

# ÉCHOS DE LA GRANDE GUERRE DANS LES PAYS DE LANGUE ET DE CULTURE ROMANES



Photographie du tournage du film *Verdun. Visions d'histoire*. 2 PHO 2234.1. Historial de la Grande Guerre – Péronne (Somme) et © Yazid Medmoun/CD80 et © collections La Cinémathèque de Toulouse.

Supplément à *Revue de la Société des  
Langues Néo-Latines*, n° 378 (III),  
septembre 2016

## SOMMAIRE

<b>Introduction.....</b>	<b>p. 3</b>
<b>Dolores Thion Soriano-Molla, « Emilia Pardo Bazán, chroniqueuse en temps de la Grande Guerre ».....</b>	<b>p. 7</b>
<b>Brigitte Natanson et Emmanuelle Rimbot, « Réalisme et réel dans les chroniques de José Enrique Rodó sur la Grande Guerre (1914-1917) ».....</b>	<b>p. 19</b>
<b>Lucie Lavergne, « La poésie de Josep Maria Junoy pendant la Première Guerre mondiale : espaces d'affrontements et territoires poétiques ».....</b>	<b>p. 32</b>
<b>Béatrice Fonck, « La symbolique de l'Escorial : un guide spirituel pour les Espagnols confrontés au tragique de la guerre européenne d'après José Ortega y Gasset.....</b>	<b>p. 47</b>
<b>Célia Bussi, « Marco Baliani et le théâtre de narration. Une mise à nu des traumatismes de la Grande Guerre ».....</b>	<b>p. 60</b>
<b>Ana Paula Pires, « A pena e a espada: o impacto político e cultural da Grande Guerra em Portugal ».....</b>	<b>p. 70</b>

## INTRODUCTION

Venant en complément du numéro 378 de la *Revue des Langues Néo-Latines* consacré aux échos de la Grande Guerre dans les pays de langue romane, les six articles réunis dans ce volume offrent de nouveaux aperçus sur la réception du conflit de la Première Guerre mondiale.

La chronique est le genre de prédilection pour couvrir les événements de la Première Guerre mondiale de façon instantanée ou presque. Emilia Pardo Bazán s'est attachée, dans ses chroniques hebdomadaires publiées dans *La Ilustración Artística*, *El Diario de la Marina* et *La Nación*, à prendre part au conflit, tout en conservant son indépendance, contrairement à d'autres journalistes ouvertement pro-alliés ou germanophiles, une indépendance due aussi à son statut spécifique de femme journaliste et qui lui a valu d'être accusée d'espionne. Ses chroniques écrites en temps de guerre développent des stratégies discursives propres faisant preuve d'aisance et d'originalité et usant d'un style percutant. Le genre des chroniques fait appel à l'opinion du journaliste et à sa créativité et, en temps de guerre, il permet à Emilia Pardo Bazán de prendre ses distances avec une information parfois douteuse. Elle préfère à l'immédiateté des faits rapportés l'intemporalité du récit chronistique, afin de favoriser également la réflexion du lecteur. La Grande Guerre est passée au filtre des sentiments et de la pensée régénérationniste, patriotique, féministe, culturelle et esthétique de Pardo Bazán et relève davantage d'un problème de nature humaine : c'est pour cela que, selon elle, la guerre est illégitime et elle va jusqu'à remettre en cause le concept de civilisation et ses notions de pouvoir et de progrès. Elle reconnaît pourtant a contrario la force palingénésique de la guerre dans divers domaines (les femmes conquièrent plus de liberté) et les avancées dans les domaines du transport, de la communication, de la banque, de la santé ou des arts. Les articles de l'écrivain uruguayen José Enrique Rodó (Montevideo 1871, Palerme 1917) se font l'écho de l'impact fort du réel de la Première Guerre mondiale dans ses écrits, dans un pays déclaré neutre mais sous tension politique et économique et qui finira par se ranger du côté des Alliés. Rodó s'engage pour la « cause de l'humanité » et est solidaire des intellectuels européens. Sans être un témoin direct de l'horreur de la guerre, il a conscience de la dimension inusitée du conflit dans *Escritos sobre la guerra*, composés à partir d'extraits d'articles de journaux déjà parus, de lettres de guerre de soldats, de textes de Giuseppe Rossi. La dimension humaine, ancrée dans le quotidien, le « réalisme féroce » (c'est ainsi qu'il qualifie le journal d'un soldat autrichien) contrastant avec la distance et l'élévation caractéristiques de son

œuvre en général, donne la mesure de l'impact de l'expérience vécue par le chroniqueur, qui ne verra pas la fin du conflit.

L'écho de la Grande Guerre est également poétique car l'éclatement du conflit, au milieu précisément de la période de développement des avant-gardes, voit s'épanouir la poésie visuelle et spatialisée, en Catalogne, de Josep Maria Junoy (Barcelone, 1887), qui publie articles et poèmes dans les revues alliadophiles *Iberia* et *Troços*. Les articles et la poésie de Josep Maria Junoy se prêtent au plurilinguisme (catalan, français, espagnol) qui fait d'ailleurs partie de la ligne éditoriale de *Iberia* et se présentent ainsi comme un espace d'affrontements, reflet d'une guerre qui soulève elle-même la question du jeu des territoires et des identités. Le plurilinguisme qui renvoie autant à l'intertextualité qu'au cosmopolitisme est mis en avant par Junoy par l'emploi de signes distinctifs comme les italiques. Ainsi, des rapports d'étrangéité marquent l'écriture poético-journalistique où le plurilinguisme, caractéristique de l'écriture avant-gardiste, figure, par l'organisation de l'espace textuel, un véritable positionnement politique, mais aussi la coprésence voire fusion de genres (poésie, article de presse) renvoyant aux alliances et aux affrontements de territoires dans l'espace géographique européen. La confrontation des genres et des discours hétérogènes est également caractéristique de la revue *Troços*, fondée par J. M. Junoy en 1916, où se crée un rapport entre spatialisation des textes, matérialité et contextualisation historique dans des poèmes d'hommage (« Oda a Guynemer », « Estela angular »).

Le 4 avril 1915, José Ortega y Gasset, chef de file d'une génération d'intellectuels réformistes (il prétend exercer son pays à la pratique de la science européenne tout en préservant l'authenticité et l'originalité de sa pensée), prononce une conférence intitulée : « Meditación del Escorial » dont la symbolique lui semble correspondre non seulement au thème proposé par l'Ateneo de Madrid (« Guía espiritual de España ») mais aussi rejoindre l'actualité brûlante à laquelle est confrontée l'opinion. Face à la Grande Guerre, Ortega y Gasset conserve une attitude de neutraliste. Dans cette conférence, il cherche à relier la représentation la plus caractéristique de l'architecture espagnole à la manifestation d'un mal être européen et à son prolongement dans l'expression artistique européenne (la guerre mondiale est comme le résultat d'une Europe qui, depuis la fin de la Renaissance, n'a pas su résoudre ses contradictions métaphysiques les plus intimes). Dans une autre conférence sur le Saint-Maurice du Gréco où Ortega revient sur sa théorie de l'unicité de l'homme et du paysage, la notion de sacrifice des légionnaires renvoie ses auditeurs aux sacrifices des soldats en guerre lus dans la presse même si aucune allusion directe au conflit mondial n'est

prononcée. La pédagogie du paysage, insérée dans le contexte du conflit mondial, se charge ainsi d'une symbolique politique et morale particulièrement éloquente et frappante.

Le théâtre de Marco Balliani, l'un des chefs de file du *Teatro narrazione*, nouvelle dramaturgie italienne née dans les années 1990, s'attache à revenir sur les tragédies traumatisantes vécues par l'Italie lors de ce dernier siècle et, notamment, au cours de la Grande Guerre. Tant la trilogie (*Come gocce di una fiumana, Terra dove non annotta, Le vie del ritorno*) de 1996 se passant dans la région du Trentin que *Trincea* de 2015 évoquent les différents moments du théâtre de la guerre en Italie (rentrée en guerre le 24 mai 1915), du départ pour le front au déphasage qui s'ensuivit en passant par l'anéantissement du corps, le retour difficile dans la vie quotidienne d'après-guerre des fameux « *reduci di guerra* » et le changement de frontières. La trilogie se construit sur l'idée d'un itinéraire à partir des lettres et journaux intimes des soldats, le spectacle acquérant la dimension d'un grand témoignage vivant par un jeu choral donnant la voix à des anonymes de l'Histoire, bouleversés par une vague de cruauté. Baliani a recours à des éléments scéniques variés permettant d'accentuer le tragique des scènes de guerre et leur impact (jouer sous la pluie, lumière blanche sur les comédiens, temps sans paroles, travail sur le corps) et à d'autres formes d'art comme les dessins de Pietro Morando. Dans *Trincea*, à la scénographie riche et au jeu solitaire d'un comédien, Baliani joue davantage sur le visuel, évocation non rhétorique de l'oppression subie par les soldats terrés dans les tranchées lors de la Grande Guerre, et sur les œuvres de Francis Bacon, donnant à voir une humanité anéantie. À travers ces œuvres théâtrales, Marco Baliani veut signifier que le passé peut être considéré comme un tremplin pour questionner notre époque contemporaine.

La participation du Portugal à la Première Guerre mondiale divise la société portugaise et fait chanceler les institutions de la République depuis son instauration en 1910. La Grande Guerre permet la naissance d'un nouveau groupe d'intellectuels (Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros ou António Ferro) dont le dénominateur commun est le conflit de 14-18 et dont les écrits reflètent les préoccupations identitaires d'une société portugaise en mutation (les textes publiés entre 1914 et 1918 sont plutôt des essais, des articles, des chroniques et des mémoires, les œuvres de fiction restant rares). Les membres du groupe « *Renascença Portuguesa* » verront dans l'entrée en guerre du Portugal, la possibilité de la venue de l'« Homme Nouveau », d'activer la renaissance du Portugal mais, après 1918, ils regarderont le conflit avec un sentiment d'échec où la férocité a pris le dessus sur un idéalisme social devenue caduque.

La Grande Guerre s'offre comme un spectacle cruel, décharné, dégradant et se présente, sous la plume de chroniqueurs, d'écrivains, de dramaturges et de poètes, dans l'ampleur des désastres qu'elle occasionne. Goya avait ouvert le champ aux représentations modernes et directes des horreurs des actes et des conséquences de la guerre : la littérature de la Grande Guerre – contemporaine des faits ou postérieure – s'inscrit dans cette série de représentations où l'abject et l'inhumain prennent place dans un monde dévasté sans pour autant priver l'écrivain, le dramaturge ou l'artiste de sa créativité.

**Xavier Escudero et Claude Le Bigot**

# EMILIA PARDO BAZÁN, CHRONIQUEUSE EN TEMPS DE LA GRANDE GUERRE

DOLORES THION SORIANO-MOLLA

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Pour Emilia Pardo Bazán, entre 1876 à 1920, les guerres ont été un sujet de réflexion et une source de création dans sa production littéraire et journalistique<sup>1</sup>. Son évolution personnelle, sa conception moderne du journalisme, son souhait de fixer les genres journalistiques, ont déterminé ses stratégies de communication sur les conflits armés avec ses différents publics. Pendant sa longue carrière d'écrivaine, elle a donné corps à ses observations, ses renseignements et ses opinions, suivant les périmètres des conflits, l'implication – ou pas – de l'Espagne, ainsi que la nature des périodiques espagnols ou latino-américains où elle a publié régulièrement, tels qu'*El Imparcial*, *La Época*, *ABC* de Madrid, *La Ilustración Artística* de Barcelona, *La Nación* de Buenos Aires ou *El Diario de la Marina* de La Habana.

Pour la plupart des journalistes espagnols, la Première Guerre mondiale a été un sujet inévitable, et cela même si une section spécifique lui est consacrée dans tous les périodiques à partir des données de première main de leurs envoyés spéciaux ou des informations des agences de presse. Malgré la prétendue neutralité de l'Espagne, l'actualité s'impose et les oblige à présenter l'évolution du conflit, à en tirer des conséquences immédiates et à prendre position, car cette première Grande Guerre a été aussi la première guerre de papier. Pour Emilia Pardo Bazán, il est, donc, impossible de s'y soustraire dans ses chroniques hebdomadaires de *La Ilustración Artística*, entre 1914-1916, dans celles destinées à *El Diario de la Marina* de La Habana, entre 1914-1916, ainsi que dans celles de *La Nación* de Buenos Aires pendant toute la conflagration mondiale.

À la différence d'autres écrivains qui ont mis leur plume au service des germanophiles ou des alliés, Pardo Bazán prend toujours le soin de préserver son indépendance même si elle

---

<sup>1</sup> Ce travail a été réalisé dans le cadre du Projet de recherche espagnol *Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán*, MEC I+D FFI 2013-44462-P.

publie dans des journaux financés par des services secrets étrangers. Ne révélait-elle pas avoir été sollicitée au début de la guerre, tant par les partisans des alliés que des germanophiles ? Invitations qu'elle avait déclinées en affirmant : « Mi pluma no se halla adscrita a partidos, bandos ni empresas. Es libre y lo ha demostrado bravamente en cien ocasiones », tout en se définissant comme « un espíritu crítico, y en muchas cuestiones suelo ver reunidos el pro y el contra »<sup>2</sup>. Elle tenait avant tout à faire triompher son impartialité, et ce, malgré la sympathie qu'elle vouait à la France et à la Belgique (mais, pas à l'Angleterre)<sup>3</sup>. Sa présence et les orientations de ses écrits comme partie intégrante du Trust de Prensa Española – *El Imparcial*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *El Liberal* – mais aussi dans *La Época*, *La Ilustración Española y Americana*, *Caras y Caretas* – organes de presse subventionnés par le Foreign Office –, n'est pas à mettre en cause compte tenu que nombre de ses contributions dans ces journaux prennent fin en 1913, ou encore, qu'elle publie surtout des contes et des critiques d'ouvrages, ce qui lui permet de rester à l'écart des consignes des Services de Propagande étrangers. Nous n'avons pas trouvé, jusqu'à présent, des informations relatives aux éventuels financements de *La Ilustración Artística*, ni de *La Nación* ni de *El Diario de la Marina*. Le public de ces deux derniers journaux était bien trop éloigné aux yeux de Pardo Bazán<sup>4</sup>, même si l'on sait aujourd'hui qu'il a également participé aux mêmes joutes d'opinion que celles des pays neutres en Europe. En ce qui concerne *La Ilustración Artística*, l'hebdomadaire appartenait à la maison d'édition Montaner et Simón, qui l'avait fondé avec un système de souscriptions pour des collectionneurs, en marge de la concurrence existante dans le milieu de la presse. Malgré cela, ses tirages étaient très élevés, sans doute en raison de la qualité de cette revue. Quoiqu'il en soit, au vu du prestige de Pardo Bazán et de plus de dix ans de collaboration étroite au sein de *La Ilustración Artística*, certes, elle jouissait d'une grande liberté de parole, ce qui ne l'empêchait pas de se soumettre à l'exercice de l'autocensure<sup>5</sup>.

Les chroniques que Pardo Bazán publie sur les deux rives de l'Atlantique, sont reliées par un remarquable sens de la continuité, ainsi que par une grande cohérence, bien qu'elle

---

<sup>2</sup> « Ma plume n'est l'affidée d'aucun parti politique, faction ni entreprise. Elle est libre et elle en a courageusement fait mille fois la preuve », « un esprit critique et, à maintes occasions, j'ai eu pour habitude de faire se confronter le pour et le contre dans de nombreuses questions », PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 19-IV-1915.

<sup>3</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 11-I-1915, in Mate, Juliana, *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1999, p. 968.

<sup>4</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 9-X-1917, *ibid.*, p.1209.

<sup>5</sup> RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004.



