Una primera fou l'exigència dels inversors francesos a cerca un públic més ampli que l'estrictament català. I és que la revista era el resultat de la inversió, a través de subscripcions, d'un grup d'industrials francesos, entre els quals destacava Eloi Detouche., personatge vinculat a l'entrellat associatiu i corporatiu de la patronal catalana. [...] Una segona raó [...] era [que] *Iberia* volia presentar, sota la fisionomia de producte aliadòfil espanyol, el plet nacional català a la resta d'Espanya ».

²³ *Op. cit.*, p. 201: « Fue trascendental la experiencia de *Iberia* para los intelectuales republicanos catalanes »; et p. 218: « La experiencia aliadófila permitió a la izquierda española incorporar el pensamiento autonomista, muy presente, por ejemplo en los ensayos de Araquistain posteriores a 1918 ».

Josep Maria Junoy publie dans *Iberia* plusieurs textes engagés en faveur des Alliés²⁴. Le plurilinguisme, défini comme ligne éditoriale de la revue, caractérise également la plupart de ses textes, articles et poèmes, où l'énonciation se « partage » véritablement entre catalan, espagnol et français. Dans les articles, d'abord, des voix multiples convergent pour composer un discours intrinsèquement pluriel, car c'est principalement de l'intertextualité (et notamment des citations, souvent poétiques) que provient le plurilinguisme. Dans l'article « Artistes i escriptors morts per la França »²⁵, rédigé en catalan, deux poèmes en français sont cités intégralement, ce qui représente à peu près à la moitié du texte. Il en va de même pour l'article « Amitiés »²⁶, composé pour moitié au moins de citations du journal *L'Action française*. Loin de n'être qu'un phénomène stylistique, le plurilinguisme renvoie au cosmopolitisme, perceptible aussi à travers les nombreux noms propres – « Montseigneur Charles Bellet »²⁷, « Un amic de Catalunya Emmanuel Brousse »²⁸. Dans le texte « Un jove procer espanyol amic de la França, Don Álvaro Alcalá Galiano »²⁹, le catalan et l'espagnol se côtoient au travers des citations en italiques, aisément isolables du reste du discours. La pluralité des voix n'implique donc nullement leur confusion. Au contraire, l'espace textuel confère une visibilité à la différence, par le recours à la typographie, l'italique, ou la ponctuation, notamment les guillemets. Julia Kristeva évoque ce « cosmopolitisme comme impératif moral » et souligne combien il implique la « reconnaissance de la *différence* », la « *coexistence* des États »³⁰. De même, chez J. M. Junoy, des rapports d'étrangéité marquent l'écriture poético-journalistique où le plurilinguisme, caractéristique de l'écriture avant-gardiste³¹, figure, par l'organisation de l'espace textuel, un véritable positionnement politique. En permettant la présence physique de l'espace francophone sur la page, il interdit de penser l'espace (textuel mais aussi géopolitique) comme homogène, la parole comme univoque. A travers ces agencements, résonnent les alliances et les affrontements de territoires dans l'espace géographique européen³². Le sujet poétique de Junoy s'inscrit dans cette dynamique de rapports. Ainsi, dans l'article « Jean Marc

²⁴ Jordi Mas i López rappelle que « Junoy no defensa aquesta preeminència de les idees solament en el terreny artístic, sinó també en l'humà » (Jordi Mas i López, « La poètica postcubista de Josep Maria Junoy », p. 55, en ligne : <http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/viewFile/142011/193540>).

²⁵ *Iberia*, Barcelone, n°111, 19 mai 1917, p. 6.

²⁶ *Iberia*, Barcelone, n°117, 30 juin 1917, p. 14.

²⁷ *Iberia*, Barcelone, n°117, *op. cit.*, p. 9.

²⁸ *Iberia*, Barcelone, n°121, 28 juillet 1917, p. 12.

²⁹ *Iberia*, Barcelone, n°122, 4 août 1917, p. 10.

³⁰ Elle étudie ce cosmopolitisme idéal selon Kant dans *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 254.

³¹ Helena Fernández Prat, « Lengua, gramática y expresión de la vanguardia », dans Javier Pérez Bazo, *La Vanguardia en España: arte y literatura*, Paris, Ophrys, 1998, p. 54.

