

APOLLINAIRE ET L'AVANT-GARDE CATALANE: COINCIDENCES ET INFLUENCES SUR JUNOY ET SALVAT-PAPASSEIT

POUR

J. IGNACIO VELAZQUEZ

L'oeuvre d'Apollinaire est introduite en Espagne, du vivant de l'auteur, d'une façon graduelle et hétérogène¹. C'est, d'abord, à travers les traductions et les références de première ou de seconde source et, ensuite, en rapport avec ce que le mythe culturel parisien représente pour les avant-gardes européennes du début du siècle, qu'une image d'Apollinaire se constitue peu à peu. Image incertaine, elle-même n'aurait sans doute pas déplu à notre poète.

Il commence à se faire connaître en Espagne avec un léger retard par rapport au futurisme, et il faudra encore attendre un certain temps pour que les différences qui séparent le poète du mouvement s'établissent nettement. Tout se passe comme si la théorie de «l'état d'esprit» l'emportait sur les écoles de façon à équilibrer la multiplicité et l'éparpillement de celles-ci par la notion globale d'«avant-garde». Il se peut que la diffusion de cet «esprit moderne» en soit sortie bénéficiée. En tout état de cause, pour les jeunes poètes espagnols des années 10, la connaissance de la poétique apollinarienne comporte celle des mouvements futuriste et cubiste, parmi d'autres.

Quelles sont les données qui encadrent l'arrivée de ces avant-gardes en Espagne? D'une part, le rôle joué par Ramón Gómez de la Serna (celui-là même que Cocteau nomme le Max Jacob espagnol, alors que pour Robert Delaunay, il était l'Apollinaire espagnol), à travers la revue poétique fondée

¹ On peut prendre pour point de départ les quelques articles consacrés aux rapports entre le poète et l'Espagne et, en particulier, ceux de W. BOHN: «Guillaume Apollinaire: Homage from Catalonia», in *Symposium*, vol. 33, n.º 2, 1979, pp. 101-117; de R. WARNIER: «Apollinaire, le Portugal et l'Espagne», in *Bulletin des Études Portugaises*, n.º 22, 1959-60, et de M. DECAUDIN: «Apollinaire outre-Pyrénées», in *Revue des Lettres Modernes*, n.º 123-126, ainsi que les recherches poussées dans le domaine catalan par Pierre Caizergues.

par son père, «Prometeo», que publie en 1909 —la même année qu'en France et en Italie— le *Manifeste Futuriste* de Marinetti, qui publie en 1910, dans le n.º 10, la *Proclama futurista a los españoles*, signée «Tristán» —pseudonyme de Gómez de la Serna, et, dans le n.º 20, une seconde *Proclama Futurista*, signée cette fois-ci par Marinetti lui-même.

1912 est une année importante pour le cubisme en Espagne². On présente une première exposition cubiste à Barcelone, et J. M.º Junoy publie, à Madrid, «Arte y Artistas», où il fournit une analyse du mouvement. Madrid devra attendre jusqu'en 1915 pour apprécier les cubistes du «Salón del Arte Moderno», près de Pombo, le café où règne Gómez de la Serna et que Marie Laurencin, les époux Delaunay et Picasso, parmi d'autres, vont fréquenter.

C'est la période de la guerre et un certain nombre de réfugiés français convergent vers l'Espagne, pays qui reste à l'écart du conflit. Madrid et Barcelone sont les lieux de rencontre. À Barcelone, les Galeries Dalmau organisent en décembre 1915 et janvier 1916 une exposition Van Dongen, et en novembre-décembre 1916 une autre de Gleizes. À leur suite, Picabia, Arthur Cravan, Canudo, etc., qui font paraître à partir de janvier 1917 le 4 numéros en français —16 pages en tout— de «391» où l'on trouve, en plus, les signatures de Max Jacob et Ribemont-Dessaignes. La même année, *Parade* est représentée à Madrid et à Barcelone et, dans la revue «Troços» on annonce une éventuelle première des *Mamelles de Tirésias*³, adaptée en catalan, à Barcelone.

Déjà vers 1918 les tendances d'avant-garde —les «ultraístas» surtout où l'on rencontre à nouveau le couple Delaunay, les «vibracionistas», etc.— ont pris une certaine envergure, s'appuyant sur les revues poétiques: «Prometeo», «Perseo», «Troços», «Ultra», «Un enemic del Poble», «Grecia», à Seville, «Arc-Voltaic», qui ne connaîtra qu'un seul numéro, tout comme «Proa», et bien d'autres. Et en 1920 les premiers noms espagnols apparaissent dans le Bulletin n.º 5 de Dada: Dalmau, Junoy, Cansinos-Assens, Guillermo de Torre et Lasso de la Vega. Et encore, dans la même année, une exposition «Art Francés d'Avantguardia» réunit à Barcelone les noms de Léger, Marie Laurencin, Braque, Dufy, Miró, Picasso, Derain, Gleizes, Metzinger, Matisse, Severini, Vlaminck, Van Dongen et d'autres...