étouffe les informations destinées à l'Amérique lorsqu'elle le juge nécessaire et qu'elle s'y exprime bien souvent avec moins de retenue. Ainsi qu'elle l'expliquait à son public argentin, tenant le rôle de spectatrice sensible, elle suivait avec acuité toute l'actualité :

Por eso unas veces pareceré germanófila y otras francófila, no siendo ni esto ni aquello, sino espectadora emocionada. Y voy guardando en el mismo cajón juntos, los artículos y las cartas en que me maltratan porque indiqué verbigracia, que los franceses no estaban bien preparados para la guerra, o cosa por el estilo, y los que me motejan porque llamé vándalos a los alemanes cuando cañonearon la catedral de Reims<sup>6</sup>.

L'indépendance qu'elle recherchait a donné lieu, en 1915, à des accusations de traître et d'espionne dans des lettres ouvertes publiées para *La Prensa* de Buenos Aires<sup>7</sup>. Dénoncée de travailler en faveur des Allemands, des Autrichiens et des Turcs, sous couvert de sa francophilie, ses chroniques ne feront que de rares allusions à la conflagration de mars 1916 à février 1917. Son autocensure peut être aisément décelée dans les sujets et le ton qu'elle utilise après avoir pris les précautions de bien affirmer sa francophilie, son éclecticisme philosophique, mais aussi l'importance dans la société de la diversité des consciences et la tolérance face aux autres points de vue et aux changements de camp en raison de la durée du conflit. Francophobes hier, francophiles exaltés ensuite, de minuscules intérêts, des a priori, des sentiments irrationnels, des antipathies ou empathies illogiques agitaient les consciences des Espagnols : « y lo que no gastamos de energías en los campos de batalla, lo consumimos en gimnasia de garganta y lengua, en furibundo choque verbal »<sup>8</sup>.

Notons que les textes publiés dans la presse par des journalistes femmes sur la Première Guerre mondiale n'ont pas eu la même réception que celles des hommes. On considèrerait qu'aborder les sujets d'actualité dans la presse requèrerait, de par leur variété, une vaste érudition qu'elles ne possédaient pas. Pour cette raison, la tendance était de leur confier la composition de chroniques relevant plutôt de l'écho d'opinion voire de l'article d'agrément

---

<sup>6</sup> « Pour cette raison, je peux, certaines fois, sembler pro-allemande ; d'autres, pro-alliée, sans pour autant n'être ni l'une ni l'autre, simplement une spectatrice gagnée par l'émotion. Et dans un même tiroir, je range au fur à mesure les articles et les lettres où je suis rudoyée parce que j'ai indiqué, par exemple, que les Français n'étaient pas bien préparés pour la guerre ou quelque chose de semblable ; et ceux qui m'incriminent parce que j'ai qualifié les Allemands de vandales quand ils ont canonné la cathédrale de Reims. », PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 11-I-1915, *Ibid.*, p. 970. *Cfr.* « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 12-XII-1914.

<sup>7</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 27-III-1915; Sinovas, *La obra periodística completa...*, *op. cit.*, p. 991.

<sup>8</sup> « Et les énergies que l'on ne dépense pas sur les champs de bataille, nous les consomons en gymnastique de la gorge et de la langue, en de furibond choc verbal », PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 20-III-1917; *ibid.*, p. 1174.

au sein du journal. Ainsi, parce que Pardo Bazán se sentait vilipendée par des confrères ou par le public lorsque ses chroniques portaient sur des questions épineuses ou des sujets politiques, elle écrit :

El ser mujer es cosa muy triste, porque no se disfruta, de derechos, la cuarta parte; pero tiene ventaja de hacernos independientes, ya que no nos vinculamos a partido ni a bandería alguna. Y, en las horas en que todo reviste carácter político, la mujer se siente desligada, como si se encontrase más allá del bien y del mal, que diría aquel vesánico de Nietzsche, el filósofo y el poeta del egotismo.

Mientras el personal masculino se deja agremiar, clasificar, afiliar, la mujer -digo la que siente poderosamente el ansia de reconocerse y de definirse a sí misma- propende, en estas críticas circunstancias, a encerrarse en sí, donde no la anegue la ola de la colectividad<sup>9</sup>.

Il est évident que l'absence de véritables droits et que leur impossibilité de prendre part à la vie politique écartent des femmes de toutes ces facettes de la vie publique, mais aussi du journalisme d'information, de plus en plus professionnalisé au début du XX<sup>e</sup> siècle. Et pourtant, la présence à la Chambre de Députés d'Emilia Pardo Bazán en tant qu'auditrice était connue de tout le monde, de même que les missions de Sofía Casanova ou de Carmen de Burgos, côtoyant les fronts de guerre. Les lecteurs, notamment masculins, ne leur accordent pas pour autant leur confiance<sup>10</sup>. De ce fait, les chroniques d'Emilia Pardo Bazán, tel qu'on l'étudiera, ne sont pas des chroniques sur la guerre tel qu'on pourrait le comprendre aujourd'hui, mais des chroniques écrites en temps de guerre. La conjoncture singulière de cette Grande Guerre lui impose des contraintes lorsqu'elle compose ses contributions dans la presse; ce qui à première vue semble un handicap, s'est avéré tout particulièrement fructueux. Semaine après semaine, Emilia Pardo a eu recours à des stratégies qui mettent en exergue la qualité et l'originalité de ses contributions, et a concouru, de la sorte, à asseoir la chronique en tant que genre journalistique spécifique.

---

<sup>9</sup> « Il est très triste d'être une femme, parce que l'on ne jouit même pas d'un quart de nos droits ; mais cela comporte l'avantage de nous rendre indépendantes, puisque nous nous sommes attachées à aucun parti ni à une faction quelconque. Et, lorsque tout revêt une couleur politique, la femme se sent écartée, comme si elle se trouvait au de-là du bien et du mal, tel qu'aurait pu le dire ce fou de Nietzsche, le philosophe et le poète de l'égotisme.

Alors que la gent masculine a tout loisir de regrouper en des associations, d'adhérer à des cercles, de s'affilier à quelques mouvements, la femme -je veux dire celle qui ressent avec force l'envie de trouver son identité et de s'auto-définir- dans de semblables circonstances, tend à se replier complètement sur soi, pour ne pas être noyée par la vague de la collectivité ». PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 9-X-1917, *ibid.*, p. 1209.

<sup>10</sup> ZAPLANA RODRÍGUEZ, Esther, « Rewriting the 'patria': War, militarism and the feminine 'habitus' in the writings of Rosario de Acuña, Carmen de Burgos and Emilia Pardo Bazán », *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII, 1, 2005, p. 37-58.

Pour traiter des questions attribuées aux sphères masculines, Emilia Pardo fait preuve d'originalité et d'aisance dans l'exercice de la composition. Elle expose ses arguments brillamment raisonnés, avec habileté, à l'appui d'un style très personnel, rapide, qui vise la simplicité – «huyendo de la pesadez como del fuego»<sup>11</sup> – et s'approprie avec humour de différents registres langagiers. En effet, l'écrivaine galicienne se forge petit à petit un style percutant, celui qu'elle entend comme le mieux adapté à la vulgarisation et à la communication journalistique modernes<sup>12</sup>. Cependant, elle n'hésite pas, non plus, à faire preuve de prudence et d'humilité, à se protéger derrière le traditionnel *aurea mediocritas* lorsqu'elle développe certaines de ses idées, « cuando no poseo datos que no dejen lugar a duda », du fait que « las necesidades de la crónica obligan a hacer consideraciones acerca de este o de aquel aspecto del conflicto; pero yo no me lanzo nunca sin reservas múltiples, sin vacilaciones involuntarias »<sup>13</sup>. Le manque de sources fiables pendant ses longs séjours en Galice l'obligent souvent à suivre l'évolution de la guerre dans la presse, et en conséquence, à se livrer à ses propres réflexions et commentaires. Mais elle ne s'en cache pas, dans la mesure où l'exercice de la chronique se base sur l'opinion du journaliste et non pas sur la diffusion de l'information objective et de première main. Ainsi, non sans désinvolture, se justifie-t-elle devant ses lecteurs : « pues ninguna cancillería europea me pasa ninguna nota, ni hay en las cercanías, que yo sepa, ningún aparato oculto de telegrafía sin hilos »<sup>14</sup>. Déjà à l'époque Emilia Pardo s'attache à définir la chronique comme genre journalistique complémentaire à la nouvelle ; genre, donc, d'opinion, subjectif, qui permet au journaliste de sensibiliser son public et qui lui offre certaine créativité stylistique. Le temps lui a donné raison.

Afin d'éviter que la monotonie de « l' hypertragédie » s'installe dans la durée<sup>15</sup>, elle diversifie ses approches et ses perspectives, ses sujets et son ton également. Soit elle s'attache

<sup>11</sup> « Fuyant la pesanteur comme du feu », PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 27-V-1915, *op. cit.*, p. 1322.

<sup>12</sup> THION SORIANO-MOLLA, Dolores, « Cuando una colaboradora escribe al director: Emilia Pardo Bazán en *El Imparcial* », Serrano Alonso, Javier y Bolufer, Amparo (eds.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 295-310.

<sup>13</sup> « Lorsque je n'ai pas des données qui puissent dissiper tout doute », « la nécessité de la chronique oblige à faire des observations sur tel ou tel aspect du conflit, moi, je ne me lance jamais sans moult réserves ni hésitations involontaires », PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 9-IV-1915.

<sup>14</sup> « puisqu'aucune chancellerie européenne ne m'envoie de note et qu'il n'y a à proximité, à ma connaissance, aucun appareil caché de télégraphie sans fils », PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 19-XI-1915.

<sup>15</sup> *Cfr.* PARDO BAZÁN, Emilia, « Cartas de la Condesa. Observaciones sobre los debates parlamentarios, Maura, Mella, y la oratoria en España », *Diario de la Marina*, 28-VI-1914, in Heydl-Cortínez, Cecilia, *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*, Madrid, Pliegos, 2002, p. 274-276; « Crónicas de España », *La Nación*, 9-X-1917, Sinovas, *op. cit.*, p.1209.

à décortiquer les stratégies des politiques internationales et de la diplomatie, soit elle prend comme filtre la sensibilité impressionniste du peuple. Elle alterne les gros plans avec la focalisation sur des aspects intrahistoriques, ou bien, elle se montre évasive ou fait semblant de réfléchir à voix haute. Les chroniques filées finissent pas laisser le public, elle le savait : aussi est-ce pourquoi elle s'efforçait d'affûter son imagination en proposant des stratégies originales et créatives pour traiter un sujet aussi grave que celui de la Première Guerre mondiale.

Recherchant avant tout la complémentarité aux sections d'information, elle s'écarte en général des renseignements événementiels et, par conséquent, éphémères. Les informations qui circulaient alors étaient, à ses yeux, peu fiables et contradictoires. Elle fait d'ailleurs le constat du manque de déontologie professionnelle et de la manipulation de l'information :

Se me alcanza que esta guerra, por parte de los alemanes, tiene que ser especialmente implacable, brutal, llevada sin contemplaciones, en el sentido del rápido avance y la arremetida como de jabalí que sale de la selva a dentelladas; o mejor, como las manadas de elefantes que tan admirablemente describió Leconte de Lisle. Yendo derecha y disparada a su fin. Alemania prescinde de neutralidades, cañonea sin compasión las ciudades cuando le resisten, impone enormes contribuciones, establece un estado de rigor absoluto y de vigilancia violenta (igual tienen que hacer los franceses en París) y de seguro fusila por un quitame allá esas pajas. ¡Triste etapa, dolorosa consecuencia de estos colosales choques entre razas!

Pero otras imputaciones, las supongo «canards», según parece, también en las noticias de origen alemán no faltan. Leo que los belgas arrancan los ojos a los prisioneros y los fusilan después. Todo ello es del género abominable, y hasta del género increíble<sup>16</sup>.

La journaliste dénonce le sensationnalisme de la presse, les *canards* qui exacerbent la cruauté et la violence des morts, les massacres, ainsi que le comportement irrationnel, cruel, pulsionnel et animal nourri par les divergences et différends entre les races et les peuples.

---

<sup>16</sup> « Il m'arrive de penser que, du côté allemand, cette guerre doit être particulièrement implacable, brutale, menée sans ménagements, à l'image de l'avancée rapide et de ses coups de butoir pareils à ceux du sanglier qui sort de la forêt en donnant force coups de dents ; ou mieux encore, comme les troupes d'éléphants que Leconte de Lisle a si bien dépeints. Allant droit et prompts au but au départ, comme des flèches à la fin. L'Allemagne ne tient pas compte des neutralités ; elle bombarde sans pitié les villes quand elles lui résistent, elle impose d'énormes contributions de guerre, elle instaure un régime de rigueur absolu et de surveillance brutale (tel que les Français sont également obligés de faire à Paris) et, pour sûr, elle fusille en moins de rien. Quelle période si triste, conséquence douloureuse de ces chocs colossaux entre les races !

Mais d'autres imputations que je soupçonne être des canards, à ce qu'il semble, ne manquent pas également dans les informations d'origine allemande. Je lis que les Belges arrachent les yeux aux prisonniers et, ensuite, les fusillent. Tout cela relève de l'abominable, voire de l'incroyable. », PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España. Disquisiciones sobre la guerra », *La Nación* 5-X-1914, Sinovas, *op. cit.*, p. 943.

Au vu des moyens techniques de l'époque, le facteur temps était également un élément crucial à prendre en considération au moment de composer les chroniques. Emilia Pardo faisait prévaloir la notion d'actualité et les changements de rythme que le conflit imposaient à la presse pour qu'elle se fasse écho des changeantes réalités. Or, les avancées techniques n'étaient pas toujours à la portée de la majorité des collaborateurs d'outre-mer. Aussi, s'adresse-t-elle aux lecteurs avec prévention :

Cuando llegue a su destino esta carta, se habrá decidido lo de hoy todavía problemático: si, del conflicto austroserbio va o no a salir la lucha entre las grandes potencias. Dada la tensión de los ánimos, las ambiciones de Alemania, las recientes declaraciones del Ministerio de Guerra francés, la efervescencia de Rusia, el alarde naval de Inglaterra, y otros síntomas, la explosión no puede hacerse esperar<sup>17</sup>.

La solution qui s'est imposée est de passer sous silence les événements et toute conjecture du moment même. *Crónicas de España* et *Cartas de la Condesa* ne portent que très rarement sur le factuel. Arrivant à destination par voie maritime, le texte aurait été, sans cela, « añejo y rancio. La formidable pugna, ya en 15 o 20 días, presentará ya nuevos aspectos, sólo el telégrafo puede seguirla... echando la lengua y palpitando de apuro »<sup>18</sup>. Ni l'avancement des troupes, ni les batailles perdues ou gagnées, ni la stratégie militaire, ni les armements, ni les décisions des États généraux, entre autres, ne feront l'objet de ses commentaires. Toute référence est citée en le mettant en perspective et débouche sur une réflexion générale qui transforme l'immédiateté de l'événement support en fait d'ordre intemporel, général, voire universel.

L'événement ou la dernière nouvelle, souvent énoncés sous forme d'ouï-dire, ne sont que le moteur déclencheur de la chronique, car son objectif est de faire réfléchir les lecteurs et de leur permettre de mieux comprendre la guerre. Pardo Bazán se base ainsi sur une approche qu'elle qualifie de philosophique, puisqu'elle place l'homme au centre de toute réflexion, commentaire ou impression, et ceci, dans ses dimensions humaine, historique, sociale et culturelle. C'est-à-dire, en tant qu'individu, citoyen et membre d'une nation et d'une

---

<sup>17</sup> « Lorsque cette lettre arrive à sa destination, ce qu'aujourd'hui est toujours problématique aura été décidé : si du conflit austro-hongrois débouchera ou pas sur la lutte des grandes puissances. Au vu de la tension des esprits, des ambitions de l'Allemagne, des déclarations récentes du ministre de la Guerre français, de l'effervescence de la Russie, de l'étalement naval de l'Angleterre, et d'autres symptômes, l'explosion ne se peut pas se faire attendre », PARDO BAZÁN, Emilia, « Cartas de la Condesa », *op. cit.*, Sinovas Maté, Juliana, *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1921)*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, p. 355.