³² Dans le cas de J. M. Junoy, l'idéal d'union entre la France et l'Espagne rappelle le *mediterraneísmo*, idéologie à laquelle adhère Junoy dans les années qui précèdent la guerre (*Obra poética*, introduction de J. Vallcorba, *op. cit.* p. 18).

Bernard i Raoul Monier »³³, il s'exprime en son nom quand il suggère, en début d'article, une continuité avec des textes publiés précédemment dans *Iberia*³⁴, mais son point de vue n'apparaît plus ensuite qu'à travers des commentaires (« Sa conducta es admirable », à propos de J.-M. Bernard) qui alternent avec les longues citations en français de J.-M. Bernard, lesquelles équivalent à peu près à la moitié du texte. Celui-ci utilise d'ailleurs tour à tour les pronoms « nous » et « je ». Les points de vue s'enchâssent et se succèdent, construisant le texte autour d'une énonciation multiple.

Au plurilinguisme, s'ajoute, dans *Iberia*, la coprésence des genres puisque des poèmes (publiés sans régularité fixe dans la revue³⁵) côtoient immédiatement les articles. Il arrive que poèmes et articles soient rédigés dans la même police, la spécificité formelle des premiers (strophes, majuscules) suffisant à l'identification d'un discours poétique. Au contraire, les textes de J. M. Junoy sont fréquemment encadrés, positionnés en haut de la page et distingués par leur typographie, comme l'italique dans le cas du bref article « interpretado de William James » publié le 15 juillet 1916³⁶. Ainsi, Jaume Vallcorba remarque « la individualización tipográfica de sus textos [de J. M. Junoy] con respecto a los del resto de la publicación »³⁷. Ce choix d'une séparation physique des textes de J. M. Junoy par rapport aux textes d'autres auteurs (et non d'une séparation entre les textes de genres différents) entraîne une confusion possible, pour les œuvres de Junoy, entre articles et poèmes. Aucune marque typographique, ni aucun élément de mise en page ne permet de définir d'emblée et à coup sûr le genre de ses textes³⁸. Cette indécision dans leur classification provient de l'imbrication, chez lui, des discours journalistique et poétique, accentuée par le travail spatial et iconique des textes. Le texte « Light blue o el gentleman heroi »³⁹ consiste en un court récit, à mi-chemin entre l'article de presse et le texte littéraire, évoquant un officier français. La typographie utilisée pour le titre (en capitales, en gras et souligné) l'apparente aux poèmes publiés dans la revue par J. M. Junoy, de même que la brièveté des paragraphes, parfois réduits à une phrase, qui ne sont pas sans évoquer des versets, la mise en page « théâtrale » du style direct (saut de ligne, italique) et

³³ *Iberia*, Barcelone, n°93, 15 janvier 1917, p. 4.

³⁴ « en altre ocasió (n°82 de *Iberia*), publicàrem un modest comentari a la mort del jove poeta amic Jean-Marc Bernard ».

³⁵ Tous les numéros de la revue n'en contiennent pas. Par ailleurs, les poèmes sont par ailleurs loin d'être tous avant-gardistes.

³⁶ *Iberia*, Barcelone, n°67, 15 juillet 1916, p. 17. Le choix de J. Vallcorba de reproduire ce texte avec l'œuvre poétique de Junoy (*Obra poética, op. cit.*, p. 174) témoigne d'ailleurs de cette ambiguïté générique.

³⁷ *Op. cit.*, p. 88.

³⁸ Ce vacillement est caractéristique des Avant-gardes pour P. Aullón de Haro (« Teoría general de la vanguardia », dans Javier Pérez Bazo, *op. cit.*, p. 41).