* * *

² Vid. JAIME BRIHUEGA: *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979.

³ «Una adaptació catalana del drama sobrerrealista d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias* és anunciada per TROSSOS a sos llegidors. Una representació de la mateixa obra procurara donar-se en sessió privada si un ajut i una col·laboració li son propicis», *Trossos*, n.º 5, Barcelone, avril 1918, p. 8. La maison d'édition Leteradura, de Barcelone, a publié les numéros facsimilés de *Un enemic del Poble*, *Proa* et *Arc Voltaic* (1976), et *Troços* et *391* (1977).

Dans ce contexte et pendant ces années, la figure d'Apollinaire ne passe pas inaperçue. Il y a eu des voyages et des contacts dans lesquels Picasso a joué un rôle déterminant. Huidobro parlera de lui à Madrid et autant les Delaunay que Marie Laurencin fréquentent Gómez de la Serna qui, lui, ne le connaîtra que vers la fin de sa vie mais restera fortement marqué par le poète français. Il est connu à travers les rapports épistolaires et, surtout, à travers ses oeuvres dont un certain nombre de contes, de poèmes ou d'écrits théoriques commencent à être traduits. Apollinaire correspond avec Folgucera, avec Junoy, avec Francesc Carbonell... Junoy publie, et c'est bien connu, en 1920, comme préface des *Poemes i Cal·ligrames* la «Carta-Prefaci» qu'Apollinaire lui a adressée en le félicitant pour ce chef-d'oeuvre: «Guynemer». Cansinos-Assens, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega et Díez-Canedo, entre autres, le traduisent.

En 1917, les cinq numéros de «Troços» parlent de lui. Et, en 1918, dans la revue «España», paraît la traduction de «La desaparición de Honorato Subrac» qui sera par la suite reprise par la revue «Grecia» en plus d'un article sur la «Nouvelle Peinture» traduit des *Peintres Cubistes*, et de «Le Chant d'Amour»⁴. Les recherches de Pierre Caizergues prouvent qu'«Iberia» et «La Publicidad» se sont fort occupées de lui. «La Publicidad», lors de sa mort, va parler de lui pendant plusieurs jours, mais elle avait déjà publié en juillet 1918 —tel qu'on l'a déjà établi lors d'un précédent Colloque et publié dans «Les Lettres Modernes»— un interview de J. Pérez-Jorba avec Apollinaire intitulé «Paseando con Apollinaire». «Cosmópolis» publie, début 1919, la traduction de *L'Esprit Nouveau et les Poètes*; «Cervantes» celle du *Guide* et «Grecia» celles de plusieurs poèmes. Peu après, c'est à

⁴ Voir, dans *España*, n.° 189, novembre 1918, l'éloge funèbre de Guillermo de Torre, repris dans *Cervantes* (février 1919), *La desaparición de Honorato Subrac*, traduite par Díez-Canedo qui verra aussi le jour dans *Grecia* (20 juillet 1919), en plus d'une étude et *La Nueva Pintura*, traduite des *Peintres Cubistes* par Díez-Canedo, ainsi que *El Canto de Amor*. Voir aussi *Cosmópolis*, n.° 1, janvier 1919: «Un estudio póstumo de Apollinaire. El espíritu nuevo y los poetas», pp. 17-28, traduit probablement par Cansinos-Assens; *Cervantes*, février 1919: «Novísima literatura francesa. El Guía. Una aventura del Barón d'Ormesan, por Guillermo Apollinaire» (sic), pp. 89-95, traduit par Guillermo de Torre; *Grecia*, n.° 11, 15 mars 1919: «La Novísima Literatura Francesa», avec une traduction de *Le Chant d'Amour*, par Cansinos-Assens; *Cervantes*, mars 1919: «Novísima literatura francesa. Sobre Guillermo Apollinaire», pp. 70-76; *Grecia*, n.° 12, avril 1919: «Antes del cinema», traduit par Cansinos-Assens et repris dans *Cervantes* (mai 1919), pp. 90-93, de même que «Cohete-señal» et «Océano de la tierra»; *Grecia*, n.° 20, 30 juin 1919: «Guillaume Apollinaire», par B. Díez-Canedo, et n.° 22, 20 juillet 1919: «La desaparición de H. Subrac», n.° 24: «Guillaume Apollinaire. *Salomé*», traduit par Díez-Canedo, et «Pedro Luis de Gálvez, por Guillaume Apollinaire», traduit par A. S.; n.° 26: «Guillermo Apollinaire. *Solozos*», traduit par G. de Torre; n.° 30: une étude et «Opalinidad», réalisée et traduite par G. de Torre; n.° 36, 20 décembre 1919: «Hacia el Sur», traduit par G. de Torre; *Ultra*, n.° 4, 1 mars 1921: «69666... 6 9... Los inversos 6 y 9», traduit par R. Lasso de la Vega; n.° 19, 1 décembre 1921: «Un poema discutido de Apollinaire», par Guillermo de Torre, etc.