<sup>18</sup> « vieux et rance. Dans 15 ou 20 jours, cette formidable lutte proposera des nouvelles facettes, le télégraphe seulement est à même de la suivre, en tirant sa langue et avec des palpitations dues aux difficultés », *ibid.*

civilisation. Les aspects économiques et scientifiques de la Première Guerre mondiale n'échappent pas, non plus, à l'écrivaine, puisqu'elle essaie toujours d'en présenter aux lecteurs les pour et les contre, et ce, aux fins de les inciter à la réflexion personnelle. S'adressant à un public espagnol ou hispanique, elle prend souvent l'Espagne et ses propres expériences comme référents. Le manque de représentativité et de reconnaissance internationale de l'Espagne depuis la perte de son Empire, sa propre formation, sa pensée, ses voyages et ses relations de par l'Europe sont des paramètres qui ne seront pas sans influence dans ses écrits. De cette façon, le lecteur découvre des facettes humaines, sociales, politiques, culturelles de la Grande Guerre passée au filtre des sentiments et de la pensée régénérationniste, patriotique, féministe, culturelle et esthétique de Pardo Bazán.

Au-delà des contextes politiques et historiques, la question de la guerre relève pour Emilia Pardo Bazán d'un problème de nature humaine, laquelle évolue entre les utopies fraternelles et les individualismes raciaux, religieux ou nationalistes suivant un rythme pendulaire dans l'histoire. Il s'agit pour elle d'une question d'identité et de la nature immuable de la condition humaine. « En el fondo, siempre somos los mismos », écrit-elle en 1915, de sorte que :

cuando se revuelve ese fondo, ese poso, la identidad resurge. Necesitan los pueblos, hoy como en las remotas edades del vellocino de oro, comer y expansionarse. Para lograrlo, pelean si es preciso. Mientras haya encontrados intereses, habrá guerras. La actual es más horrenda, porque la ciencia ha inventado muchos medios de destrucción. La ciencia, como opinaba Rousseau, ha venido a echarlo todo a perder<sup>19</sup>.

Emilia Pardo Bazán dénonce le fait que sous les idées de race, de religion et de nation, souvent présentées comme les causes légitimes des guerres, se cachent des luttes pour le pouvoir, des rivalités commerciales, financières et des enjeux économiques, si décisifs pendant la Première Guerre mondiale et pour les grands impérialismes<sup>20</sup>. Puisqu' à l'époque le pouvoir d'un pays se mesurait à sa capacité d'expansion coloniale, la guerre pouvait seulement se justifier, aux yeux de Pardo Bazán, dans l'utopie de « dar incremento a los pueblos, satisfacer sus legítimas aspiraciones, o defenderles de peligros graves que amagan

---

<sup>19</sup> « Dans le fond nous sommes toujours les mêmes » « lorsque l'on remue ce fond, ce tréfonds, l'identité affleure à nouveau. Les peuples ont besoin aujourd'hui, tout autant qu'aux âges lointains de la toison d'or, de manger et de se développer. Pour ce faire, ils se battent si nécessité s'en fait sentir. Tant qu'il y aura des intérêts contraires, il y aura des guerres. La présente guerre est la plus horrible, parce que la science a inventé de nombreux moyens de destruction. La science, tel que le pensait Rousseau, est venue tout gâcher. », *ibid.*, p. 279.

<sup>20</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 29-VII, 17-VIII, 31-IX et 21-IX- 1914, entre tant d'autres.

destrucción »<sup>21</sup>. Pour ces raisons, la Grande Guerre n'était qu'illégitime. Les causes des mésententes entre les hommes, dénonçait-elle, ont toujours été d'ordre matériel et économique, bien que la civilisation se soit efforcée de le masquer et se soit appuyée sur des rapports d'altérité dénaturés – hiérarchiques, racistes, endogènes... – entre les individus. Les alliances historiques, la montée en puissance des sentiments nationaux, la composition des deux blocs et les pays qu'ils ont envahis le démontrent aisément à ses yeux. Les prémices de la guerre trouvent leur échos dans les chroniques d'Emilia Pardo Bazán dès juillet 1914 avec l'attentat de Sarajevo, un crime qu'elle analyse avec minutie pour en déterminer ses tenants et ses aboutissants : un cas de barbarie humaine, certes, mais imprégnée pour les Serbes d'une valeur patriotique, nationaliste et indépendantiste qui, de son point de vue, pouvait se justifier face au joug de l'impérialisme austro-hongrois<sup>22</sup>.

Même si elle considérait la Première Guerre mondiale comme l'une des conséquences de la politique expansionniste de Bismarck pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, elle accuse également l'Angleterre – « sin intervención inglesa nada se guisa en el continente de Europa »<sup>23</sup> –. En raison de son état de crise à l'issue de la Guerre des Boers, l'Angleterre dessine sa stratégie politique, économique et industrielle dans le long terme, et tout ceci, avec pour objectif de préserver l'hégémonie de son Empire face au pouvoir croissant de l'Allemagne et des États Unis. Dans la même lignée, les pays alliés représentent une fédération de « Estados de incalculable poder marítimo e inagotables reservas económicas », capables de préserver leur pouvoir économique et industriel, mais aussi de garantir « la supremacía del blanco sobre la gente de color »<sup>24</sup>. Ni les morts, ni les victimes, ni les blessés, ni les familles brisées, ni la souffrance, ni la douleur, ni la violence, ni les destructions, des deux côtes qui s'affrontent, ne peuvent justifier la soif de pouvoir des États, ni l'étendue ni la durée de cet apocalypse sauvage et barbare. Aussi, affirme-t-elle : « No hay civilización que valga para evitar este

---

<sup>21</sup> « Donner de l'expansion aux peuples, satisfaire leurs aspirations légitimes, ou les protéger des dangers graves qui menacent de les détruire » ; PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 29-XII-1919, Sinovas, *op. cit.*, p. 1366-1367.

<sup>22</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 29-VII-1914; « Cartas de la Condesa », in Sinovas, *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>23</sup> « Rien ne se mijote sur le continent européen sans l'intervention des Anglais ». Et ceci, à la différence de la race latine, souligne Pardo Bazán, qui se laisse bercer sans projet, ni programme, ni prévisions de futur, tous absorbés dans le plaisir fugace de l'instant présent, in PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 28-XII-1914, Sinovas, *op. cit.*, p. 960.

<sup>24</sup> « Des États au pouvoir maritime incalculable et aux réserves financières inépuisables », « la suprématie du blanc sur les gens de couleur » PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 28-XII-1914, Sinovas, *op. cit.*, p. 960. Et si, par exemple, l'Angleterre préserve l'Inde ce n'est pas pour l'aider à progresser, mais, comme le chantait le personnage de Vasco de Gamma dans *L'Africana* : « Nostro e questo terreno fecondo/ che l'Europa puó tutta arricebir », *Ibid.*

desbordamiento de ferocidad y de sangre vertida, sin más objeto, que *terrorizar*. [...] desde que la historia es historia, no hubo tal desmoche, ¡y lo que todavía nos rondarán! ¡*Miserere!* »<sup>25</sup>.

Mais elle n'adhère pas, pour autant, aux mouvements pacifistes, qu'elle juge ou trop utopiques ou fallacieux. Si Pardo Bazán remet en question le concept de civilisation, c'est parce qu'il est associé à la notion de pouvoir et de progrès. Même si les apports scientifiques et culturels de la France ou de l'Allemagne, par exemple, sont incontestables dans l'histoire européenne, la notion de progrès qui les étaye vise à justifier des finalités qu'elle conteste. Dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, un pays civilisé et développé était celui qui avait su rallier force et intelligence, celui qui avait protégé tant ses écoles que ses casernes, qui possédait une armée bien organisée et de l'armement de pointe<sup>26</sup>. Depuis 1914, le progrès technique et scientifique avait transformé la guerre et les modes de combat. L'homme ne se battait plus corps à corps, mais avec de nouvelles « máquinas de muerte » qui étaient le fruit des recherches et du développement industriel, « para arrasar, echar a pique y tumbar patas arriba » des innocents<sup>27</sup>. Citons, à titre d'exemple, l'usage des zeppelins, qui attestait, pour elle, de la cruauté sanglante, de la mesquinerie et de la frustration humaines<sup>28</sup>. Seul le manque de solidarité humaine pouvait expliquer que des milliers de cadavres restent éparpillés dans les champs sans avoir été dignement incinérés ou enterrés, faisant courir le risque d'épidémies<sup>29</sup>. La Première Guerre mondiale faisait, donc, apparaître la crise des valeurs éthiques de l'humanité dite civilisée<sup>30</sup>.

Toutefois, le sens pragmatique de l'écrivaine et le regard critique qu'elle s'imposait l'obligent à reconnaître d'autres avancées bien plus positives dans les domaines de la santé, de la communication postale et télégraphique, des transports ferroviaires et aéronautiques, toutes apparues sous l'impulsion également de la conflagration. Paradoxalement, toute destruction engendre un mouvement de récupération. La guerre montre aussi sa force palingénésique dans divers domaines, fait observer Emilia Pardo. Pour pallier le manque de matières premières,

---

<sup>25</sup> « Il n'existe pas de civilisation capable d'éviter ce débordement de férocité et de sang versé, sans autre but que celui de *terroriser*. Depuis que l'histoire est histoire, il n'y a jamais eu une telle extermination, et ce n'est pas fini ! *Miserere !* » PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 11-XII-1916.

<sup>26</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 16-X-1911.

<sup>27</sup> « pour abattre, renverser, culbuter la tête en bas »

PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 28-IX-1914.

<sup>28</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 28-II-1916, « Cartas de la Condesa », *El Diario de la Marina*, 4-IV-1915, Heydl-Cortínez, *op. cit.*, p. 279.

<sup>29</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 28-X-1918, Sinovas, *op. cit.*, p. 1266-1267.

<sup>30</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « Cartas de la Condesa », *El Diario de la Marina*, 4-IV-1915, *op. cit.*



de produits de première nécessité, de main d'œuvre, les femmes avaient pris la place des hommes, ce qui était en train de changer les mœurs et les mentalités sociales à leur égard. La Première Guerre mondiale avait ainsi libéré socialement et professionnellement les femmes. Elles ont pu, enfin, accéder à l'exercice des métiers, et aux postes de responsabilité, réservés aux hommes, et à partir de 1919, le droit au vote a été accordé aux femmes dans certains pays en Europe. L'organisation familiale, les mœurs sexuelles, les modes vestimentaires, le sport, et tant d'autres aspects de la vie féminine, ont également été des conséquences directes de la Première Guerre mondiale. Elle a favorisé, par conséquent, la progression du féminisme social et politique occidental<sup>31</sup>.

En Espagne, elle avait également dynamisé le commerce, l'industrie et la banque, aspects sur lesquels elle insiste entre 1917-1918. Même la littérature avait évolué vers de nouvelles tendances. Dans « Las Musas no se duermen », l'écrivaine fait remarquer que la guerre avait stimulé la création littéraire<sup>32</sup>. Pour certains elle était refuge et baume à la douleur et aux tristesses de l'histoire. Pour Emilia Pardo Bazán, la Guerre était également à la source de la diversification des genres populaires et populistes, des changements d'affiche vertigineux au théâtre, de la libération sexuelle dans les récits et du retour aux intrigues et aventures cruelles d'une littérature fantastique et d'horreur<sup>33</sup>.

Toutefois, l'issue de la Première Guerre mondiale n'est pas pour Pardo Bazán porteuse d'espoir. En vieillissant, son idée que la guerre était une caractéristique inhérente à l'homme n'a fait que s'accroître. De son point de vue, la reconfiguration des frontières et de la carte européenne mettaient en évidence la volonté de chaque nation de s'affirmer sur le plan international. L'impérialisme ne faisait que s'exacerber à côté des jeunes nations qui cherchaient à se consolider. Cette nouvelle configuration internationale était, à ses yeux, motif d'inquiétude. En 1911, elle écrivait que les guerres avaient également des valeurs épiques – et somme toute positives – lorsque les jeunes pays s'affrontent à d'autres car ces conflits sont agglutinants : ils éveillent les consciences nationales, créent des valeurs patriotiques et consolident les sentiments d'identité<sup>34</sup>. Au vu de la nouvelle configuration de l'Europe, la situation de la Russie et celle des

---

<sup>31</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 28-IX-1914 et 18-X-1915, « Crónicas de España », *La Nación*, 26-IV-1917 y 27-V-1919, Sinovas, *op. cit.*, p. 1191 et p. 1322.

<sup>32</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España. Las Musas no duermen », *La Nación*, 6-V-1918; Sinovas, *op. cit.*, p. 1250.

<sup>33</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 17-XI-1917 et 6-V-1918; *ibid.*, p. 1217 et 1251.

<sup>34</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, « La vida contemporánea », *La Ilustración Artística*, 16-X-1911.

colonialismes, le futur qu'elle augure pour l'humanité n'est pas très optimiste, malgré les mouvements citoyens pour la Paix universelle et les désarmements. Elle remet, alors, en question le concept de perfectibilité de l'homme en tant que moteur de l'histoire et de l'humanité. Elle, qui avait diffusé le Naturalisme en Espagne, rappelait à ses lecteurs, en 1919, le pouvoir de l'instinct face à la pensée, l'éthique, la morale et la religion lorsque celles-ci avaient été « expulsées » de la conscience de l'homme. Pour elle, la Première Guerre mondiale et les derniers avatars de l'histoire montraient que « las leyes del instinto no fallan »<sup>35</sup>, et qu'elles gouvernent l'histoire de la civilisation, s'imposant même aux facteurs économiques.

En conclusion, même si l'Espagne a été officiellement un pays neutre pendant la Première Guerre mondiale, la presse a constitué un espace de combat personnel et politique, stratégique. Emilia Pardo Bazán propose, par le truchement de ses chroniques, ses idées et ses impressions personnelles en vue d'inciter à la réflexion et à la création d'opinions publiques en Espagne et en Amérique latine. Grâce à sa maîtrise de la communication journalistique elle fait face aux difficultés inhérentes au développement de la guerre pendant toute sa durée, ainsi qu'aux difficultés matérielles et personnelles que les femmes, pionnières du journalisme, ont dû affronter à l'époque. Elle a contribué ainsi à professionnaliser ce secteur de la culture et à asseoir les bases de la chronique en tant que genre journalistique d'opinion. S'écartant de l'événementiel et se basant sur la note rapide et alerte, elle parvient à transmettre une approche critique, subjective et personnelle, qui nous livre aujourd'hui un témoignage vivant et circonstancié de la Grande Guerre et de l'homme universel, observés depuis l'Espagne.

---

<sup>35</sup> « Les lois de l'instinct sont indestructibles », PARDO BAZÁN, Emilia, « Crónicas de España », *La Nación*, 21-XI-1919, *ibid.*, p. 1351.

# RÉALISME ET RÉEL DANS LES CHRONIQUES DE JOSÉ ENRIQUE RODÓ SUR LA GRANDE GUERRE (1914-1917)

BRIGITTE NATANSON, Université d'Orléans, Rémélise (EA 4709)

EMMANUELLE RIMBOT, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, CELEC (EA 3069)

Peu visibles parmi l'œuvre prolifique de l'écrivain uruguayen José Enrique Rodó (Montevideo 1871, Palerme 1917), seules deux séries de textes compilés dans les Œuvres complètes par Emir Rodríguez Monegal concernent la Première Guerre mondiale : les *Escritos sobre la guerra*, (articles écrits depuis l'Uruguay) et *El camino de Paros*<sup>1</sup>. Celle-ci recueille les articles envoyés à la revue argentine *Caras y Caretas* depuis l'Italie, lors de son seul et dernier voyage dans une Europe en pleine guerre. Si la lecture de son essai *Ariel*<sup>2</sup> est suffisante pour appréhender la relation privilégiée de José Enrique Rodó avec une Europe souvent idéalisée, on ne s'étonnera pas de trouver des traces de cette intense admiration dans plus d'un article, et notamment dans ces écrits sur la Grande Guerre, où s'exprime avec éloquence l'impact du choc du réel chez notre auteur.