³⁹ *Iberia*, n°141, p. 10.

l'agrammaticalité dans l'usage de la ponctuation (le signe « ... » se trouve en tête des paragraphes 6 et 9). La présentation typographique et paginale du texte lui confère une dimension littéraire, à la croisée de la prose et de la poésie, alors même qu'il s'inscrit également, tel un article, dans l'actualité politique⁴⁰. À la fin du texte, un poème en français écrit par un certain « Capitaine S. » est reproduit intégralement : le procédé intertextuel, souligné par l'italique, met en évidence la dualité des énonciations. Si le texte cité se pose indubitablement comme un poème puisqu'il s'agit d'un sonnet (avec un schéma de rimes régulières), en retour, le début du texte se démarque de cette dimension poétique traditionnelle, ce qui fait perdurer l'ambivalence générique de l'hypertexte. Le cotexte, à savoir les autres articles et poèmes cités dans *Iberia*, permet ce vacillement des frontières entre genres. Greffée sur le discours journalistique et l'actualité politique, l'écriture poétique de J. M. Junoy est conditionnée par des rapports frontaliers d'assimilation et de distanciation⁴¹ avec les textes de différentes natures qui l'entourent.

Le poème dédié au général Marchand⁴² rend visible ces jeux de proximités dans sa composition interne : sous une photo du général en tenue de combat, le texte se répartit entre citations en prose et versets de J.M. Junoy⁴³. Ceux-ci évoquent l'engagement pour « la 'Déesse France' » (v. 1) et rendent hommage au général dans un style pompeux caractérisé par des constructions anaphoriques (« Mon General ») et un lexique laudatif empli de *topos* (« vuestro admirable gesto aparece a la vez antiguo y modernismo », v. 4). Le locuteur s'adresse au général à la seconde personne du pluriel (« vuestra ») ce qui constitue, en espagnol, soit un archaïsme, soit un gallicisme qui fait écho, bien sûr, à l'identité du destinataire. Au contraire, dans les deux citations qui précèdent les versets (sans doute tirées de textes journalistiques), le Général Marchand est évoqué à la troisième personne. Cette différence souligne la multiplicité des situations d'énonciation (notamment des destinataires). Par ailleurs, la disposition en vis-à-vis des citations (contrairement aux versets qui s'étendent sur toute la largeur de la page) rappelle celle des articles⁴⁴, dans *Iberia*. Sur les plans visuel (typographie, mise en page, organisation interne des textes et co-présence texte-image) et discursif (ambiguïté générique, intertextualité, situations d'énonciation multiples), l'écriture de Junoy produit une

⁴⁰ L'article relate une scène retranscrite par le journal parisien *L'Intransigeant*.

⁴¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 393 : le « territoire, c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de même espèce : marquer ses distances ».

⁴² *Iberia*, n° 110, Mai 1917, p. 9.

⁴³ J. Vallcorba inclut d'ailleurs ce poème d'une manière qui révèle son ambivalence générique (*op. cit.*, p. 168), à part, après le titre général « Del crítico al poeta » (p. 167) et avant celui de la première section « Los poemas anteriores a *Trozos* (1917) » (p. 171).

⁴⁴ Voir, dans le n°1 de la revue, l'hommage au Maréchal Joffre constitué d'un article et d'une photo.

territorialisation du texte qui passe par une répartition, d'abord tripartite autour de la division photo / citation / texte versifié, puis doublement binaire. En effet, un axe de symétrie vertical se dessine entre les deux citations, alors qu'un autre axe horizontal, est délimité par le verset 3, nettement plus long que les autres (quatre lignes). Objet de partage, l'espace textuel est le produit de cohabitations et d'alliances. En effet, on ne saurait manquer de percevoir l'unité de thème et de ton de ce texte, scandé de redondances lexicales : « Le général Marchand » (répété quatre fois), « Mon General » (cinq fois) et « Officier général ». L'ensemble des occurrences réunit les différents discours (citations et versets) à la manière de la ritournelle qui définit, selon par G. Deleuze et F. Guattari⁴⁵, le territoire. La territorialisation des textes provient donc d'une part de leur hétérogénéité (articulations internes, intermédialité) et de l'unité d'un discours, puisque les voix en coprésence dans le texte convergent, finalement, autour de l'apologie du Général Marchand. Les poèmes engagés de J. M. Junoy prennent place sur des territoires habités d'une pluralité (linguistique, générique, énonciative), mimétique d'un environnement guerrier d'affrontements et de revendications auxquels Junoy prend part.