nouveau «Cervantes» qui publie une étude sur Apollinaire de Jean Royère, traduite par Cansinos-Assens. De leur côté et pendant toute l'année 1919, «Grecia» et «Cervantes» font apparaître constamment de nombreuses traductions de poèmes, de contes et jusqu'à l'«anecdotique» qui se rapporte à Pedro Luis de Gálvez. Ce sera, par la suite, la revue «Ultra» qui prend la relève et peu après on trouve les références des premières traductions aujourd'hui introuvables, de *El teatro italiano* et *Relatos*, ainsi que la première version, en 1924, du *Poète Assassiné*, préfacé par Gómez de la Serna sous le titre «Apollinaire, el precursor», de même que la première édition française de *Il y a*, en 1925.

Il ne s'agit pas de dresser un inventaire complet, mais uniquement de montrer, par les preuves, l'intérêt éveillé par le poète dans l'avant-garde espagnole, et le degré de connaissance que celle-ci a d'Apollinaire. Encore un exemple: lorsque Gómez de la Serna publie *Ismos*, en 1931, où il passe en revue les différentes tendances du XX^e siècle, le premier chapitre s'intitule «Apollinerismo» et il y fait une étude du poète. Ensuite, il y aura «Picassismo» et «Futurismo», et puis bien d'autres. Pourquoi avoir placé Apollinaire le premier? «Les -ismes de ce livre n'ont pas été ordonnés au hasard», explique-t-il. Et il continue: «Como Apollinaire es un poco la primera letra capitular de todo lo que sucede, va en cabeza su biografía»². Et ensuite, il traduit la préface de *Il y a*, dans l'édition de La Phalange.

Disons donc qu'avant sa mort, Apollinaire se trouve introduit dans les cercles —qu'il commence même à dépasser, fort de son prestige en tant que «chef de file» des poètes français— de l'avant-garde espagnole. On connaît sa prose: *Le Poète Assassiné* et plusieurs contes traduits de *L'Hérésiarque et Cie.*, mais on le lit en français. On connaît aussi *Alcools* et, en Catalogne surtout, on aime beaucoup *Calligrammes*. On dispose de références concernant *Les Mamelles* et on prend pour point de départ théorique ses écrits concernant le cubisme et l'«Esprit Nouveau». Des tas de références, plus ou moins directes, augmentent son prestige. D'où le fait que cette floraison de revues poétiques qui apparaissent dans les années 10 s'accrochent à lui —jusqu'à, à peu près, les années 30—, et se tournent vers son oeuvre, multipliant les traductions, les études ou, simplement, apportant des nouvelles sur lui. Sa mort ne fera qu'accroître l'intérêt éveillé: dans les revues, on entreprend ce travail de diffusion d'une façon plus systématique et simultanée. Tâche à laquelle participent les poètes d'avant-garde les plus importants.

Mais cela ne doit pas pour autant faire croire que le poète ait toujours été bien accueilli et bien compris. Sans atteindre les agressions critiques d'un Duhamel ou d'un Vaché, il sera aussi contesté en Espagne. Par Espina

² RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Ismos*, préface, p. 8. Ed. Guadarrama, Madrid, col. Punto Omega, 1975.

Gracia, en 1919, dans «L'Instant» par exemple, quand il veut démontrer qu'aucun poète espagnol «ultraïsta» n'est à la hauteur «d'un Reverdy, d'un Cendrars ou d'un Apollinaire —qu'est-ce qu'ils ont pu nous casser les pieds avec ce dernier—, même si tous les trois ne sont que des poètes de seconde ou de troisième catégorie». Ou par Foix lui-même, le second directeur de «Troços», dans «L'Amic de les Arts», en 1927, lorsqu'il analyse «ce que c'est que l'avant-garde» pour en conclure que «Apollinaire et ses plagiaires ont été les poètes les moins avant-gardistes de toute leur turbulente génération». Ou lorsque, la même année, Gasch cite un plus que douteux propos d'Apollinaire, dans «La Gaceta Literaria», d'après lequel les seuls tableaux valables de Chirico seraient ceux que le peintre avait réalisés lors de sa maladie estomacale. N'empêche qu'à la même époque, Lluís Montanyà écrit, dans «L'Amic de les Arts»: «Révolutionnaires, les cubistes l'ont été, les cubistes littéraires dont Apollinaire est resté le guide très sensible».

Qu'il était connu en Espagne est donc indéniable. Qu'on se forçait de bien le connaître, est certain. Mais il faut tenir compte aussi que l'adhésion générale n'était pas unanime et qu'il y avait aussi des voix pour le contester.