## 1. Le Río de la Plata face à la Grande Guerre

Rappelons tout d'abord l'importance des liens qui unissent le Río de la Plata et l'Europe, en particulier l'Angleterre et la France, dont les ressortissants allaient se trouver engagés dans ce conflit international. D'un point de vue économique, l'Argentine et l'Uruguay, tout juste affranchis de l'emprise coloniale espagnole étaient tombés dans une relation de dépendance vis-à-vis des autres puissances européennes, en tant que producteurs de matière première et importateurs de produits manufacturés et de machines. La cessation des importations en raison du conflit aurait pu être l'occasion de transformer ce schéma par un développement industriel interne, mais les Etats-Unis y virent l'opportunité d'assurer une

---

<sup>1</sup> José Enrique Rodó, *Obras completas*, Emir Rodríguez Monegal éd., Madrid, Aguilar, 1957, 1481 p. Une dernière édition, plus complète, voit le jour en 1967 : José Enrique Rodó, *Obras completas*, Emir Rodríguez Monegal éd., Madrid, Espagne, Aguilar, 1967, 1558 p.

<sup>2</sup> La première édition de 700 exemplaires, à compte d'auteur, parut chez Domaleche y Reyes, Montevideo en février 1900. Pour plus de détails sur les différentes éditions, voir José Enrique Rodó, *Ariel, appel à la jeunesse latino-américaine et autres textes*, Traduction, préface et notes de Brigitte Natanson et Emmanuelle Rimbot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014.

implantation durable. Les débuts du siècle avaient aussi été marqués par des mouvements socio-politiques : l'extension de l'agriculture et de l'élevage pour l'exportation, le développement des chemins de fer et des transports urbains et la nécessité de loger la main d'œuvre transformèrent la physionomie des principales grandes villes, en particulier Buenos Aires et Montevideo, et ceci grâce à d'importants capitaux étrangers. Avec l'augmentation des cadences dans différents lieux de travail, les grèves se multiplièrent en cette période proportionnellement à un développement démographique qui avait peu à voir avec la croissance naturelle.

Dans le domaine de la culture, non seulement les lettres et l'esprit des Lumières avaient joué un rôle dans la formation des indépendantistes dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle, mais la mode, l'architecture, la musique, pour ne citer que quelques exemples, se voyaient clairement influencés notamment par la France et l'Italie. Le *melting pot* à l'argentine, les contacts quotidiens entre les nombreux immigrants, en majorité italiens, les organes de presse des différentes « colectividades » rendant compte des événements européens, propagèrent une onde de choc et le désir de certains ressortissants d'origine européenne de rejoindre les rangs de l'un ou l'autre pays, ce qui ne fut pas toujours possible en raison des ruptures de communication.

Dans l'autre sens, on vit par exemple deux futurs géants de la littérature argentine, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, alors fort jeunes, contraints de rester en Europe au moment où la guerre éclata, le premier en Suisse, le second en Espagne.

Ces relations particulières expliquent en partie le désir de neutralité de l'Argentine et de l'Uruguay en ces débuts de guerre, ces deux pays passant au contraire par un processus de pacification, de modernisation et de démocratisation de la vie politique. Lors de son dernier discours devant le Congrès, en 1913, le président argentin Roque Sáenz Peña, – instigateur de la loi électorale<sup>3</sup> qui permit l'entrée dans le jeu politique du radicalisme et d'un député socialiste à l'Assemblée – affirma ainsi que son pays se situait au même rang que la France, et au-dessus de l'Italie, l'Espagne, la Suisse et les Etats-Unis<sup>4</sup>.

Cette guerre en Europe, dont on imaginait à peine la barbarie, représente donc un choc pour toute une population et ses élites, habituées à considérer le « Vieux Monde » comme un modèle. José Enrique Rodó lui-même le répète dans ses écrits et dans un discours de 1909 à

---

<sup>3</sup> 1912 : approbation de la loi octroyant aux hommes de nationalité argentine le droit de vote par suffrage universel, secret et obligatoire.

<sup>4</sup> Ramón D. Tarruella, *1914: Argentina y la Primera Guerra Mundial*, Buenos Aires, Aguilar, 2014, p. 50.

l'occasion de la venue d'Anatole France, ce « glorieux ambassadeur de cette patrie universelle que forment, par-delà les frontières et les races, la pensée et l'art »<sup>5</sup>.

Le vice-président de l'Argentine, Victorino de la Plaza<sup>6</sup> et la classe politique dans son ensemble désiraient avant tout conserver leur neutralité, en dépit de quelques épisodes alarmants, exposés dans la presse<sup>7</sup> et déclenchant des manifestations de sentiments anti-allemands. Pour autant, les autorités considérèrent qu'il n'y avait pas de véritable atteinte à la souveraineté argentine. En 1915, le blocus naval décrété par l'Angleterre contre l'Allemagne et la riposte de celle-ci mirent à mal le commerce maritime dans toutes les mers, y compris les plus éloignées<sup>8</sup>. Des voix commencèrent à se faire entendre pour protester contre la faiblesse des réactions du gouvernement face à ces manquements à la souveraineté nationale. Hipólito Yrigoyen, premier président radical à arriver au pouvoir en 1916, hérita donc des conservateurs cette politique de neutralité, remise en question dès l'entrée en guerre des Etats-Unis, en avril 1917. Les tensions s'exacerbèrent entre « *neutralistas* » et « *rupturistas* », et cette guerre introduisit un double phénomène, transformant la participation politique et citoyenne en « une renaissance de la culture des mobilisations de rue et la revitalisation des associations »<sup>9</sup>. Car les immigrants non naturalisés ne votaient pas, mais leurs voix s'exprimaient dans la rue. Les partis politiques eux-mêmes se divisèrent sur la question, les dirigeants maintenant leur position contre la guerre, tandis que les députés pouvaient voter en faveur de l'intervention<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> J. E. Rodó, « A Anatole France », Montevideo, 16 juillet 1909, *El mirador de Próspero*, Montevideo, José María Serrano ed, 1913.

<sup>6</sup> Sáenz Peña n'était plus en état de gouverner, il mourut le 9 août 1914.

<sup>7</sup> Comme par exemple le 23 août 1914, l'assassinat du vice-consul argentin, Remy Himmer, par les troupes allemandes, dans la ville de Dinant, où 150 civils, dont femmes et enfants, furent passés par les armes tandis que les archives du consulat et le drapeau argentin étaient dévorés par les flammes. L'écrivain Roberto Payró, correspondant du quotidien *La Nación*, dans lequel Rodó, ainsi que Rubén Darío, écrivent depuis 1907, fit plus que rendre compte des événements puisqu'il mena sa propre enquête. Un peu plus tard, en avril 1917, un cargo argentin fut attaqué par un sous-marin au large de Rotterdam, tandis qu'un navire chargé de viande congelée, de cuirs etc., à destination de Gênes, subit à son tour l'attaque d'un sous-marin allemand, et les 1300 tonnes de marchandises furent perdues. Chacune de ces situations provoqua une demande de réparation auprès des autorités allemandes, des réactions anti-germaniques dans le pays, et quelques circonvolutions afin d'éviter, pour le moins, la rupture des relations diplomatiques.

<sup>8</sup> Le navire argentin *Presidente Mitre* fut appréhendé par un croiseur britannique lors d'un voyage de routine près des côtes argentines le 28 novembre 1915. Il appartenait à une compagnie allemande, la *Compañía Hamburgo-Sudamericana*, mais battait pavillon argentin. Le capitaine et les membres allemands de l'équipage furent considérés comme prisonniers de guerre et confinés à Montevideo.

<sup>9</sup> María Inés Tato, « En el nombre de la patria: asociacionismo y nacionalismo en la Argentina en torno de la primera guerra mundial », in *Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*, Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010, p. 303-315.

<sup>10</sup> Ramón D. Tarruella, *op. cit.*, p. 101-102.

Le Parti Socialiste argentin maintenait sa position pacifiste, tandis que la presse analysait les réactions des principaux partis ouvriers européens comme un repli nationaliste<sup>11</sup>. L'assassinat de Jean Jaurès, opposé à ce repli, le 30 juillet 1914, puis l'entrée en guerre de l'Italie en 1915, constituèrent deux moments d'exacerbation des tensions. Conservateurs et radicaux passèrent eux aussi par différentes phases. Finalement, le Sénat, puis la Chambre des Députés approuvèrent une déclaration en faveur de la rupture des relations diplomatiques avec l'Allemagne en septembre 1917. Outre l'opposition du Congrès et un Sénat dominé par les conservateurs, le flambant président radical Hipólito Yrigoyen dut affronter une série de grèves, durement réprimées. En 1917 et 1918, les conflits qui opposèrent les ouvriers des frigorifiques, les dockers et les travailleurs forestiers aux entreprises, souvent anglaises, menacèrent de paralyser les exportations agricoles et de viande, si importantes pour les Alliés.

En Uruguay, les pressions exercées par les Etats-Unis<sup>12</sup> et une opinion publique majoritairement pro-Alliés – influencée par la présence d'immigrants italiens mais aussi français – finirent par provoquer la fin de la neutralité en septembre 1917<sup>13</sup>.

## **2. Rodó écrivain, essayiste, député, « Maestro de la juventud » et chroniqueur**

Écrivain prolifique et précoce – il publie ses premiers articles dès l'âge de 11 ans<sup>14</sup> – il s'engage en politique aux côtés de Battle y Ordóñez<sup>15</sup>. Il fonda le « Club Libertad », destiné à unifier le Partido Colorado (libéral, opposé au Partido Blanco), le soutient dans sa campagne présidentielle en 1903 et collabore à son journal, *El Día*. Il s'en détachera après son élection, choqué par la guerre civile provoquée par la lutte entre les partisans de Battle y Ordóñez et le caudillo Aparicio Saravia, chef du Partido Blanco.

Son activité parlementaire va de pair avec l'écriture journalistique dont il définit lui-même les contours<sup>16</sup> et il participe au débat parlementaire sur la propriété littéraire. A partir de 1907, il est correspondant pour le journal argentin *La Nación*, en même temps que député

---

<sup>11</sup> « Ya no existen partidos, cesan todas las divisiones internas los mismos socialistas, los más recalcitrantes y rebeldes sindicalistas, contradiciendo la solemnidad de sus deliberaciones, marchan hacia las fronteras... », *La Prensa*, 19 septembre 1914, cité par Ramón D. Tarruella, *op. cit.*, p. 103.

<sup>12</sup> Les premiers pays à rompre leurs relations diplomatiques avec l'Allemagne furent Cuba le 7 avril 1917, puis le Brésil, la Bolivie le même mois, le Pérou et le Costa Rica quelques mois plus tard.

<sup>13</sup> Seuls quelques arraisonnements de navires allemands constituèrent une véritable action dans la guerre.

<sup>14</sup> Il fonde avec Víctor Pérez Petit (qui sera un de ses biographes) et les frères Daniel et Carlos Martínez Vigil la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* en 1895.

<sup>15</sup> José Battle y Ordóñez (1856-1929), 15<sup>e</sup> président de l'Uruguay, de 1903 à 1907, puis 21<sup>e</sup> président, de 1911 à 1915, de tendance social-démocrate.

<sup>16</sup> « *Cómo ha de ser un diario* », *El Telégrafo*, 24 septembre 1914.

(1908-1911), proposant de nouvelles lois pour l'amélioration des conditions de vie des ouvriers et des professeurs. Son américanisme s'exprima dans de nombreux essais, sur les acteurs historiques de l'Indépendance, mais aussi sur la nécessité de transcender les frontières des différents pays formant l'ensemble de l'Amérique hispanique. Dans son discours lors du centenaire du Chili, le 17 septembre 1910, il représentait l'Uruguay devant le Congrès chilien :

Par-delà le centenaire du Chili, celui de l'Argentine, celui du Mexique, je sens et je perçois le centenaire de l'Amérique espagnole. Dans l'esprit et la vérité de l'histoire, il y a un seul centenaire hispano-américain ; car dans l'esprit et la vérité de l'histoire, il y a une seule révolution hispano-américaine. Et l'unité de cette révolution consiste, non seulement en l'harmonie des événements et des hommes qui ont œuvré à sa réalisation et sa propagation dans toute l'étendue d'un monde, mais surtout, en ce que le destin historique de cette révolution ne fut point d'éclairer un ensemble inorganique de nations, susceptibles de rester séparées en raison de conceptions étroites de la nationalité et de la patrie [...]<sup>17</sup>.

Cette forme d'américanisme apparaissait dans son message à la jeunesse latino-américaine, l'essai *Ariel*, fortement imprégné des penseurs français, reçu et applaudi comme une réaction contre les menaces induites par la participation des Etats-Unis dans la guerre hispano-cubaine et le danger d'intrusions postérieures, déjà envisagées par José Martí dans « Nuestra América » en 1891. Par cet essai il fut consacré comme « Maestro de la Juventud », et c'est en insistant sur la nécessaire corrélation entre action, réflexion et transmission qu'il le présenta dans une lettre au philosophe espagnol Miguel de Unamuno afin de recueillir son opinion :

Il s'agit, comme vous le verrez, d'une œuvre d'action, si l'on peut dire ; j'ai voulu parler à la jeunesse à laquelle j'appartiens, à la jeunesse d'Amérique, [...] mon ambition avec ce modeste livre a été d'initier un mouvement d'idées au sein de cette jeunesse<sup>18</sup>.

Et c'est encore avec sa vision et son espoir dans les forces vives de la jeunesse qu'il conclura l'année 1916, une fois à Rome, rencontrant à la fois la réalité de la guerre et la prise

---

<sup>17</sup> Voir notre traduction dans J. E. Rodó, *Ariel, appel à la jeunesse latino-américaine et autres textes*, op. cit. p. 158.

<sup>18</sup> « Es, como usted verá, obra de acción, si así puede decirse; he querido hablar a la juventud a la que pertenezco, a la juventud de América, sobre ideas cuyo interés y oportunidad me parecen indudables; y si no pareciera una aspiración presuntuosa, agregaría que he ambicionado iniciar, con mi modesto libro, cierto movimiento de ideas en el seno de aquella juventud, para que ella oriente su espíritu y precise su programa dentro de las condiciones de la vida social e intelectual de las actuales sociedades de América », *ibid.*, p. 14. « Correspondencia », dans *Obras completas*, op. cit., p. 1375.

de conscience de leur américanité chez de jeunes compatriotes de différentes nations latino-américaines, dans l'article intitulé « Al concluir el año » (« En cette fin d'année ») :

[...] même chez les Américains les plus dévotement attachés, en principe, aux étroitesse du terroir, aux désagréments du patriotisme « national », on constate à chaque instant en Europe que la perspective de l'absence et le contact avec le jugement européen avivent la notion d'unité continentale, élargissent l'horizon de l'idée de patrie et anticipent des façons de voir et de sentir qui seront, dans un temps proche, une vulgarisation du sentiment américain. Vous voyez ici comment le cœur argentin s'ouvre avec un élan de sollicitude aux infortunes du Mexique ; comment le créole de Colombie ou de Cuba parle avec un orgueil tout patriotique de la grandeur et de la prospérité de Buenos Aires ; comment le montagnard du Chili trouve dans les plaines du Venezuela et les forêts du Paraguay des voix affines [...]<sup>19</sup>.

L'Europe comme révélatrice de leur condition, c'est sans doute ce que veut voir Rodó, comme si la guerre en route ne pouvait interrompre ces interactions entre les deux continents, et la conclusion de cette chronique semble appeler de ses vœux, par l'inscription d'une image du passé dans un avenir désiré, une projection dans un après-guerre où le continent américain incarnerait la possibilité de la survie et de la continuité de la civilisation :

[...] Voilà ce que je pensais en montant les marches du Capitole [...] Et je m'approchai de la cage de la louve qui maintient, là où se trouvait la tanière de Romulus, le symbole de la tradition immense en temps et en gloire ; et je la vis se tourner et se retourner impatiente derrière les barreaux qui l'enserraient. Et il me semblait que, dans son inquiétude visionnaire, la nourrice de la race regardait là où le soleil se couche et recherchait, de ce côté-là du monde, une nouvelle liberté et un nouvel espace<sup>20</sup>.