Le poème-stèle : la spatialisation de l'hommage aux héros et victimes de guerre

La spatialisation du texte, qui permet une analogie entre espace textuel et espace politique, participe à l'évocation d'une voix poétique. Ainsi, dans le poème « Envío »⁴⁶, premier texte clairement poétique publié dans *Iberia*⁴⁷, le discours de Junoy en faveur de puissances alliées se double d'un discours critique aux accents plus personnels :

LEGIONAROS OSCUROS
TÁCITOS JUECES DE NUESTRA EVASIVA
LEGIONARIOS HERMANOS
NUESTROS
Y TAN DISTANTES
EN LA GLORIA
Y
EN EL HONOR
ÚNICOS

Plusieurs éléments participent de la spatialisation du texte : majuscules, enjambements fréquents. Les lignes anguleuses des majuscules (notamment celles qui sont en tête des vers : L, T, N, Y) confèrent un aspect sculptural à l'écriture car, pour J.-C. Mathieu, elles « imposent

⁴⁵ « En un sens général on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux. », *op. cit.*, p. 397.

⁴⁶ *Iberia*, Barcelone, n°54, 15 avril 1915, p. 10.

⁴⁷ Jaume Vallcorba dans Josep Maria Junoy, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 82.

la force et l'étrangeté de la langue »⁴⁸. Par ailleurs, ce caractère sculptural du texte provient également du fin trait noir⁴⁹ qui l'encadre et délimite l'espace de parole, tout en s'ouvrant, telle une fenêtre, au déroulement d'une « histoire »⁵⁰. À la première lecture, on constate l'apologie des militaires alliés (« hermanos », « gloria », « honor »), mais une ambiguïté de ton n'est pas sans évoquer le contexte d'écriture troublé du texte. J. Vallcorba y voit un « texto inculpatório dirigido a todos los que eluden la lucha a favor del pueblo francés, en definitiva la cabeza pensante del mundo mediterráneo »⁵¹. En effet, l'encadrement évoque visuellement l'aspect funèbre des notices nécrologiques, indice de l'amertume du *je* locuteur.

La critique surgie au détour du vers 2, dont la longueur, sur la droite, mime l'idée d'échappatoire. L'expression « nuestra evasiva », placée dans un complément du nom, n'exprime certes pas une critique frontale. Celle-ci prend la forme d'une fausse prétérition, avec l'adjectif « tácitos » (v. 2) qui qualifie les légionnaires français dont le locuteur prétend dévoiler le jugement muet à l'égard des puissances officiellement neutres. Le ton ironique et grinçant du locuteur révèle la position inconfortable de celui qui revendique son alliadophilie tout en se rattachant, de par sa nationalité, à ceux qui refusent de s'engager. Ce déchirement est traduit d'une part par le double recours au possessif de la première personne du pluriel, utilisé pour se référer tantôt au comportement espagnol (« nuestra evasiva »), tantôt aux militaires français (« legionarios hermanos / nuestros »). Il est évoqué d'autre part par les expressions à double sens, comme « tan distantes » (v. 5), qui souligne avec ironie que le positionnement officiel espagnol est « bien loin » de la gloire des combattants, ou le terme « únicos » (v. 9) qui, sous couvert de louer le courage des militaires, moque l'incapacité des espagnols à les évaluer. Aussi, c'est finalement le destinataire de cet « Envío » (envoi) qui semble double, puisque l'apologie des uns entraîne la dénonciation des autres. L'ambiguë neutralité espagnole est vécue, par Junoy, comme un renoncement frustrant et honteux qui appelle la critique, l'ironie, la prétérition, le double sens, par lesquels le discours se montre par l'inversion et le détour. La syntaxe du poème exprime combien cette situation est déchirante par le biais des échelonnements (v. 4 à 5, notamment) et du balancement (autour du « y », isolé au vers 7). Le

⁴⁸ Jean-Claude Mathieu, *Ecrire, inscrire : images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, J. Corti, 2010, p. 9

⁴⁹ Cette présentation caractéristique de *Troços* est reprise pour ce poème par J. Vallcorba (*ibid.*, p. 173), ce qui tend à indiquer qu'il s'agit d'un vrai choix typographique de l'auteur et non d'une simple norme éditoriale de la revue.