* * *

Voyons maintenant de plus près ce qui se passa en Catalogne. Les poètes s'y trouvent très actifs dès le début du siècle. Ils participent des inquiétudes poétiques européennes auxquelles ils se montrent très réceptifs. On possède une preuve intéressante et peu connue dans le calligramme réalisé en 1905 par Rafael Nogueras Oller pour *Les Teneses*, qui porte pour titre «Una esse». Il est certain pourtant que ces courants avant-gardistes butent d'une part avec le «noucentismo» et d'autre part avec tout le contenu idéologique et nationaliste dont nombre de poètes se font l'écho. Et que l'affrontement de ces tendances leur fait perdre beaucoup de forces et de moyens d'expression. Mais il n'en est pas moins certain que «cubisme poétique» et «Esprit Nouveau» se manifestent avec vigueur. On a déjà vu l'importance de l'exposition cubiste de 1912, dans les Galeries Dalmau auxquelles Junoy est très lié. Quels sont les noms qu'on y trouve? Ceux de Gris, Duchamp, Gleizes, Metzinger, Agero et, aussi, Marie Laurencin. Junoy soutient le cubisme dans *Arte y Artistas*, mais aussi dans les pages de la revue, fondée la même année, «Correo de las Letras y de las Artes». Mais qui dit «cubisme» à cette époque-là, dit surtout «avant-garde» en Catalogne. Le premier contact avec le futurisme remonte, au moins, à 1904, lorsque Gabriel Alomar fait à Barcelone une conférence intitulée «Le Futurisme», introduisant l'école en Espagne cinq années avant le Manifeste et influençant Marinetti lui-même, dans les aspects idéologiques du mouvement⁶.

⁶ LILY LITVAK: «Alomar et Marinetti: Futurisme catalan et italien», *La Revue des Langues Vivantes*, 47, 6, 1972.

En échange, la Grande Guerre apporte de nouvelles possibilités d'expression à l'avant-garde française à Barcelone. Il y a l'exemple peu connu de la revue «Iberia» dont la création doit beaucoup au Consulat Français, et qui sert de porte-parole aux partisans de la France. Junoy y participe très activement et la revue joue un rôle essentiel dans la diffusion de la culture française. On y trouve des articles sur Claudel, sur Romain Rolland, etc., etc. Et dans le n.º 191, le 14 décembre 1918, Francesc Carbonell parle de la mort d'Apollinaire dans l'article «Les revues» en y insérant, en guise d'hommage, le fragment d'une lettre que le poète lui a adressée, déjà mentionnée par M. Décaudin dans «Apollinaire outre-Pyrénées»:

«La guerra lo había herido ya dos veces, pero se había salvado de la muerte. La noticia de su fallecimiento nos sorprendió también a nosotros. En su última carta nos decía: «Votre Revue IBERIA est un excellent périodique, plein de choses très intéressantes. Il y a là des dessins satiriques du premier ordre. Vous savez combien j'aime l'esprit espagnol. Vous savez aussi tout ce que j'ai fait pour sceller le lieu intellectuel entre les trois nations latines, France, Espagne, Italie. Cette pureté d'esprit s'est manifestée avant tout dans les Arts d'avant-garde où l'on n'a trouvé jusqu'ici que des artistes de ces trois pays et en tête des Arts du monde entier. Vous menez un bon combat pour l'esprit de la civilisation et je vous serre fraternellement dans mes bras» (sic pour l'ensemble).

C'est ainsi qu'«Iberia», par le biais idéologique et guerrier, devient un porte-parole des jeunes tendances de l'avant-garde catalane et française. De son côté, J. Pérez-Jorba va s'occuper énormément de l'avant-garde française et presque autant d'Apollinaire que de Pierre Albert-Birot. Je vous renvoie en ce qui concerne le premier, aux recherches de Pierre Caizergues sur «La Publicidad», et pour le second à l'article paru au numéro 4 de «Ultra», où Guillermo de Torre manifeste son admiration à l'égard d'Albert-Birot, d'Apollinaire et de Pérez-Jorba lui-même.

C'est surtout à travers les revues poétiques, à tirage réduit et à courte vie, que se manifeste la réception d'Apollinaire en Catalogne, comme on a vu tout à l'heure qu'il en allait pour l'Espagne. Et j'en prendrai trois comme exemple: «Troços», «Un enemic del Poble» de Salvat-Papasseit et, enfin, le cas spécial de «391» que Picabia fait éditer à Barcelone.

* * *

Les origines de «Troços» se situent en 1917. Peu connue, peu diffusée, elle n'aura pas de répercussions que dans les milieux d'avant-garde auxquels elle apporte un langage tout à fait nouveau et une mise en page aussi révolutionnaire, du point de vue poétique et plastique, que son contenu. Son orientation, à partir de la graphie, les articles, les compte-rendus, les

traductions et les collaborateurs, nous parle constamment de l'avant-garde française. Fondée et dirigée par Junoy, elle n'aura que cinq numéros, et dans les deux derniers, c'est Foix qui la dirige et change la graphie de son titre: «Trossos». On y voit se répéter les mêmes noms: Cocteau, Tzara, Gleizes, Pierre et Germaine Albert-Birot, Salmon, Dermée, Soupault. Et, dans les cinq numéros, comme leit-motiv, Apollinaire. Il y est question de «Nord-Sud» et des propos du poète sur Baudelaire, de *Calligrammes* et des *Mamelles* à plusieurs reprises, ainsi que le «vient de paraître» de «Guynemer», ce «chef d'oeuvre des calligrammes», suivant l'expression d'Apollinaire.