### **3. Un engagement indéfectible et préalable à son arrivée en Europe**

Son engagement pour la « cause de l'humanité » et sa solidarité avec des intellectuels européens ne date pas de la Grande Guerre : en 1898, il avait cosigné avec un groupe d'étudiants, futures figures politiques, un soutien à Émile Zola dans l'Affaire Dreyfus. C'est ensuite contre l'attitude du gouvernement espagnol qu'il prendra position en 1909<sup>21</sup>.

Il réaffirme ses affinités avec la France, en qui il voit « la suprême florescence de cette âme latine », garante de l'« idéal désintéressé » face à la force brute et à l'utilitarisme, dans un

---

<sup>19</sup> « Al concluir el año », décembre 1916, voir notre traduction, *op. cit.*, p. 194.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>21</sup> Il participa à des réunions publiques contre la répression en Espagne, en particulier celle qui toucha le pédagogue anarchiste catalan Francisco Ferrer, accusé d'être un meneur lors de la « Semaine Tragique » à Barcelone et fusillé.



discours prononcé lors du banquet offert en l'honneur d'Anatole France, en visite à Montevideo, qu'il appelle « Illustre Maître »<sup>22</sup>.

En septembre 1914, il quittera le journal *Diario del Plata*<sup>23</sup> en raison de ses positions germanophiles et défendra avec passion la cause des Alliés en publiant « La causa de Francia es la causa de la humanidad » dans le journal *La Razón*<sup>24</sup>. En exergue apparaît une note de la rédaction précisant que J. E. Rodó, cet « illustre écrivain » a été sollicité pour donner son « impression » sur le conflit. Il répond dans un article considéré comme un véritable manifeste qui provoqua des réactions<sup>25</sup> participant de cette exaltation dont nous rendions compte ci-dessus. Le texte débute par une formule impersonnelle, destinée à inclure tout lecteur dans son sentiment d'extrême indignation :

Le premier sentiment qui saisit les esprits devant ce qui se passe dans le monde est celui de l'indignation et de la répulsion face à ce gigantesque « bond en arrière » de la guerre, qui déchaîne, dans les centres de la culture eux-mêmes, les instincts barbares de la haine, de l'iniquité et de l'ignominie de la force, et met en doute le fait que cette civilisation, dont les développements matériels nous rendent si fiers, porte réellement en elle le principe moral capable de la préserver de la ruine et de la dissolution dans lesquelles ont terminé d'autres civilisations.

Le paragraphe suivant s'ouvre sur un « Mais », et une formule inclusive : « Mais que cela nous fasse mal ou non, la guerre est un fait ». Ce « nous » se précise, par une série de questions sur la conduite à tenir de la part de « nous les Latino-Américains ». Il distingue l'impartialité d'un point de vue officiel, celle de l'Etat, qu'il appelle de ses vœux, et l'impartialité qui signifierait l'indifférence, cette fois impossible, et ceci en raison de la primauté des Etats impliqués dans le conflit<sup>26</sup>. Il rappelle une fois de plus la force des liens

---

<sup>22</sup> 16 juillet 1909. Le texte du discours fut ensuite publié dans *El Mirador de Próspero*, Montevideo, José María Serrano éd., 1913. Voir notre traduction dans J. E. Rodó, *Ariel, appel à la jeunesse latino-américaine et autres textes*, op. cit. p. 173-178.

<sup>23</sup> Dernier article publié sur le sujet : « Las matanzas humanas », *Diario del Plata*, 9 août 1914 ; (O.C. 1967 : 1218-1219). Pour plus de clarté, nous indiquons désormais la date de publication dans le journal, puis les références dans la dernière version des *Obras Completas*, Rodríguez Monegal ed., 1967.

<sup>24</sup> *La Razón*, 3 sept. 1914 (O.C. 1967, p. 1220-1222).

<sup>25</sup> Noël Salomon cite une lettre d'un Argentin s'exclamant devant l'expression de « solidarité latine » chère à Rodó, mais tout à fait hors de propos pour lui. « L'auteur d'*Ariel* en France avant 1917 », *Bulletin Hispanique*, vol. 73 / 1-2, 1971, p. 11-30, p. 22-23.

<sup>26</sup> Faisant preuve d'une sorte d'eurocentrisme d'adoption, il n'hésite pas à préciser le type d'affrontement susceptible de justifier une telle indifférence : « Une impartialité de cette nature se produirait dans le cas d'une guerre entre deux tribus d'Afrique, sans caractère distinct, sans signification morale, sans transcendance possible dans la marche du monde. S'agissant d'une lutte entre des nations prééminentes, dont les résultats devront forcément s'étendre à toute la rotondité de la planète, je ne veux ni ne peux, quant à moi, être impartial ». Voir notre traduction, op. cit., p. 180.

unissant l'Amérique Latine et la France, tant du point de vue de ses institutions, de son histoire que de sa spiritualité :

Il faudrait que la conscience latino-américaine soit incohérente avec ses traditions fondamentales d'origine et d'éducation et qu'elle perde l'instinct de ses plus hauts intérêts, pour ne point sentir magnifiée, en ces heures incertaines, la solidarité qui l'unit à la grande nation de sa race et de son esprit qui, pour nous, possède un triple prestige : sa latinité dirigeante ; le magistère intellectuel qu'elle a exercé sur notre culture ; la tradition de liberté incarnée dans sa grande Révolution, mère de la nôtre, et dans l'enracinement triomphant de ses institutions démocratiques.

De tout temps, nous avons reconnu pareil lien spirituel, et nous avons rendu à la France, par une sympathie extrêmement véhémement, cet immense rayonnement de sympathie qui constitue l'essence, la force et le charme de l'esprit français.

Les motifs du soutien à l'Angleterre apparaissent moins affectifs, plus rationnels, son génie propre moins loué :

À ses côtés se tient la libre Angleterre, mère et maîtresse de l'auto-gouvernement, la nation qui, même là où elle s'est rendue dans un but de conquête, a porté la liberté pour la diffuser et l'enseigner ; cette Angleterre qui nous a toujours intimé, non point les affects du sang, mais la haute admiration et le respect, parce que ses institutions ont contribué à nous donner un idéal d'organisation et que toutes les formes du progrès matériel dans notre Amérique nous rappellent conjointement les stimulations de son capital expansif et civilisateur.

La Belgique n'est pas oubliée, cette « incomparable ruche humaine, foulée et détruite par la plus injuste des invasions, [...] se transforme, à l'heure du danger, de ruche pacifique en formidable antre de héros ». Le peuple d'Italie « tremble comme si le clairon de cette guerre le blessait dans le vif de sa chair et, surmontant les fictions de la diplomatie, ratifie noblement la sœur aînée latine du sentiment d'amour et d'admiration » tandis que l'Espagne, il veut le croire en s'appuyant sur les propos de « quelques-uns des hommes d'idée », ressent « la même vibration de sympathie ».

Les représentations positives des nations alliées, surtout latines, l'Histoire de celles-ci, composent donc l'essentiel d'un article se terminant par une réflexion sur l'avenir, en conscience, comme dans l'essai *Ariel*, des dangers de l'impérialisme, qu'il vienne d'une Europe « réactionnaire et guerrière » ou de l'Amérique du Nord :

N'oublions pas, d'autre part, que pour les éléments réactionnaires et guerriers du vieux continent, l'Amérique n'a pas tout à fait cessé d'être la « proie coloniale », le pays de légende ouvert à l'imaginaire de la conquête. Un impérialisme national européen, ayant vaincu le reste de l'Europe, et, par conséquent, sans limites pour le contenir, signifierait pour l'avenir

immédiat de ces peuples une menace d'autant plus certaine et d'autant plus considérable qu'elle viendrait favoriser l'action de cet autre impérialisme américain trouvant, dans la conscience commune du danger, l'occasion de consolider sans retenue son bouclier protecteur.

Ce texte est donc à replacer dans le contexte d'un début de conflit dont le lecteur du lendemain connaît la fin. L'attachement inconditionnel au « génie latin », systématique opposé chez Rodó au monde anglo-saxon doit composer avec l'alliance avec l'Angleterre tout en réitérant un avertissement par rapport aux Etats-Unis. Il ignore alors le rôle de ces derniers dans le dénouement du conflit, mais il pressent, avec raison, leurs possibles bénéfiques dans le futur équilibre mondial. Il prend en charge une rubrique « La guerra a la ligera » (« La guerre à la légère ») pour le quotidien uruguayen *El Telégrafo*. Sur les huit articles, trois le sont sous le pseudonyme « Ariel »<sup>27</sup>.

#### 4. De l'esthétisation au choc du réel dans les textes écrits depuis l'Europe

Une fois sur le sol ensanglanté de l'Europe en guerre, son regard se heurte à la réalité. Sans être un témoin direct de l'horreur de la guerre, il a conscience de sa dimension inusitée, et conserve cependant des élans esthétisants. Dans « Anécdotas de la guerra »<sup>28</sup> (Milan, 1917), il la compare, pour ses lecteurs et depuis sa propre expérience, avec l'ambiance de Montevideo pendant les guerres civiles :

Tandis que le coup de canon défait les frontières centimètre par centimètre, et que les filets de sang descendent les pentes alpines, l'âme insouciant et ardente de la race continue à entonner, dans les villes brunies par le soleil, son éternelle chanson de jeunesse et d'allégresse. Si ce n'était l'obscurité nocturne des villes, en prévision des attaques aériennes [...] rien ne ferait supposer au voyageur qu'il ne se vit pas en temps de paix. J'ai vu bien plus de tristesse se diffuser dans l'atmosphère de Montevideo durant nos saisons de guerre civile, que dans l'ambiance de ces villes italiennes, aux portes desquelles arrivent les flammes du plus atroce embrasement guerrier qu'aient jamais vu et les siècles.

Il révèle les sources des réélaborations de ses chroniques : journaux où sont relatés des épisodes quotidiens, un ouvrage d'un certain Giuseppe de Rossi, des lettres de soldats. Puis il

---

<sup>27</sup> « La guerra a la ligera: Introito de una pequeña sección », *El Telégrafo*, 8 sept.1914 (O.C. 1967, p. 1222-1223) ; « La grandeza de las batallas », *El Telégrafo*, 9 sept. 1914 (O.C. 1967, p. 1223-1224) ; « La emperatriz », *El Telégrafo*, 11 sept.1914 (O.C. 1967, p. 1225-1226) ; « La voz de la estadística », *El Telégrafo*, 14 sept. 1914 (O.C. 1967, p. 1226-1227) ; « Libertad y guerra », *El Telégrafo*, 16 sept. 1914 (O.C. 1967, p. 1227-1228) ; « Los excesos de la guerra », *El Telégrafo*, 18 oct. 1914 (O.C. 1967, p. 1228-1229) signé « Ariel » ; « La historia de Juan de Flandes », *El Telégrafo*, 29 sept. 1914 (O.C. 1967, p. 1230-1230) signé « Ariel » ; « Anarquistas y césares » *El Telégrafo*, 18 sept.1914 (O.C. 1967, p. 1230-1232) signé « Ariel ».

<sup>28</sup> *Caras y Caretas*, 20 janvier 1917, O.C. 1967, p. 1279.

rapporte plusieurs cas où l'héroïsme le dispute à la grandeur d'âme. En intitulant cette chronique « Anecdotes » l'auteur semble vouloir édulcorer la réalité du sang qui coule et se complaire dans le pathétisme de l'enfance dans la guerre. La dernière « anecdote » met en scène un enfant resté seul après la mort de son père et de ses frères, se dévouant comme éCLAIREUR. Touché par une balle, il s'effondre et inspire une référence finale à l'un des auteurs préférés de Rodó :

Un enfant « sublime » [...] une balle déchiquète l'innocente petite tête et le corps ensanglanté roule au pied du mur, au milieu d'un irrépressible cri de compassion et de douleur. On ne connaît pas son nom. Il ne reste de lui pas plus que de l'oiseau éjecté de la branche par un coup de grêle. Glorifions-le sous l'invocation symbolique du Gravoche [sic] de Victor Hugo.

Le mouvement du texte « La esperanza en la Noche Buena<sup>29</sup> » (« L'espoir en la nuit de Noël ») part d'une sorte de sidération devant l'espoir encore présent chez une femme :

J'assistai, depuis mon siège dans le train, à une scène de séparation au cours de laquelle une femme aux cheveux blancs disait à une jeune fille vêtue de deuil :  
–Va, ma fille, car ce Noël nous apportera la paix.  
Le train partit, et ces paroles continuèrent à vibrer dans mes oreilles. Et je pensai...

Ses réflexions le mènent au contraire à des considérations d'un homme qui a perdu la foi, tout en reconnaissant la nécessité que d'autres continuent à croire. Il oppose sa propre logique, son réalisme de la connaissance de l'histoire, égrainant les luttes fratricides, par des questions rhétoriques, où s'imposent des images d'un sang fort peu rédempteur :

Serait-ce qu'il ne s'est pas bien expliqué [l'envoyé], ou qu'on ne l'a pas compris ? [...] Ou serait-ce plutôt que persiste dans le fond de la nature humaine une lie si âpre et si acerbe que même le sang de Dieu n'est pas un miel assez onctueux pour l'adoucir. [...]. À travers les marécages de sang, près de deux mille fois est revenue la Noël [...] Et l'étoile de Bethléem est passée, et la tache rouge est demeurée indélébile.

Un texte méconnu, « Un documento humano<sup>30</sup> » (Turin, décembre 1916), ne fait pas partie des *Escritos sobre la guerra*, mais des chroniques de voyage réunies par Vicente Clavel à Barcelone en 1918, un an après le décès de l'auteur à Palerme, sous le titre *El camino de*

---

<sup>29</sup> *Caras y Caretas*, 13 janvier 1917, O.C. 1967, p. 1281.

<sup>30</sup> *Caras y Caretas*, 27 janvier 1917, O.C. 1967, p. 1283.

*Paros*<sup>31</sup>. Si Rodó n'envisageait pas de se rendre à Paros, mais en Italie, puis en France, ce voyage était une sorte de pèlerinage vers les sources des civilisations grecque et romaine, et dans une France dont les penseurs l'avaient tant inspiré.

C'est peut-être pour cette raison que ce texte n'a pas souvent attiré l'attention des critiques, intéressés par sa vision de la guerre à travers les *Escritos sobre la guerra*, ou par d'autres aspects de son voyage européen dans les chroniques de voyage<sup>32</sup>. Plusieurs commentateurs ont insisté sur l'immense impact de la guerre sur Rodó, solidaire de ce qu'il considérait comme une attaque barbare des Allemands contre la culture occidentale, contre la « latinité ». Anticipant la fin de la guerre, ces chroniques semblent vouloir avant tout sauver ce qui restera de culture après la destruction, comme on l'a vu avec « En cette fin d'année », mais trois textes s'inscrivent directement dans sa perception de certains aspects du quotidien du conflit armé : « Anécdotas de la guerra », « La esperanza en la nochebuena » et « Un documento humano », rédigés en décembre 1916.

Si la série « La guerra a la ligera » des *Escritos sobre la guerra* témoigne parfois d'une certaine distance, d'une certaine ironie même par rapport à la réalité du conflit, Rodó semble en revanche abandonner cette modalité en rapportant et commentant des extraits du témoignage d'un soldat autrichien, fait prisonnier lors de la prise de Gorizia (août 1916) dans le texte « Un documento humano ». En réalité, il n'a plus besoin d'y recourir, tant l'auteur de ce témoin vivant dans sa chair une abominable situation, en fait lui-même usage.

Cette dimension si humaine, ancrée dans le quotidien, ce « réalisme féroce » (c'est ainsi qu'il qualifie le journal du soldat autrichien) contrastant avec la distance et l'élévation caractéristiques de son œuvre en général, donne la mesure de l'impact de l'expérience vécue par le chroniqueur.