⁵⁰ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 31 : « Le rectangle qu'Alberti conseille de tracer "sur la surface" à peindre pour la transformer en une "fenêtre", résulte d'une décision qui n'est pas moins significative de l'esthétique picturale dont il est l'initiateur que son souhait de faire découvrir par cette fenêtre une "histoire" ».

⁵¹ *Ibidem*.

contenu du discours, marqué par la duplicité et la nuance, s'inscrit en faux contre la pérennité de la présentation typographique et spatiale du texte, qui rappelle une gravure, une inscription dans la pierre. Dans le contexte turbulent de la Première Guerre mondiale, la voix poétique semble donc devoir s'appuyer sur une mise en espace, visible, pour être entendue. Elle cohabite avec d'autres voix et portent en son sein, des alliances et des désaccords – notamment au sein de la communauté espagnole.

La confrontation des genres et des discours hétérogènes que nous avons observée jusque-là est également caractéristique de la revue *Troços*, fondée par J. M. Junoy en 1916. Dans le premier numéro de la « segona serie » (1917), le poème spatialisé, « Sacarina i mentol espiral », hommage au danseur russe « Najinski », venu se produire à Barcelone, est situé (page 3) juste en face de la déclaration d'engagement politique de la revue (page 2). S'il n'est question ni du conflit mondial, ni de politique, dans le poème, sa position dans la revue lui confère une autre valeur en lien avec le contexte. L'évènement culturel auquel il renvoie témoigne de l'amitié entre Catalans et Russes et de l'alliophilie catalane. La position en vis-à-vis des deux pages permet l'analogie entre espace textuel et espace géographique. D'ailleurs, pour Maria del Carmen Solanas Jiménez, « el aumento de materialidad en la escritura poética puede producir un aumento de la referencialidad, que puede volverse hacia la propia escritura convirtiéndola en una especie de autorreferente »⁵². De fait, le poème présente une forte dimension calligrammatique : la spatialisation du texte sur la page souligne l'inscription du sujet dans le territoire qu'elle délimite. Le poème mime, dans sa forme et sa disposition paginale, les gestes du danseur qui sont, plus qu'à lire, donnés à voir au lecteur. Dans le vers situé en bas à droite, l'expression « *fang divi* » (« terre divine ») évoque la création du monde et le rôle de démiurge du poète. Il suggère, indirectement, la capacité du poème à faire émerger des gestes et des objets. Écarts, pirouettes et mouvements sont suggérés, respectivement, par le vers central en diagonale (constitué du terme « DELTOÏDES » en majuscules), le vers en forme de spirale, juste au-dessus (« sa-ca-ri-na-i-men-tol-en-es-pi-ral ») et les traits en éventail (au bout desquels figurent les lettres formant les mots *fang divi*)⁵³. Cette dimension calligrammatique symbolique réitère le lien au contexte. Par l'évocation du corps du danseur, la dimension matérielle du poème suggère l'analogie possible entre l'espace textuel et l'espace réel.

⁵² *La poética de la vanguardia: el silencio y el ruido en el devenir del verso libre*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, p. 424.

⁵³ Brad Epps, « The avant-garde visual poetry of Junoy and Salvat Papasseit », dans William H. Robinson, Jordi Falgas et Carmen Belen Lord, *Barcelona and Modernity*, London, Cleveland Museum of Art, 2007, p. 329.