De son côté, «Un enemic del Poble» paraît en mars 1917. Le «redactor en cap» des 18 numéros sera Salvat-Papasseit et le dernier numéro aura pour date celle de mai 1919. Soustraitée «Fulla de subversió espiritual», elle va de l'année III de «l'ère du crime» à «l'époque de la sacrée désunion». On y trouve, parmi les signatures les plus connues, celles de Gómez de la Serna, de López Picó, de «Xenius» —Eugenio d'Ors— et Paul Dermée. Beaucoup plus idéologique, elle est moins internationaliste. Elle a un certain contenu de classe et se veut, surtout, catalaniste. On assiste, à travers ses pages, aux débats contradictoires de Salvat-Papasseit, entre le régénérationisme et l'avant-garde. Il se penchera enfin pour le premier non sans avoir auparavant joué un rôle essentiel dans le développement de la seconde. Plusieurs premières pages relèvent le souci du poète pour l'écriture: la «colonne vertébrale» —«Columna vertebral: sageta de foc»— qui paraît en décembre 1917, n.º 9, ou bien «54045», du n.º 18, mai 1919. Mais plus intéressant encore me semble le n.º 16 consacré à la mort de Folguera, en mars 1919, où les calligrammes et, en général, les recherches typographiques et synthético-idéographiques de l'écriture del Folguera occupent presque toute la première page pour la première fois. En y regardant de plus près, on remarque que le seul poète dont il est question —à part Folguera et le directeur de la revue— est Apollinaire, et qu'il l'est à deux reprises. Dans la dédicace du poème de Folguera «Musics cegs de carrer»: «A Guillaume Apollinaire», mais surtout, et juste au milieu de la page, dans le «In memoriam»: «De suara es en la pau del magnific Guillaume Apollinaire». En haut de la page, il y a un portrait de Folguera fait par son ami Barradas. Les paradoxes du destin feront que lorsque Barradas mourra, ce sera à son tour Guillermo de Torre qui lui fera l'éloge funèbre, qui a été publié dans «La Gaceta Literaria» du 15 mai 1929. Cet article, intitulé «Adiós a Barradas», commençait ainsi:

«Perdre
Mais perdre vraiment
pour laisser place à la trouvaille»

On s'en doute de l'auteur. Comme quoi, Barradas a rejoint Folguera et Apollinaire dans la «paix» de ce dernier.

Il y a enfin le cas plus connu de «391», qui constitue un exemple précieux de l'accueil réservé aux avant-gardes poétiques françaises en Catalogne, et de la réception qu'à son tour trouve Apollinaire dans ces milieux. Il ne s'agit que de quatre numéros, que de seize pages, mais l'intérêt de ce qui y paraît et surtout la conception de la revue en font un document exceptionnel.

Il est bien connu que la revue se fonde grâce à l'enthousiasme d'un certain nombre de poètes que la guerre a conduite vers Barcelone, avec Picabia à leur tête. Dès le premier numéro, la revue essaie de constituer une sorte de première ligne de feu de l'avant-garde pré-Dada, et situe sa rédaction dans les déjà plusieurs fois mentionnées Galeries Dalmau. Les quatre numéros «inauguraux» paraissent entre janvier et mars 1917 et soignent particulièrement les aspects poétiques et plastiques ainsi qu'une section, «Odeurs de partout», sorte de «courrier d'informations», réelles ou factices, très hétérogène.

La personnalité de Marie Laurencin semble avoir marqué, presque autant que celle de Picabia, ces quatre numéros. À travers ses poèmes ou ses dessins, sa présence est permanente. Mais celle d'Apollinaire, si elle est moins explicite, n'en est pas moins éloquente. Dans le premier numéro, un dessin et un poème de M. Laurencin, à côté de nouvelles concernant Picasso, Max Jacob, Gleizes, parmi d'autres, ainsi que d'elle-même sous le titre «Tristouse»:

«TRISTOUSE.—En réalité, le poète ne fut jamais assassiné, et ce n'est pas Tristouse qui lui introduisit dans l'orbite un parapluie grand ouvert. Allez donc identifier la main...»