Pour exemple, voici comment il introduit le dit « document humain » et justifie en quelque sorte cette incursion dans le réel :

---

<sup>31</sup> Selon le critique Emir Rodríguez Monegal, ce titre fut sans doute suggéré par un passage de l'étude sur les *Prosas profanas* (de Rubén Darío, 1899) : « En vano se lamenta Leconte de que hayamos perdido para siempre el camino de Paros ».

<sup>32</sup> Même si ces dernières années, après notre propre traduction, nous découvrons quelques articles à ce sujet. Dans une revue uruguayenne de philosophie : José Pablo Drews, « Estampas desde las trincheras: José Enrique Rodó y su lectura de la Gran Guerra », *Thémata*, vol. 48, 2013, p. 135-142. L'auteur s'intéresse en particulier aux dimensions esthétique-philosophiques et esthétique-morales des commentaires du récit. Il voit chez ce soldat anonyme un « poète, un artiste [...] capable de déceler la fausse morale qui soutient l'esprit de la guerre » (p. 141). Voir aussi Cristina Beatriz, « Ariel en la Gran Guerra: notas sobre las crónicas europeas de José Enrique Rodó », *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2015, 3, p. 261-278. L'auteure s'attache aux chroniques publiées dans la revue *Caras y Caretas*.

Lors de la prise de Gorizia, un officier du 87<sup>e</sup> régiment, 4<sup>e</sup> bataillon de l'armée autrichienne, dont la raison était perturbée, a été fait prisonnier. Cet officier avait dans sa poche un cahier de mémoires, un « journal psychologique », où il avait noté ses impressions de la vie des campements et des tranchées, durant le mois précédent ce mémorable fait d'armes. Depuis le théâtre de la guerre, ce cahier, jusqu'ici inconnu du public, parvint à certains cercles intellectuels de Turin.

Je dois à la bonne amitié de Monsieur Camilio Ferrúa d'avoir pris connaissance de ce curieux manuscrit, que j'offre, avec son autorisation, avec de brefs commentaires, aux lecteurs de *Caras y Caretas*. C'est, comme on disait au temps du naturalisme, un admirable « document humain », une confession entièrement libre d'artifices, dans laquelle un homme sans aucune notoriété, sans une quelconque condition extraordinaire, probablement peu initié à la littérature, mais sans aucun doute doué d'un efficace instinct d'expression, découvre le fond de sa pensée avec l'ingénuité et l'abandon de qui parle pour soi-même, et laisse ainsi puissamment réfléchie l'image de sa personnalité, qui intéresse comme tout ce qui a la goût de la vérité humaine [...] <sup>33</sup>.

Quant au contenu du témoignage, citons tout d'abord deux phrases instructives sur le degré d'absurdité et de crudité (édulcorée dans sa traduction selon Rodó) exprimé par son auteur :

[...] une chose stupéfiante, le patriotisme ! On me reprochera de ne pas le regretter ? Pardon : je suis né esclave, j'ai passé mon enfance à Vienne, l'adolescence à Budapest, trois ans en Suisse, six à Paris... que l'on me dise en conscience si un pauvre diable comme moi, qui ne sait même pas ce que c'est, puisse sentir sincèrement le patriotisme autrichien ! [...]

*28 juillet.*

J'ai dormi trois jours : je me sens mieux. La nuit, nous sortons dans les tranchées. Rien ne peut donner une idée de la puanteur des monceaux de cadavres. On ouvre la bouche pour y porter une bouchée, et on savoure l'haleine fétide de la mort. Près de moi je vois un corps humain disloqué, son foie noirci grouille de vers. Que c'est répugnant, que c'est dégoûtant !

Rodó commente à peine cet aspect « anti-patriotique », mais le titre lui-même de sa chronique, semble vouloir opposer l'humain à l'inhumain de cette guerre, comme l'indique également l'expression « vérité humaine » de son introduction.

Ces deux derniers textes manifestent la forte ambivalence de J. E. Rodó dans son contact avec la réalité de la guerre, marquée par son désir que l'esprit, la raison, la logique, toujours gagnent sur l'immédiateté de l'horreur, et une sorte d'acceptation de l'échec de la civilisation. Seule reste alors la foi, pour les autres mais plus pour lui. Dépassé par le réel, il semble même renoncer à l'esthétisation de la tragédie avec ce « Document humain ».

Disparu avant l'entrée en guerre des Etats-Unis et la victoire des Alliés, J.E. Rodó montre dans ses chroniques un aspect des réactions des intellectuels du Rio de la Plata. Il resterait à interroger les principaux périodiques pour y consulter d'autres avis : si dans la

---

<sup>33</sup> Notre traduction.

revue *Caras y Caretas*, il est l'une des principales voix sur le sujet, dans *La Nota* en revanche, on trouve bien d'autres intellectuels pour un sujet qui occupe une part importante des pages de la revue. Rassembler tous les écrits sur la Grande Guerre de J.E. Rodó dans un premier temps, puis de ses pairs, offrirait une vision d'ensemble fort intéressante. Il serait difficile de trouver des opinions non favorables aux Alliés chez les intellectuels de l'époque, la seule différence étant entre « *rupturistas* » et « *neutralistas* », comme le confirment nombre de sources et une enquête de la revue *Nosotros* en mars 1915.

# LA POÉSIE DE JOSEP MARIA JUNOY PENDANT LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE : ESPACES D’AFFRONTEMENTS ET TERRITOIRES POÉTIQUES

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 »<sup>1</sup>, notamment en Catalogne, comme le soulignent Elisée Trend et Edmond Raillard :

À 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.<sup>2</sup>

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 1924<sup>3</sup>, définit trois temps dans la chronologie des Avant-gardes. Entre le futurisme, développé avant la guerre<sup>4</sup>, et l'ultraïsme, venu immédiatement après<sup>5</sup>, l'épanouissement de la poésie visuelle et spatialisée,

---

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

<sup>2</sup> 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

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

<sup>4</sup> 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*.

<sup>5</sup> 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



en Catalogne, ainsi que le mouvement créationniste développé à Madrid par Vicente Huidobro<sup>6</sup> sont contemporains du conflit. C'est en pleine Première Guerre mondiale, en 1916, que sont publiés les premiers poèmes visuels, caractéristiques des nouveaux courants avant-gardistes<sup>7</sup>. 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 »<sup>8</sup>. 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*<sup>9</sup> dont la position alliophile est claire : « Professió de fe premilinar: Vive la France »<sup>10</sup>. 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 mondiale 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 »<sup>11</sup>.

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 renouvelle-t-il son écriture ? Comment la guerre marque-t-elle ses poèmes ?

---

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.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Felipe Muriel Durán, *ibid.*

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

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

<sup>10</sup> *Iberia*, Barcelone, n°1, 1915, p. 2.

<sup>11</sup> GUBERN Román, « La asimetría vanguardista en España », en ligne : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-asimetria-vanguardista-en-espana--0/html/ff900636-82b1-11d1df-acc7-002185ce6064\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-asimetria-vanguardista-en-espana--0/html/ff900636-82b1-11d1df-acc7-002185ce6064_1)

La guerre est d'abord un affrontement entre des acteurs collectifs qui renvoient à des territoires géopolitiques, linguistiques, culturels<sup>12</sup>. Selon G. Deleuze et F. Guattari, « le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes »<sup>13</sup>. Ceux-ci déterminent une lutte – « Lucha o combate, aunque sea en sentido moral » (sens 4 du *Diccionario de la Real 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 »<sup>14</sup>. 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 ?<sup>15</sup>

Dans les poèmes d'Avant-garde de J. M. Junoy<sup>16</sup>, 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 XX<sup>e</sup> 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 violence<sup>17</sup>, comment l'expérience, par le sujet, des destructions et souffrances entraînées par la conflagration mondiale marque-t-elle sa vision des espaces européens ?

---

<sup>12</sup> 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.

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

<sup>14</sup> 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.

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

<sup>16</sup> L'ensemble est réuni dans son recueil *Poemes i Cal·ligrames* en 1920. Voir JUNOY J.-M., *Obra poética*, Barcelona, El Acanalado, Jaume Vallacorba, 2000.

<sup>17</sup> 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).

## 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 »<sup>18</sup> ; aussi, la guerre met en jeu des espaces emboîtés, où interagissent le singulier et le collectif, elle questionne l'inscription du sujet dans un espace. Publiée à Barcelone, la revue *Iberia*, annonce fièrement sa prise de position alliophilique 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 »<sup>19</sup>. 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 portugais<sup>20</sup>. Le contexte de la Première Guerre mondiale ne semble pas étranger, selon lui, à la réalisation de ce plurilinguisme idéal<sup>21</sup> : « 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'Espagne<sup>22</sup>. De même, Andreu Navarra Ordoño considère qu'*Iberia* véhicule pour les intellectuels catalans un idéal de « libération des nationalités

---

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 398.

<sup>19</sup> *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.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 3. Il avait fondé ce projet avec J. Maragall.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> 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 fisionímia de producte aliadòfil espanyol, el plet nacional català a la resta d'Espanya ».

opprimées » et fut essentielle pour la pensée autonomiste catalane<sup>23</sup>. 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 ».

Josep Maria Junoy publie dans *Iberia* plusieurs textes engagés en faveur des Alliés<sup>24</sup>. 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 »<sup>25</sup>, 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 »<sup>26</sup>, 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 »<sup>27</sup>, « Un amic de Catalunya Emmanuel Brousse »<sup>28</sup>. Dans le texte « Un jove procer espanyol amic de la França, Don Álvaro Alcalá Galiano »<sup>29</sup>, 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

---

<sup>23</sup> *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 ».

<sup>24</sup> 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>).

<sup>25</sup> *Iberia*, Barcelone, n°111, 19 mai 1917, p. 6.

<sup>26</sup> *Iberia*, Barcelone, n°117, 30 juin 1917, p. 14.

<sup>27</sup> *Iberia*, Barcelone, n°117, *op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> *Iberia*, Barcelone, n°121, 28 juillet 1917, p. 12.

<sup>29</sup> *Iberia*, Barcelone, n°122, 4 août 1917, p. 10.

« coexistence des États »<sup>30</sup>. De même, chez J. M. Junoy, des rapports d'étrangéité marquent l'écriture poético-journalistique où le plurilinguisme, caractéristique de l'écriture avant-gardiste<sup>31</sup>, 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 européen<sup>32</sup>. Le sujet poétique de Junoy s'inscrit dans cette dynamique de rapports. Ainsi, dans l'article « Jean Marc Bernard i Raoul Monier »<sup>33</sup>, il s'exprime en son nom quand il suggère, en début d'article, une continuité avec des textes publiés précédemment dans *Iberia*<sup>34</sup>, mais son point de vue n'apparaît plus ensuite qu'à travers des commentaires (« Su 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 revue<sup>35</sup>) 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 1916<sup>36</sup>. Ainsi, Jaume Vallcorba remarque « la individualización tipográfica de sus textos [de J. M. Junoy] con respecto a los del resto de la publicación »<sup>37</sup>. 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

---

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

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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).

<sup>33</sup> *Iberia*, Barcelone, n°93, 15 janvier 1917, p. 4.

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

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

<sup>36</sup> *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.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 88.

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 textes<sup>38</sup>. 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 »<sup>39</sup> 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 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 politique<sup>40</sup>. 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 distanciation<sup>41</sup> avec les textes de différentes natures qui l'entourent.

Le poème dédié au général Marchand<sup>42</sup> 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. Junoy<sup>43</sup>. Ceux-ci évoquent l'engagement pour « la 'Déesse France' » (v. 1) et rendent hommage au général dans un style pompeux caractérisé

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> *Iberia*, n°141, p. 10.

<sup>40</sup> L'article relate une scène retranscrite par le journal parisien *L'Intransigeant*.

<sup>41</sup> 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 ».

<sup>42</sup> *Iberia*, n° 110, Mai 1917, p. 9.

<sup>43</sup> 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).

par des constructions anaphoriques (« Mon General ») et un lexique laudatif empli de *topos* (« vuestro admirable gesto aparece a la vez antiguo y modernísimo », 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 articles<sup>44</sup>, 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 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. Guattari<sup>45</sup>, 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**

---

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

<sup>45</sup> « 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.

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 »<sup>46</sup>, premier texte clairement poétique publié dans *Iberia*<sup>47</sup>, 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 la force et l'étrangeté de la langue »<sup>48</sup>. Par ailleurs, ce caractère sculptural du texte provient également du fin trait noir<sup>49</sup> qui l'encadre et délimite l'espace de parole, tout en s'ouvrant, telle une fenêtre, au déroulement d'une « histoire »<sup>50</sup>. 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 »<sup>51</sup>. 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 prétention,

---

<sup>46</sup> *Iberia*, Barcelone, n°54, 15 avril 1915, p. 10.

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

<sup>48</sup> Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire : images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, J. Corti, 2010, p. 9

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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" ».

<sup>51</sup> *Ibidem*.



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 égaler. 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 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'alliadophilie 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 »<sup>52</sup>. 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*)<sup>53</sup>. 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.

Le plus bel exemple de ce rapport entre spatialisation des textes, matérialité et contextualisation historique est sans doute le poème « Oda a Guynemer »<sup>54</sup>, 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 Jiménez<sup>55</sup>. 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 manquent pas d'évoquer des étoiles, le blanc de la

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

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> *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).

<sup>55</sup> « 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.

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*<sup>56</sup>. 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’ánima de pàlid adolescent heroi vola ja vers les constelacions »<sup>57</sup>.

La page du poème n’est plus un support passé sous silence, mais un véritable plan iconique. Si « voir le blanc » est déjà transgressif<sup>58</sup>, sa valorisation s’avère possible dès lors qu’on « reconnaît [...] la vision comme l’acte d’un sujet »<sup>59</sup>. 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 engagement<sup>60</sup>. 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 nécrologique<sup>61</sup>. 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.

<sup>56</sup> *Poétique du blanc, op. cit.*, p. 53.

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

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>59</sup> 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).

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 103.

La tonalité mélancolique les rapproche, des volumes isomorphes font du livre une petite tombe »<sup>62</sup>.

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 »<sup>63</sup>, 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 mortuaires<sup>64</sup>, 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 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 conflit<sup>65</sup>. 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

---

<sup>62</sup> Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire : images d'inscriptions, mirages d'écriture, op. cit.*, p. 372.

<sup>63</sup> 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>.

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

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

(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 XX<sup>e</sup> siècle, ses moments de développement les plus intenses<sup>66</sup>.

### **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.

---

<sup>66</sup> 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 cultural » (« Raíces de la visualidad literaria: desde Grecia a fines de la Edad Media », *Ínsula*, Madrid, n°603, 1997, p. 3).

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](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 poética 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.

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.

# LA SYMBOLIQUE DE L'ESCORIAL : UN GUIDE SPIRITUEL POUR LES ESPAGNOLS CONFRONTÉS AU TRAGIQUE DE LA GUERRE EUROPÉENNE D'APRÈS JOSÉ ORTEGA Y GASSET

BEATRICE FONCK

Institut Catholique de Paris (I. C. P.)

Unité de Recherche « Religion, Culture, et Société », EA 7403

« Reims est le berceau et le baptistère de la nation française, Saint Rémi est le père de la nation et de la monarchie très chrétienne. Fusion des sangs, fusion des pensées, fusion des sentiments et par conséquent des vouloirs... voilà, n'est-ce pas ce qui fait une nation ? »

Monseigneur Alfred Baudrillard le 30 septembre 1914

« No es fácil hablar con dignidad del Escorial mientras un incendio incalculable cierra la línea toda del horizonte »

José Ortega y Gasset le 4 avril 1915.<sup>1</sup>

Au cours de l'année 1915, à l'initiative de Ramón Pérez de Ayala, l'Ateneo de Madrid organise une série de conférences consacrées au « Guía espiritual de España ». A cette occasion, le 4 avril 1915, J. Ortega y Gasset prononce une conférence intitulée : « Meditación del Escorial »<sup>2</sup> dont la symbolique lui semble correspondre non seulement au thème proposé par l'Ateneo mais aussi rejoindre l'actualité brûlante à laquelle est confrontée l'opinion. Un mois plus tard, il prolonge ce premier discours dans une seconde conférence, qui a lieu le 25 mai 1915 à la toute récente Residencia de Estudiantes, intitulée « Muerte y Resurrección »<sup>3</sup>. A un moment où la guerre s'installe désormais sous une forme inédite, celle des tranchées, après que les opinions européennes ont été secouées par la violence et la monstruosité de ce que Romain Rolland a appelé : « la plus grande catastrophe de l'histoire », et que la question de la sauvegarde d'une culture européenne est mise à mal lors notamment du bombardement

---

<sup>1</sup> *Notas de andar y de ver*, Alianza editorial, Madrid, 1988, p. 45

« Il n'est pas facile de parler dignement de l'Escorial quand un incendie démesuré barre la ligne d'horizon toute entière ».