Le plus bel exemple de ce rapport entre spatialisation des textes, matérialité et contextualisation historique est sans doute le poème « Oda a Guynemer »⁵⁴, point culminant de l'œuvre poétique avant-gardiste et visuelle de Junoy, composé à l'occasion de la mort de l'aviateur français Georges Guynemer. La page est intégralement traversée par une ligne d'écriture courbe qui figure la trajectoire d'un avion. La taille des lettres diminue au fil de la phrase, au point que la seconde moitié n'est guère lisible. La disposition typographique illustre la voltige aérienne et la diminution de la taille des lettres renvoie à l'éloignement du bruit de son moteur. La dimension sonore est d'ailleurs capitale pour l'établissement d'une référence au réel, selon M. C. Solanas Jiménez⁵⁵. La mort de l'aviateur, symbolisée à travers une double image sonore et visuelle, s'inscrit dans un espace paginal qui figure l'espace céleste. De part et d'autre de la ligne courbe, on lit les termes « CIEL / DE FRANCE », en français et en capitales formées de pointillés, police qui rappelle les affiches de cabaret. Par ailleurs, les points du mot « CIEL » ne manquant pas d'évoquer des étoiles, le blanc de la page suggère le ciel par un double procédé symbolique (points = étoiles) et métonymique (étoiles = ciel). Cette police qui fait « participer » le blanc de la page sur lequel s'inscrivent les lettres révèle la valeur de l'intervalle, évoquée par A.-M. Christin dans *Poétique du blanc*⁵⁶. En devenant visible, celui-ci rappelle la dimension iconique du texte – « l'image est un révélateur d'invisible » dit A.-M. Christin. Le blanc, en effet, est bien le protagoniste principal du poème « Oda a Guynemer », car sa présence est en quelque sorte dévoilée par les mots « CIEL DE FRANCE », mais il semble encore « envahir » la phrase courbe qui traverse la page puisque la diminution progressive de la taille des lettres a pour corollaire l'augmentation du blanc qui l'entoure. Le blanc désigne le ciel des aviateurs, mais aussi cet espace infini qui unit, au-dessus des frontières et des territoires, l'Espagne et la France, voire l'espace symbolique où se rencontrent, enfin, la vie et la mort, et dans lequel l'âme de Guynemer s'envole comme l'indiquent les mots : « ... el lluent cor del motor mes l'ànima de pàlid adolescent heroi vola ja vers les constelacions »⁵⁷.

⁵⁴ *Iberia*, Barcelone, n°130, 6 octobre 2017, p. 9. J. Vallcorba explique : « La muerte de Guynemer, un jovencísimo héroe de la aviación francesa se anunció oficialmente el 17 de septiembre de 1917, si bien las noticias del abatimiento de aquel capitán de 22 años por parte del teniente Wiseman ya hacía un par de semanas que circulaban. El 6 de octubre de aquel año Junoy publicó en *Iberia* un caligrama a modo de alabanza y necrológica del aviador » (*op. cit.*, p. 103).

⁵⁵ « La inclusión de la vida moderna y simultánea en las poéticas se lleva a cabo [...] a través precisamente de un estímulo sonoro que produce sensación de realidad », *op. cit.*, p. 421.

⁵⁶ *Poétique du blanc*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ « ... le cœur brillant du moteur, mais l'âme du pâle héros adolescent vole déjà vers les constellations » (Ma traduction).

La page du poème n'est plus un support passé sous silence, mais un véritable plan iconique. Si « voir le blanc » est déjà transgressif⁵⁸, sa valorisation s'avère possible dès lors qu'on « reconnaît [...] la vision comme l'acte d'un sujet »⁵⁹. Voir (et faire voir) le blanc, dans le poème, apparaît donc comme une modalité du dire du sujet poétique de J. M. Junoy et, partant, la marque de son engagement⁶⁰. S'il ne constitue pas véritablement un calligramme (les termes « CIEL DE FRANCE », notamment, ne figurent aucun objet réel), le poème « Oda a Guynemer » possède une dimension mimétique qui souligne ponctuellement son inscription dans un espace réel. La typographie, la mise en page qui confèrent au texte une dimension iconique renforcent sa contextualisation géographique et politique. L'espace poétique se dote d'une matérialité, voire d'une dimension pragmatique : pour J. Vallcorba, ce poème tient lieu de notice nécrologique⁶¹. Celle-ci tire sa signification justement de son emplacement et de sa contextualisation. Alors, la page devient une « stèle », épitaphe ou pierre tombale. Comme l'exprime J.-C. Mathieu, « entre l'inscription funéraire et le texte littéraire, il y a eu osmose. La tonalité mélancolique les rapproche, des volumes isomorphes font du livre une petite tombe »⁶².