Au n.° 3 des textes de Ribemont-Dessaignes, de Max Jacob, plusieurs dessins de Picabia dont un intitulé «Marie». Un texte aussi de Gabriele Ruffet: «Cinématographe», illustré par un dessin de Picabia où il est écrit: «Celui qui ne fait pas l'éloge du temps passé», plus, en bas, une inscription presque illisible: «... Guillaume Apollinaire» et la mention «Gloire au poète». Enfin, dans la rubrique «De nos envoyés spéciaux», à côté de nouvelles concernant Erik Satie, Picasso, Cocteau, Romain Rolland, etc., celles de Paris, qui commencent: «Il n'est question que de Barcelone», et celles de Barcelone où, naturellement, «Il n'est question que de Paris»:

«À peine remis de ses récents triomphes littéraires et guerriers, verrons-nous ici Guillaume Apollinaire? Plusieurs le désirent. Mais le Dieu des Armées abandonnera-t-il son lieutenant? Saint Max Jacob, priez pour nous...»

C'était le numéro du 1 mars 1917. Le n.º 4 —25 mars 1917— reproduit —page 3— le beau calligramme «L'Horloge du demain», exceptionnel par les dégradés qu'on y trouve, et les deux pages suivantes sont occupées par M. Laurencin, avec deux poèmes et un dessin. Enfin, dans la dernière page de dernier numéro «inaugural», une fantaisie signée «pharamousse»: «D'une ville infortunée». Ce sont les dernières nouvelles de «Métis-City», confuses car la censure, «empêchée de saisir l'esprit des correspondants» se méfie de leur écriture, «et ils échappent résolument dès qu'ils ne comprennent plus, craignant nul ne sait quoi». Qui peut s'empêcher de songer à l'«anecdotique» du poète concernant ce peintre cubiste arrêté comme espion, car ses dessins ressemblaient à des cartes secrètes? Il y a eu des élections à Métis-City. Parmi les candidats, Bouvard et Pécuchet, Gleizes, Metzinger... Le lendemain: un coup d'état et voilà Picasso qui s'est couronné lui-même. Dans son discours, on croirait à un avant-goût de la lettre d'Apollinaire que Carbonell publiera lors de sa mort:

«Espagnol par mon père, italien par ma mère et français par éducation, la pureté de mes origines est le signe de ma royauté native. D'aucuns sont sacrés surhommes, parce qu'ils ont beaucoup lu Nietzsche et d'autres sont haussés à la dignité d'empereur qui se sont toujours montrés fervents républicains. Apôtre de toute liberté, j'ai pourtant reconnu l'autorité des maîtres. Et je dois tout à Leonard de Vinci, Greco, Goya, les sculpteurs grecs et nègres, Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, mon marchand de couleurs et M. Kahnweiler. Que Dieu punisse l'Institut!»

La revue «391» aura quatre numéros, avec un tirage plutôt modeste. Le dernier numéro correspond au 25 mars 1917. Entièrement écrite en français, on ne peut pas dire qu'elle ait largement contribué à diffuser les expériences d'avant-garde dans le public espagnol. Mais, par contre, on se doit de la considérer parmi celles qui, à un moment donné, ont su montrer des chemins nouveaux aux poètes espagnols, accélérant par là leur itinéraire, tout comme, d'ailleurs, celui des poètes français.

* * *

Revenons maintenant à Junoy et à Salvat-Papasseit. Ils ont été choisis exprès et non pas au hasard, pour illustrer les coïncidences entre la poétique apollinarienne et la Catalogne, pour deux raisons différentes. La première tient à ce que tous les deux dirigent une revue d'avant-garde, on a déjà vu, et, dès lors, vont se poser comme un préalable le souci de la diffusion des activités de l'avant-garde européenne qui leur semblent les plus intéressantes.

Mais, surtout, dans la mesure où ils représentent deux poétiques différentes, qui répondent à des prises de position divergentes et qui vont entrer

parfois en conflit. Ce qui les unit est donc mis en valeur par ce qui les éloigne. Et ce qui les unit est justement, et au fond, l'assimilation que tous les deux ont opérée de la poésie apollinarienne, ou, du moins d'un certain nombre de ses expériences.

Salvat-Papasseit mourra jeune, en 1924, âgé de 30 ans. Son oeuvre établit les oppositions entre un futurisme poétique par lequel il se sent attiré et le modernisme régénérationniste et très idéologique en Catalogne, auquel il adhère. D'abord socialiste, anarchiste ensuite, il crée, âgé de 23 ans, «Un enemic del Poble». Individualiste, épris de justice, rejetant tout compromis, il se voit jouer le rôle prophétique et conducteur d'un «albatros». Sa première oeuvre poétique paraît en 1917: «Columna vertebral: sageta de foc», reprise dans *Poemes en ondes hertzianes*⁷.

Il y joue avec la typographie, d'une façon simple mais suffisante pour définir une thématique qui est, pourtant, loin des «mots en liberté»: mépris de la faiblesse, admiration pour la force, machinisme, lutte-énergie, jeunesse, volonté, victoire, infini, etc., en même temps que mépris de l'expérience, de la morale, de la politique, de la philosophie, de la religion, de la raison... Que de sophismes! Son biographe, Molas, signale que l'homme fort est la «colonne vertébrale» de la société, en même temps que la «sageta de foc» visant l'infini⁸.