<sup>2</sup> Les citations d'Ortega concernent les *Obras Completas*, (O. C.) edición Taurus, Madrid, 2010, tomes I à X. Chaque référence comporte le numéro du tome en chiffres romains et la page correspondante en chiffres arabes. O. C. VII, p. 405. 422.

<sup>3</sup> O. C. II, p. 281-289.

incendiaire de la cathédrale de Reims et la destruction de Louvain, le climat de l'opinion espagnole est lui-même de plus en plus troublé par des débats houleux sur la neutralité du pays, par des polémiques outrancières, et par la propagande des belligérants qui se met en place et suscite des polémiques idéologiques de plus en plus agressives. En proposant de méditer sur un des fleurons du patrimoine artistique et historique de son pays, Ortega se saisit d'un symbole qui lui tient particulièrement à cœur, tant du point de vue personnel que collectif car il lui semble représentatif d'une époque clef de l'histoire de l'Espagne et de l'Europe susceptible de guider ses concitoyens dans leurs réflexions sur les bouleversements politiques et moraux qui s'opèrent devant eux.

Depuis 1914, le discours *Vieja y nueva política* et la publication de son œuvre maîtresse *Meditaciones del Quijote* ont installé le jeune philosophe dans le rôle périlleux de chef de file d'une génération d'intellectuels réformistes, formés à l'étranger et décidés à promouvoir le renouveau national en s'inspirant des méthodes développées par une Europe alors en plein essor. De fait, Ortega apparaît non seulement comme le fer de lance du renouvellement institutionnel, mais aussi comme le promoteur d'un projet de réformes fondées sur la modernisation, l'éducation portée par la quête d'une identité nationale libérée des complexes accumulés et entretenus par les guerres intestines du XIX<sup>e</sup> siècle, le désastre de 1898 et le sentiment d'un retard intellectuel et économique accablant. Jusqu'à l'éclatement de la guerre, Ortega entend contribuer à la réinsertion de l'Espagne dans le concert européen par le biais d'une politique d'éducation scolaire, universitaire et formatrice de l'opinion publique par le lancement de journaux d'information politique et culturelle. Quoiqu'en pense Unamuno, Ortega ne professe pas un européisme béat, il prétend plutôt exercer son pays à la pratique de la science européenne tout en préservant l'authenticité et l'originalité de sa pensée car « Europa, cansada en Francia, agotada en Alemania, débil en Inglaterra, tendrá una nueva juventud bajo el sol poderoso de nuestra tierra. España es una posibilidad europea. »<sup>4</sup>. En définitive, pour lui, la rénovation de l'Espagne passe par l'adoption des méthodes scientifiques confirmées par la puissance européenne, dont il perçoit néanmoins, dès 1910, les signes d'affaiblissement moral au rétablissement duquel son pays ne serait pas étranger.

Comme le révèlent ses notes personnelles rédigées au jour le jour entre le 5 août et le 15 avril 1914, face à l'éclatement de la guerre il fait preuve d'un pessimisme clairvoyant

---

<sup>4</sup> O. C. I, p. 337

« L'Europe fatiguée en France, épuisée en Allemagne, débile en Angleterre, trouverait une nouvelle jeunesse sous le puissant soleil de notre terre. L'Espagne est une possibilité européenne. »



quant à sa durée et à son issue douteuse : « La realidad es que el mundo está fuera de sus goznes y tardará mucho en volver a ellos y no volverá sin formidables convulsiones [...] Pienso –contra lo que es generalmente supuesto– que la guerra durará mucho »<sup>5</sup>.

Ainsi dès le début de la guerre, Ortega marque une distance appuyée face aux différents discours va-t'en guerre de la presse internationale, en adoptant d'ores et déjà une attitude « Au-dessus de la mêlée », laquelle sans rejoindre l'attitude pacifiste d'un Romain Rolland, qu'il ne cite à aucun moment à cette époque, l'installe dans un neutralisme qu'il défendra jalousement tout au long de la guerre.<sup>6</sup>

En effet s'il ne manifeste aucune surprise lors du déclenchement de la guerre, il s'inquiète de l'inertie et de la frivolité de l'opinion espagnole plus préoccupée des chaleurs estivales que des répercussions du conflit sur l'avenir du pays ; quant aux déclarations partisans des germanophiles et des aliadophiles, il y voit déjà les prémises d'une exaspération générale de l'opinion espagnole qui sera désormais peu accessible à la réception du projet de réforme qu'il avait proposé quelques mois auparavant. Sans pour autant se couper de son public - à cette époque il prépare le lancement de la revue *España* en 1915, tandis que 1917 verra le lancement du célèbre quotidien *El Sol*, sans compter la publication de *El Espectador* en 1916 pour des lecteurs plus aguerris – il ne cesse de guetter les signes mobilisateurs d'un enthousiasme patriotique qu'il voudrait voir régénéré et modelé au regard de l'élan patriotique manifesté par les belligérants. Il ne cherche pas, tant s'en faut, à encourager une volonté d'entrer en guerre comme le manifeste l'Italie à la même époque, mais à mobiliser l'attention de l'opinion autour d'un guide spirituel insigne et palpable, l'Escorial, témoignage manifeste de son histoire nationale, militaire, religieuse et artistique dont la réception symbolique entre dans le cadre de ses principaux thèmes d'investigation de l'époque.

En effet, entre 1913 et 1916, le thème de l'Escorial est récurrent, en revanche il n'apparaîtra plus après cette date. Rappelons que le jeune philosophe inscrit son premier essai philosophique, *Meditaciones del Quijote*, dans un espace environnemental, un décor exceptionnel dont il dépeint les moindres replis : Le Monastère de l'Escorial et son environnement naturel, la sierra de Guadarrama, la forêt, la flore, le chant des oiseaux et des ruisseaux. En exposant les principaux axes de sa quête philosophique dans laquelle s'inscrit la

---

<sup>5</sup> O. C. VII, p. 386

« En réalité le monde est hors de ses gonds, il mettra du temps à y rentrer et ne le fera pas sans de formidables convulsions [...]. Contrairement à ce que l'on prétend en règle générale, je pense que la guerre sera longue. »

<sup>6</sup> Fonck Béatrice, « Neutralisme et esprit européen d'après José Ortega y Gasset » à paraître.

« critique du patriotisme »<sup>7</sup>, il souligne que sa « méditation préliminaire » lui est inspirée par le paysage naturel du Monastère « notre grande pierre lyrique ».

Le jeune penseur entend distinguer son œuvre philosophique en incarnant l'ascèse de l'abstraction que celle-ci représente dans la réalité visuelle qui la conditionne, car c'est le seul moyen d'accéder à la vérité comme il l'affirme dans son discours sur l'Escorial en justifiant sa méthode : « No existe, pues otra manera de comprender integramente al prójimo que esforzarse en reconstruir y adivinar su paisaje, el mundo hacia el cual se dirige y con quién está en diálogo vital. »<sup>8</sup>.

En ce qui le concerne, il est lui-même très attaché à ce lieu. Il le fréquente depuis son enfance, car son père, de santé délicate, y louait un appartement pour y passer l'été, et lui-même décide de s'y retirer en 1914 pour rédiger son œuvre, en se rendant à Madrid en train deux fois par semaine pour y dispenser ses cours. Il gardera cet appartement jusqu'en 1936.<sup>9</sup> Ainsi, dès avant la guerre, Ortega tient à mettre en évidence l'unicité de l'homme et du paysage, car ce phénomène d'identification à l'environnement explicite dans sa célèbre devise : « Je suis moi et ma circonstance, si je ne la sauve pas, je ne me sauve pas moi-même » sous-tend une quête identitaire patriotique, un sentiment d'appartenir à l'histoire d'un peuple dont le destin ne laisse pas de lui sembler énigmatique, voire anormal ; en 1915 l'Escorial lui apparaît à la fois comme la source et la clef de cette énigme : « Mejor que en parte alguna aprendemos aquí cuál es la sustancia nacional, cuál es el manantial subterráneo de donde ha salido borboteando la historia del pueblo más anormal de Europa. »<sup>10</sup>. De fait, il aspire à l'érection du monument en symbole visible et palpable de l'essence de la nation espagnole en vertu de ce qu'il considère comme une spécificité de l'idiosyncrasie nationale : la capacité imaginative de ses concitoyens : « Sin imágenes, sin lo que se ve y se oye, los españoles no podemos valernos. Nadie nos pida que renunciemos a lo visible y tangible en beneficio de un mundo de abstracciones. »<sup>11</sup>. Face à l'exacerbation de la volonté générale des

---

<sup>7</sup> O. C. I., p. 792.

<sup>8</sup> O. C. VII, p. 410

« Ainsi pour comprendre intégralement notre prochain, il n'y a pas d'autre façon que celle de s'efforcer à reconstruire et deviner son paysage, le monde auquel il s'adresse et avec lequel il entre en véritable dialogue. ».

<sup>9</sup> Ortega Miguel, *Ortega y Gasset, mi padre*, edición Planeta Barcelona 1983, p. 30, 49-50.

<sup>10</sup> O. C. VII, p. 415

« Mieux que nulle part, nous apprenons ici ce qu'est la substance nationale, ce qu'est la source souterraine d'où a jailli le bouillonnement du peuple le plus anormal d'Europe »

<sup>11</sup> O. C. VII, p. 406

peuples européens en guerre, dont il mesure à la fois toute la gravité, l'héroïsme gigantesque et l'absurdité d'un tel sacrifice humain alimenté par la violence au nom de l'exercice du pouvoir d'un Etat sur un autre Etat<sup>12</sup>, Ortega juxtapose le symbole de l'Escorial, car il est à la fois la quintessence de l'histoire religieuse et guerrière de l'Espagne à l'apogée de son histoire, et le témoignage architectural de son destin chimérique par l'imposante massivité de son ordonnancement.

En définitive, face à la massification de la violence guerrière, Ortega s'interroge sur la nature du ressort susceptible de mouvoir une telle marée humaine à une époque où l'idéal du progrès reste le maître mot de la modernité européenne dont il dévoile ainsi l'absurdité, au même titre qu'il brise intentionnellement la symbolique du courage prodigieux et héroïque de la race espagnole représenté par le Monastère en soulignant sa finalité illusoire : « Es un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin trascendencia [...] Es un esfuerzo consagrado al esfuerzo. ».<sup>13</sup> Ainsi, les auditeurs d'Ortega sont mis face à leur propre réalité, leur propre paysage, dont l'austérité, l'aridité et en même temps la flamboyance ardente doit être en mesure de leur faire appréhender la réalité de ce qui se vit à leurs frontières. Car lorsqu'il est question d'expliquer les ressorts de cette immense soumission des multitudes à la discipline guerrière et finalement à la mort, Ortega fait appel au paysage :

Señores, el patriotismo es ante todo la fidelidad al paisaje, a nuestra limitación, a nuestro destino. Mirad como ahora los hombres de Europea luchan por conservar cada cual su paisaje. Mueren estos hombres por evitar que aquéllos se apoderen de esta colina, de este bosquecillo, de esta aldehuela...<sup>14</sup>.

Il met de fait en œuvre la potentialité suggestive du paysage, car pour lui, la défense du paysage c'est le sentiment d'appartenance à la terre, au territoire, c'est un phénomène

---

« Sans images, sans ce que l'on voit et l'on entend, nous autres les Espagnols, nous ne pouvons nous suffire à nous-mêmes. Que personne ne nous demande de renoncer au visible et au tangible au bénéfice d'un monde d'abstractions. ».

<sup>12</sup> L'auteur consacre à la même époque un essai consacré à la guerre auquel nous nous reportons : *El genio de la guerra y la guerra alemana*, O. C. II, p. 323-351.

<sup>13</sup> O. C. VII, p. 414

« Le Monastère de l'Escorial est un effort sans nom, sans dédicace, sans transcendance [...] C'est un effort consacré à l'effort ».

<sup>14</sup> O. C. VII, p. 410

« Messieurs, le patriotisme est avant tout la fidélité au paysage, à nos confins, à notre destin. Regardez aujourd'hui comment les hommes de l'Europe luttent pour conserver chacun leur paysage. Ces hommes meurent pour éviter que ceux-là s'emparent de cette colline, de ce petit bosquet, de ce hameau... »

d'identification à un fonds partagé, de souvenirs, d'idées, et d'intérêts, à la manière de Barrès dont Ortega est un lecteur assidu<sup>15</sup>. Tout en soulignant dès 1915, l'ambivalence du consentement du soldat à la guerre, thème particulièrement sensible dans l'historiographie de l'après-guerre et qui fait aujourd'hui l'objet d'une révision, il fait valoir que le consentement à la volonté générale du soldat ne relève pas nécessairement de l'ordre de l'engagement abstrait impliquant une adhésion aux valeurs universelles de la patrie : « La mayor parte de los combatientes no creáis que tienen noticia de eso que llamamos Francia, Bélgica; así, en general »<sup>16</sup>. Il pousse même la provocation iconoclaste jusqu'à comparer les combattants de la guerre, aux soldats de la reconquête espagnole qui ne combattaient pas pour l'Espagne et encore moins pour la Croix, ni contre les musulmans, mais plutôt pour récupérer un espace de paysage perdu : « De estas iras concretas y de estos concretos entusiasmos está tejido el tapiz inmenso de los patriotismos »<sup>17</sup>. Si Ortega semble faire fi des idées reçues, c'est aussi qu'il s'interroge sur le fait que la mobilisation générale n'a pas été entravée par le pacifisme des internationalistes d'alors et notamment des socialistes dont la conscience de classe n'a pas résisté au sentiment national<sup>18</sup>. Il faut donc désormais abandonner l'adhésion aux idéaux abstraits et découvrir le ressort des motivations concrètes qui animent l'attachement des hommes à leur territoire, à leur paysage, c'est pourquoi la contemplation de celui-ci permet de découvrir une portion moins fugitive du hasard, quelque chose d'immuable et de pérenne. En définitive la patrie c'est notre paysage, c'est notre terre promise, c'est la vie de tout un chacun, ceux qui nous ont précédés, ceux qui nous suivrons.

Dans l'immédiat, Ortega se propose de capter « l'étincelle spirituelle » qui se dégage de l'Escorial grâce à la lumière castillane, quintessence de toutes les lumières provinciales dont l'éclairage sans cesse renouvelé promet d'arracher un nouveau secret à cette bâtisse « cyclopéenne » :

Esta luz castellana es la que poco antes de llegar la noche, con lento paso de vaca por el cielo transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el

---

<sup>15</sup> « Je ne puis vivre que selon mes morts. Eux et ma terre me commandent une certaine activité... L'individu me semble lié à toutes ses ascendances mortes... Comme la pierre l'est au conglomerat par le mortier qu'a formé le travail des couches successives ». Scènes et doctrines du nationalisme, *L'Oeuvre*, tome V, Paris, Plon 1902, p. 2633 cité par Jean François Sirinelli, dans *Histoire des droites en France*, T. III.