Cette valeur symbolique de la dimension spatiale et visuelle du texte comme stèle apparaît (plus que sa valeur mimétique ou calligrammatique), dans le poème visuel « Estela angular »⁶³, hommage au peintre italien futuriste Boccioni, victime de guerre. L'hommage tient principalement à la dimension visuelle et géométrique du poème. Le poème consiste en deux rectangles superposés, coupés en diagonale. Les deux triangles formés par les moitiés supérieures des rectangles sont noirs et opaques. L'écriture est cantonnée aux deux espaces triangulaires restants (en bas et à droite des premiers), voire, pour la première publication de ce poème, dans la revue *El Poble català* – au seul triangle situé tout en bas de la page. Les formes triangulaires noires et massives peuvent s'interpréter comme des symboles mortuaires⁶⁴, bien qu'aucune référence à la guerre ne soit faite, excepté la date, « Gener 1916 ». Cette disposition spatiale et visuelle confère à l'écriture un caractère lapidaire, au sens premier du terme, de stèle. Elle rejoint sa valeur d'hommage, c'est-à-dire son inscription dans un contexte, également

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ Anne-Marie Christin en fait aussi une condition de la lecture : « Ce qui fonde une lecture, en effet, n'est pas l'identification, la "figure", d'une trace particulière mais le réseau que crée cette trace avec celles qui l'avoisinent » (*ibid.*, p. 28).

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 9.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 103.

⁶²).

⁶³ Josep Maria Junoy, *Obra poética, op. cit.*, p. 231. Première publication: *El Poble Català*, Barcelone, Dilluns, n°4315, 22 janvier 1917, p. 1. En ligne : <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/poblecatala/id/21761/rec/24>.

⁶⁴ Pour W. Bohn, ils symbolisent la mort subite. BOHN Willard, *The aesthetics of visual poetry 1914-1928*, Cambridge University Press, 1986, p. 92.

symbolisée par le titre (« estela » signifie « sillage »). Par ailleurs, cet agencement entre des zones triangulaires noires, blanches ou écrites (c'est-à-dire composées de noir et de blanc) évoque des jeux de pliage : le poème serait une sorte d'origami décomposé où la parole poétique s'oppose à la fois au silence (blanc) et à l'inarticulable (noir). Ces zones de densités différentes symbolisent la lutte de la vie et la mort, la victoire de cette dernière et la douleur aigüe (comme les angles) qui en découle.

La figure du triangle est également présente dans le poème « Zig-zag », publié pendant la guerre, dans *Troços*, qui n'a pas, à la première lecture, de lien direct avec le conflit⁶⁵. Le poème est constitué de trois vers en diagonale formant une sorte de Z incliné : les vers 1 et 3, parallèles, sont rédigés de gauche à droite alors que le vers 2 est écrit de droite à gauche, à l'envers. Si la forme triangulaire trouve une interprétation directe dans le lexique du poème (« triangle de raim », triangle de grappe, v. 2), elle est également associée à la douleur évoquée de manière inattendue (« la meva dolor no es fon al sol », v. 3) et au bouleversement (figuré par l'écriture renversée du vers 2) du contexte de publication de ce poème (qui porte la date 1917). Par ailleurs, chaque passage d'un vers à l'autre est ponctué d'une vingtaine de points, peut-être en forme de grappe, qui suggèrent aussi l'émiettement de la parole, la dispersion de l'encre sur le blanc de la page. Trouée ou grêlée de points noirs, celle-ci suggère, par son agencement, la seconde lecture du poème, en rapport avec la Première Guerre mondiale : la douleur et le trouble ressentis par le sujet poétique. La dimension visuelle du texte constitue donc une modalité d'expression de la voix poétique, un autre discours superposé au verbe. Le sujet dit et donne à voir la guerre, comme expérience de souffrance et d'angoisse.

Dans l'écriture avant-gardiste de J.-M. Junoy, l'espace permet de penser et de dire le sujet poétique par les jeux de présence-absence en blanc et noir sur la page, l'intervention du blanc, les variations typographiques. Si elles portent la voix poétique, la spatialisation du texte et son organisation interne révèlent aussi le contexte dans lesquels les poèmes s'insèrent. La guerre et les affrontements, les jeux d'alliance, s'impriment sur la page, lieu d'une rencontre entre espace textuel et espace réel, d'une interaction entre l'expression poétique d'un sujet et un positionnement politique, patriotique. Ainsi la page poético-visuelle porte en elle une crise, comme ce seront les crises qui rythmeront d'ailleurs, au XXe siècle, ses moments de développement les plus intenses⁶⁶.