«5.4-0-4-5» approfondit dans cette voie: recherche d'une tonalité moderne («trolley», «dynamo», etc.), désarticulation du discours, recherches typographiques faisant entrer d'autres signes que ceux spécifiquement linguistiques, etc. Il est évident que, dans son cas, la pratique formelle répond à un contenu thématique qui cherche à s'exprimer par des moyens nouveaux.

À partir de 1918, son processus s'accélère et se complique en raison de sa maladie et la paternité. Tour à tour, il va faire apparaître deux revues «Arc-Voltaic» et «Proa» qui ne connaîtront qu'un seul numéro. Il se consacre à la poésie et publie, en 1919, *Poemes en Ondes Hertzianes*. L'introduction du recueil est éloquente: elle porte la signature de P. Albert-Birot: «L'art commence où finit l'imitation», suivie d'une «Lletra d'Italia», futuriste. Tous les concepts d'avant-garde trouvent place dans ce mélange de matériaux français et italiens. À partir de là, il cherche souvent à s'exprimer à travers le calligramme, tout en se déclarant résolument nationaliste et régénérationniste, et ses compositions ont parfois une nuance didactique. Nous lui devons néanmoins, même si dans ces dernières années il abandonne nombre de ses pratiques avant-gardistes, des compositions aussi significatives que les calligrammes «Les Formigues» ou «Romántica» qui reposent à nouveau le pro-

⁷ JOAN SALVAT-PAPASSEIT: *Poesies*. Ed. Ariel, Barcelone, Classica Catalans Ariel 2, 1978, p. 8.

⁸ JOAQUIM MOLAS, *ibid.*, p. x: «L'home fort és la "columna vertebral" de la societat i, a la vegada, una "sageta de foc" que apunta a l'infinít. Un camí que simbolitza l'oronnell!»

blème de la latéralité ou de la «plançité» de calligrammes, comme une façon primaire de classification, par opposition, par exemple, à «Una esse», de Nogueras, ou à «Fútbol» de Carles Sindreu⁹. Et son «XIII — El calligrama, i 2», paru dans *El Poema de la rosa als llavis* (1923) reste un singulier chef-d'oeuvre dans sa naïveté. Il devait mourir en 1924, peu après la mort de sa fille, âgée de deux ans.

* * *

Le cas de Junoy est bien différent. Très en rapport avec les Galeries Dalmau, il va très tôt devenir un ardent diffuseur du cubisme lorsqu'il publie *Arte y Artistas*, en 1912. Tout ce que Salvat-Papasseit voue au nationalisme, Junoy le consacre à l'internationalisme poétique, et il établit de solides échanges entre Paris et Barcelone, en même temps qu'il crée son langage personnel explorant les possibilités offertes par la typographie. Il écrit en castillan jusqu'à 1916, date à laquelle il commence à composer en catalan et à représenter, à côté de J. Pérez-Jorba, un des piliers de l'avant-garde dans son pays. Son contact avec Apollinaire passe à travers Pierre Albert-Birot et, comme il est bien connu, il va se concrétiser dans cette «Carta-Prefaci» à l'édition de *Poemes i Calligramas*, réalisée en 1920 par Salvat-Papasseit.

Car, en effet, aussi différentes qu'ils soient — et ils le sont —, ils coïncident parfois, et même très souvent. Dans le seul numéro de «Proa», on trouve «Les Formigues» de Salvat-Papasseit, mais il y a aussi une composition aigre-douce de Junoy, «Jenny», à l'accent très apollinarien.

Les audaces de Junoy se prolongent jusqu'aux années 18-20, encore que ses compositions ultérieures permettent de soutenir que son retour au néo-classicisme ne le gêne pas pour incorporer certains procédés de l'avant-garde. Il publie son recueil *Troços* en 1916, mais déjà *Amour et Paysage*, en 1920, témoigne de ce changement de front. N'empêche que, avant cette date, Junoy avait presque créé une école d'où allait prendre son élan le poète peut-être le plus apollinarien parmi les catalans: Solé de Sojo.

* * *

Une fois marquées les différences entre les deux poètes, il est temps de mettre aussi en valeur ce qui les unit. L'élément commun est, d'abord, les recherches typographiques, scripturales et plastiques. Junoy avoue lui-même sa dette, dans ce domaine, envers Apollinaire. Il y a chez lui une prise de position très nette, en ce qui concerne les calligrammes, la typographie et

⁹ «Una esse» de RAFAEL NOGUERAS OLLER: *Les Tenebres*, Barcelone, 1905, et «Fútbol», de CARLES SINDREU: *Obra poética*, Barcelone, 1975, repris de JAUME VALLGORBA PLANA: «La primera vanguardia en Cataluña», in *Poesía*, n.° 3, novembre-décembre 1978, Madrid.

la disposition de la page, qui est plus proche d'Apollinaire que des futuristes «mots en liberté», et il suffit de contempler «Jongleurs» ou «La Pluja de Pétals» pour s'en rendre compte¹⁰. Mais déjà la publication de *Troços*, le recueil poétique, suppose un événement dans le domaine de l'écriture par l'importance accordée —et c'est la première fois que cela se manifeste d'une façon systématique— aux éléments plastiques et visuels au détriment des logico-discursifs. Plus tard, l'orientation plastique de la revue sera suffisamment large pour accueillir des éléments cubistes de Metzinger, des futuristes de Celso Lagar, des interprétations métaphysiques de Miró ou, encore, des pré-surréalistes de Ricart.