⁶⁵ *Troços*, Barcelone, Galeries Dalmau, n°2, 1er octobre 1917, p. 7.

⁶⁶ C'est l'opinion de Rafael de Cózar qui évoque le contexte de l'écriture expérimentale : « estas actitudes parecen cobrar vigor en momentos muy concretos de la historia, casi siempre en los considerados de crisis y decadencia

Bibliographie

- AULLÓN DE HARO Pedro, « Teoría general de la vanguardia », dans PÉREZ BAZO Javier, *La Vanguardia en España: arte y literatura*, Paris, Ophrys, 1998, 546 p.
- BOHN Willard, *The aesthetics of visual poetry 1914-1928*, Cambridge University Press, 1986, 228 p.
- CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc, Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, 227 p.
- CÓZAR Rafael de, « Raíces de la visualidad literaria: desde Grecia a fines de la Edad Media », *Ínsula*, Madrid, n°603, 1997.
- DELEUZE Gilles Deleuze et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Edition de Minuit, 1980, 645 p.
- DROZ Jacques, *Les causes de la Première Guerre mondiale : essai d'historiographie*, Paris, Seuil, 1973, 186 p.
- EPPS Brad, « The avant-garde visual poetry of Junoy and Salvat Papasseit », dans ROBINSON William H., FALGAS Jordi et LORD Carmen Belen, *Barcelona and Modernity : Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, London, Clevelan Museum of Art, 2007, 524 p.
- ESCULIES Joan et MARTÍNEZ FIOL David, *12 000! Els catalans a la primera guerra mundial*, Barcelona, Ara Llibres, 2014, 239 p.
- FERNÁNDEZ PRAT Helena, « Lengua, gramática y expresión de la vanguardia », dans PÉREZ BAZO Javier, *La Vanguardia en España: arte y literatura*, Paris, Ophrys, 1998, 546 p.
- Grecia. Revista de literatura (1918-1920)*, Centro cultural de la Generación del 27, edición de José María Barrera López 1998.
- GUBERN Román, « La asimetría vanguardista en España », en ligne : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-asimetria-vanguardista-en-espana--0/html/ff900636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1
- JUNOY Josep Maria, *Obra poética*, Barcelone, édition de Jaume VALLCORBA, El Acantilado, 2010, 486 p.
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 293 p.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris, Mille et une nuits, 2005, 78 p.
- MAS I LÓPEZ Jordi, « La poètica postcubista de Josep Maria Junoy », p. 55, en ligne : <http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/viewFile/142011/193540>).
- MATHIEU Jean-Claude, *Ecrire, inscrire : images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, J. Corti, 2010, 630 p.
- MENÉNDEZ ALZAMORA Manuel, *La generación del 14. Intelectuales y acción política*, Madrid, Catarata, 2014, 223 p.
- MURIEL DURÁN Felipe, *La Poesía visual en España*, Séville, Almar, 2000, 290 p.
- NAVARRA ORDOÑO Andreu, *1914-Aliadófilos y germanófilos en la cultura española*, Madrid, Cátedra, 2014, 255 p.
- SOLANA JIMÉNEZ Maria del Carmen, *La poética de la vanguardia: el silencio y el ruido en el devenir del verso libre*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, 524 p.

cultural » (« Raíces de la visualidad literaria: desde Grecia a fines de la Edad Media », *Ínsula*, Madrid, n°603, 1997, p. 3).

TREND Elisée et RAILLARD Edmond, « Les relations franco-espagnoles pendant la guerre. La question catalane vue à travers les activités culturelles françaises à Barcelone », dans *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Coloquio hispano-francés de historia contemporánea, Madrid, C.S.I.C., 1986, 411 p.

VALCÁRCEL Eva, *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación universitaria española, 1998, 345 p.