Le point de vue de Salvat-Papasseit et sa revue sont assez différents, on l'a déjà vu. Mais la recherche d'un nouveau langage s'y fait de plus en plus déterminante, accompagnée de l'importance accordée à la visualité, d'une façon progressive, dans les illustrations des peintres espagnols. Le numéro 9 de «Un enemic del Poble» incorporait, en première page, l'idéogramme de «Colonne vertébrale» et, à partir de là, les calligrammes vont se rendre fréquents. Du point de vue de l'écriture, le numéro le plus important était celui consacré à Folguera lors de sa mort. Et puis, ils vont renoncer tous les deux à l'emploi systématique de l'écriture calligrammatique. Junoy, vers 1919. En ce qui concerne Salvat-Papasseit, il en publiera deux encore dans *El Poema de la rosa als llavis*. «Romántica» ne sera publié, dans *Ossa Menor*, jusqu'en 1925, mais le procédé perd de l'importance, pour lui, de jour en jour. Pour reprendre un peu de la perspective, il faut rappeler qu'à la même époque, Ernesto Caballero, Larrea, Adriano del Valle, Isaac del Vando Villar, Ramón Bastera et bien d'autres —pour ne pas citer à nouveau Guillermo de Torre, Tablada, Gómez de la Serna ou Solé de Sojo—, se livrent plus ou moins régulièrement à des recherches calligrammatiques.

Chez tous les deux, donc, même admiration et connaissance de l'oeuvre d'Apollinaire. Même filière française dans leur approche de l'avant-garde. Même pratique typographique, idéogrammatique, calligrammatique, à partir des expériences apollinariennes, et peu ou rien en commun avec les «mots en liberté» même si, chez les deux, à un moment donné, la thématique futuriste a été déterminante. Et, chez tous les deux à nouveau, il s'agit d'une période qui s'achève chez Junoy vers 1919, et, dans le cas de Salvat-Papasseit, vers 1922.

Ceci étant dit, il est évident que la recherche d'un langage suppose la rupture avec les conventions et que l'assimilation qu'ils pratiquent des formes expressives apollinariennes est éloquent à cet égard. Il y aurait d'autres aspects à analyser. Il y a un versant thématique dont le côté «modernité» apporterait de nouvelles preuves, dans le domaine lexical par exemple. Ces

¹⁰ J. M. JUNOY: *Troços*, Lletadura, Barcelone, 1977.

marques d'une civilisation nouvelle que sont l'avion chez Junoy ou l'électricité et les tramways chez Salvat-Papasseit, on les a auparavant rencontrées dans Apollinaire. Il y aussi l'aspect idéologique, à partir du lien que l'on pourrait établir entre le régénérationisme de Salvat-Papasseit et l'Esprit Nouveau, tel que Margareth Wijk l'a analysé. Il y aurait encore —et ceci est bien plus délicat— à établir une étude comparée qui ne tienne compte que des aspects poétiques, qui s'intéresse au rythme, aux images, à la phonétique, et proprement stylistique; étude pour laquelle on pourrait prendre pour point de départ, par exemple, «Jenny» de Junoy, mais qui poserait tous les problèmes d'une culture acquise et non innée, etc. J'ai choisi, néanmoins, de rester à ce niveau, plus froid et moins littéraire sans doute, mais qui fournit des documents précis et établit des faits concrets et réels.

Dans une certaine mesure, la boucle est fermée. On a vu l'intérêt de la Catalogne pour l'oeuvre apollinarienne et comment cet intérêt correspond à celui qui lui est voué en Castille aussi, à Madrid. On s'est attardé à étudier de près les moyens qui véhiculisent sa connaissance en Espagne et comment, à travers les dates, s'établissent les traductions et les études. Mais il est certain que cet intérêt n'est pas gratuit. Il va de pair avec l'attrait pour une poésie qui assimile ses moyens expressifs et notamment la pratique calligraphique pour exprimer une thématique nouvelle et créer une poésie révolutionnaire. Et cela, on l'a vu dans ces deux poètes tellement éloignés, d'un point de vue idéologique, l'un de l'autre. Ce qui montre qu'il arrivait quelque chose qui les dépassait, eux deux, en tant qu'individus. Et ce qui se passe, c'est ce phénomène nouveau: un siècle qui cherche à se donner des signes d'identité culturelle et poétique nouvelles, par-dessus les frontières. Et, en tout cas, la figure d'Apollinaire qui rode et plane, parfois explicite, d'autres fois larvée, mais toujours déterminante, en Espagne.