<sup>16</sup> O. C. VII, p. 410

« N'allez pas croire que la majeure partie des combattants ont idée de ce que nous appelons la France, la Belgique ; ainsi, d'un point de vue général. »

<sup>17</sup> O. C. VII, p. 411

« L'immense tapisserie des patriotismes est tissée de ces colères concrètes et de ces enthousiasmes concrets »

<sup>18</sup> C'est ce qu'il constate dans une note inédite à l'époque O. C. VII, p. 426.

choque, la conmoción decisiva capaz de ouvrir les veines de feu qui sillonnent ses entrailles fortissimes. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual.<sup>19</sup>

En faisant appel aux membres de sa génération, le jeune philosophe alimente la flamme qu'il avait allumée en 1914 lors de la fondation de *La Liga de Educación política*, en tentant d'insuffler cette intensification d'énergie volontariste dont témoignent les soldats au combat laquelle devrait piquer leur imagination pour lutter contre l'apathie nationale. Un mois plus tôt, face à la mobilisation des Italiens, au nom de son groupe, Ortega demande aux Espagnols de faire preuve d'imagination et de bâtir, à l'exemple des *Exercices spirituels* de Saint Ignace la « composition de lieu » afin d'y projeter un modèle prévisionnel de l'avenir espagnol après la guerre : « Nada de ideas, de razonamientos –con esto no se hace mucho en España. Imágenes materiales, a ser posible, visiones. Oh quién pudiera traer a expresión material, visible y tangible estos destinos que a nuestra patria repara el nuevo capítulo de la guerra. »<sup>20</sup>. Un mois plus tard, dans son discours à l'Ateneo, Ortega a recours au même artifice.

L'Escorial symbolise le culte à l'effort, annonce-t-il, mais quelle est sa finalité ? La question est récurrente tout au long du discours comme s'il cherchait à renvoyer la réponse à ses auditeurs de peur de les inhiber par son défaitisme provocateur. Car le diagnostic est volontairement sévère.

En proposant la vision de Monastère comme une représentation de l'Espagne dont l'austérité, la massivité cyclopéenne devrait réveiller le sensationnel courage dont elle peut faire preuve, il en déplore la vanité car la vacuité de ses objectifs a conduit à l'état déplorable dans lequel se trouve le pays. Encore une fois le recours à la provocation est de mise. L'argument religieux selon lequel l'édifice refléterait la foi inébranlable d'un Roi obsédé par son salut et celui de son peuple à l'image du martyr de Saint Laurent est balayé au profit d'une théorie de la crise des valeurs de la société européenne de l'époque. Son agnosticisme déclaré lui souffle que le divin n'est que l'idéalisation du meilleur de l'homme et la religion le

---

<sup>19</sup> O. C. VII, p. 412

« Cette lumière castillane, d'un pas lent de vache dans le ciel, c'est elle qui transfigure l'Escorial au point qu'elle ressemble à une pierre à fusil gigantesque qui attend le choc, la commotion décisive capable d'ouvrir les veines de feu qui sillonnent ses entrailles puissantes. Bourru et renfrogné, le paysage de granit et sa grande pierre lyrique au milieu, attend une génération digne de lui arracher l'étincelle spirituelle »

<sup>20</sup> O. C. I, p. 852, 19/03/1915

« Ni idées, ni raisonnements –avec ça on ne fait pas grand-chose en Espagne. Des images, des images matérielles, si c'est possible des visions. Oh ! Qui pourrait transcrire d'une façon matérielle, visible et tangible ces destinées que prépare pour notre patrie le nouveau chapitre de la guerre. »

culte que la moitié de l'individu rend à son autre moitié ses portions infimes et inertes aux plus nerveuses et héroïques. Ainsi le Dieu de Philippe II n'est qu'un idéal, qui prend une expression volumineuse dans la « masse énorme » de cet édifice<sup>21</sup>. En effet, pour Ortega, la clef symbolique de l'Escorial réside précisément dans son gigantisme et sa massivité herculéenne, laquelle manifeste la crise de conscience européenne ressentie au tournant de la Renaissance, la fin de la joie de vivre, de la plénitude et l'entrée dans un monde où le décalage entre les désirs et la réalité suscite l'apparition d'une angoisse prométhéenne dont l'expression artistique est le reflet. La *maniera gentile* cède la place à la *maniera grande*, Léonard à Michel Ange, c'est le triomphe du colossal, du gigantesque, du monumental, de la démesure : « ¿A quién dedicó Felipe II esta enorme profesión de fe, que es, después de San Pedro, en Roma, el credo que pesa más sobre la tierra europea? »<sup>22</sup>. Car, en définitive, que cache le gigantesque en art, sinon l'angoisse de vivre, la conscience du décalage qui s'exerce entre nos aspirations et nos volitions et le désir d'abattre les murs de la prison qui mure nos énergies ? : « Nuestros anhelos son energías prisioneras en la prisión de la materia, y gastamos la mayor parte de ellas en resistir el gravamen que ésta nos impone »<sup>23</sup>. En reliant ainsi la représentation la plus caractéristique de l'architecture espagnole à la manifestation d'un mal être européen et à son prolongement dans l'expression artistique européenne, Ortega procède sur deux plans, celui de relier la crise nationale à une crise générale européenne et donc celui de faire apparaître la guerre mondiale comme le résultat d'une Europe qui depuis la fin de la Renaissance n'a pas su résoudre ses contradictions métaphysiques les plus intimes, d'une part, et d'autre part celui d'engager les Espagnols à une autocritique de leur propre démesure. Car l'Escorial est bien pour lui l'expression de la démesure, une démonstration d'une puissance qui tourne sur elle-même, dépourvue d'idées, mais pourvue d'une volonté de grandeur : « He aquí la genuina potencia española. Sobre el fondo anchísimo de la historia universal fuimos los españoles un ademán de coraje. Esta es toda nuestra grandeza, ésta es toda nuestra historia »<sup>24</sup>. Il affirme que le peuple espagnol est plus enclin à l'exploit (« la hazaña ») qu'à l'action, à l'activité qu'à l'œuvre qu'il est censé accomplir. L'Escorial est donc le témoignage du culte de l'effort pour l'effort, tout comme Don Quichotte et Don Juan

---

<sup>21</sup> O. C. VII, p. 413.

<sup>22</sup> O. C. VII, p. 412. « A qui Philippe II dédicait-il cette énorme profession de foi, qui est, après Saint Pierre de Rome, le credo qui pèse le plus lourd sur la terre européenne ? ».

<sup>23</sup> O. C. VII, p. 414. « Nos aspirations sont des énergies prisonnières de la prison de la matière, et nous en gaspillons la majeure partie à résister au poids que celle-ci nous impose ».

<sup>24</sup> O. C. VII, p. 416. « La voici l'authentique puissance espagnole. Dans l'immense épaisseur de l'histoire universelle, nous fûmes les Espagnols un geste de courage. Telle est toute notre grandeur, telle est toute notre histoire ».

sont des forcenés de l'aventure pour l'aventure qui n'ont d'autre destin que celui de la mélancolie dès lors qu'ils osent regarder la réalité en face : « La verdad es que “yo no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos”, no sé lo que logro con mi esfuerzo »<sup>25</sup>. En définitive Ortega s'en remet à Cervantes dont l'œuvre maîtresse est consacrée à la critique de l'effort pour l'effort et à la quête de la finalité canalisée par une idée directrice et d'ordonnement. Malheureusement, d'après Ortega les rois Charles Quint et Philippe II ont trop écouté la prière de leurs sujets en confession : « Nosotros no entendemos claramente esas preocupaciones a cuyo servicio y fomento se dedican otras razas; no queremos ser sabios, ni ser intimamente religiosos; no queremos ser justos y menos que nada nos pide el corazón prudencia. Sólo queremos ser grandes »<sup>26</sup>. Les auditeurs d'Ortega en déduiront ainsi que leur culture, globalement rétive à l'abstraction, est dépourvue d'idée. Mais voilà qu'il les conduit dans le *Jardin des Moines* dont l'ordonnement géométrique prédispose à la réflexion métaphysique et conceptuelle sans doute pour appréhender enfin la potentialité spirituelle d'un espace a priori réservé à la « mise en ordre de la pensée » au sein de cet immense « cœur de pierre », ce « fastueux sacrifice de l'effort ».

En fait, il procède à une dramatisation de l'espace en conviant son public à une méditation sur le paysage castillan depuis ce promontoire ascétique à « la logique immanente », en se livrant à des considérations sur le peuple espagnol inexorablement égal à lui-même, resté fidèle à sa sensibilité médiévale, rustre et rugueux comme la roche granitique dépourvue de routes praticables, telle une « cantera para hacer hombres, pero no lo son todavía »<sup>27</sup>. Fi du narcisse unique au monde recueilli chaque année religieusement par un botaniste anglais pour ses serres, fi du papillon aux ailes vertes seul de son espèce qui porte le nom de la Reine Isabelle, fi des deux ou trois villes dont les habitants aisés flirtent avec la modernité, accumulant les erreurs et opprimant politiquement et administrativement les « eternos primitivos, simiente perennal, de la raza [...] Esta potencia radical de lo infrahumano que mantiene en definitiva erguido al hombre sobre el terruño »<sup>28</sup>. Il y a une infrahumanité spécifique au peuple espagnol dont il est loin de s'affranchir encore si l'on en croit le souvenir d'une excursion dans les villages espagnols dont Ortega est coutumier,

<sup>25</sup> O. C. VII, p. 417. « La vérité est que “moi je ne sais pas ce que je conquiers à la force de mes travaux”, je ne sais ce que j'obtiens avec mon effort ».

<sup>26</sup> O. C. VII, p. 415. « Nous autres, nous ne comprenons pas vraiment ces préoccupations au service desquelles se consacrent d'autres races ; nous ne voulons pas être savants, ni être intimement religieux ; nous ne voulons pas être justes et plus que tout notre cœur nous demande prudence. Nous voulons seulement être grands ».

<sup>27</sup> O. C. VII, p. 419. « Une pépinière de pierres à faire des hommes, mais qui ne le sont pas encore ».

<sup>28</sup> O. C. VII, p. 419. « Éternels primitifs, semence vivace de la race [...] Cette puissance radicale de l'infrahumain qui maintient en définitive l'homme dressé sur son terroir. »

notamment, en compagnie de Pío Baroja et d'Azorín, et dont il relate une anecdote « atrocement satyrique » en référence au satyre grec dont il souligne l'humanité animale, et qui se tient à Barahona de las Brujas. L'art descriptif et évocateur de ce récit n'entre pas ici directement dans notre propos, mais il faut saluer les capacités strictement littéraires de ce jeune philosophe capable de retranscrire à la fois la violence de ce drame fantasmagorique et la poésie de ses protagonistes : une bande de malandrins poursuit de ses injures un mendiant herculéen aveugle amoureux d'une beauté, pourchassés de village en village par une meute de pauvres hères, monstres humains dépenaillés, envoutés par la beauté primitive de la jeune femme aux traits délicats taillés dans l'ivoire. Le mendiant cyclopéen décide de se débarrasser une fois pour toutes de cette meute, Ortega est témoin de cette algarade, qu'il pense être un exploit pour son protagoniste et la manifestation d'une vitalité infrahumaine qui lui rappelle le tableau de Zuloaga, peintre du « satyre espagnol » *El enano Gregorio el Botero*.

En définitive, le réalisme de ce récit fantasmagorique veut ébranler l'intérêt du public surpris par une telle ramification entre le *Jardin des Moines*, les brigands de Barahona de las Brujas et le tableau de Zuloaga. Sans doute, Ortega, prévoit-il cette réaction en reliant la violence et la vulgarité de cette histoire au vitalisme sous-jacent de ces protagonistes de la ruralité castillane, dont à n'en pas douter il pense qu'il alimente aussi le courage et la volonté de ceux qui combattent sur le front contre la mort : « Decidme si esta escena no es demasiado intensa, terrible y esencial para ser inventada. De ella trasciende a nosotros el olor de unas almas cabrías, antehumanas, selváticas, por las cuales pasa la vida como la savia por un encinar »<sup>29</sup>. En réalité, Ortega cherche à prolonger en le transcendant – le terme est de lui – ce symbole inattendu de l'exploit en le juxtaposant à l'interprétation de la mémoire mythique de l'histoire nationale, l'Escorial, et de l'esthétisme espagnol revisité par le peintre contemporain de l'Espagne « Noire », Zuloaga son ami. Il vise ainsi, une mise en action de l'intime, d'une réserve élémentaire d'énergie au profit de l'émergence d'une volonté régénératrice d'une Espagne endormie. Conscient sans doute du désappointement qu'il peut avoir suscité, il conclut sa conférence en regrettant de n'avoir pu proposer une image du surhumain, en analysant le Saint Maurice du Greco, symbole du triomphe de l'esprit sur la matière. C'est l'exercice dans lequel il se lance, un mois plus tard lors de sa conférence à la Residencia de Estudiantes, intitulée « Mort et Résurrection ».

---

<sup>29</sup> O. C. VII, p. 421. « Dites-moi si cette scène n'est pas trop intense, terrible et essentielle pour être inventée. Il en émane l'odeur des âmes chèvres, pré humaines, sylvestres par lesquelles passe la vie comme la sève dans une forêt de chênes verts ».



Si l'allusion explicite au volontarisme et à l'esprit de sacrifice des soldats n'apparaît à aucun moment dans les deux conférences, le sujet de la seconde – le martyr de Saint Maurice, un légionnaire exhortant les soldats au sacrifice de leur vie au nom de leur foi chrétienne – renvoie inmanquablement l'auditeur de 1915 aux slogans scandés et harangues par les Etats en guerre, relayés par les articles et reportages de la presse internationale. L'héroïsme infrahumain du mendiant aveugle tout comme la métaphore sacrificielle « *fastuoso sacrificio de esfuerzo* », « *enorme profesión de fe* » assignée au Monastère<sup>30</sup> invite nécessairement à s'interroger sur le sens véritable du désir et de la volonté qui anime tout sacrifice... Pour Ortega, la question récurrente du sens de ce sacrifice à l'effort symbolisé par l'Escorial, ne se satisfait pas pleinement de la réponse du mendiant qui « aveuglément » affirme sa volonté de vivre. Il faut lui trouver un sens que seul l'esprit – l'intellect – est en mesure de suggérer.

Le titre de sa conférence est en lui-même révélateur puisqu'il y est question à la fois d'un thème métaphysique et religieux, prononcé au mois de mai par un agnostique pendant le temps pascal qui ouvre sur le temps de la Pentecôte, période évangélique où le feu de l'esprit éclaire et galvanise les Apôtres tout comme les âmes des légionnaires de Saint Maurice sont prêtes à s'embraser dans une ultime flambée<sup>31</sup>. De fait, le jeune conférencier reconduit son auditoire dans le cadre de sa première conférence, le Monastère, tout en replaçant sa théorie de l'unicité de l'homme et de son paysage dans le cadre des découvertes récentes de la biologie professées par Von Uexküll, limitant la portée du déterminisme darwinien sur la liberté individuelle, il adapte ainsi les paramètres descriptifs de son paysage au thème de sa seconde conférence. Dans la première, il était question de la visibilité massive du monument qui trouvait sa correspondance dans la matière rugueuse de la roche granitique du Guadarrama et dans le caractère rustre de ses habitants ; il est question maintenant de faire apparaître l'indomptable mobilité du vent qui balaie tout sur son passage : la sérénité du ciel bleu bousculée par le combat des nuages transmutés en escadrons de chevaliers dont la turbulence guerrière peuple le ciel d'un enthousiasme baroque tels les nuages de gloire auréolant les têtes inclinées des Christs à la veille de triompher de la mort ; les murs et les toits du Monastère lui-même qui hurle de douleur quand la bourrasque fait pianoter les ardoises de sa toiture ; enfin la vallée toute entière jusqu'à Madrid happée par ce tourbillon de poussière<sup>32</sup>. Ortega, comme il l'avait annoncé dans sa première conférence, procède à la méthode ignacienne de la

---

<sup>30</sup> O. C. VII, p. 413, 414, 412. « fastueux sacrifice d'effort », « énorme profession de foi »

<sup>31</sup> O. C. II, p. 287.

<sup>32</sup> O. C. II, p. 284.

« composition de lieu », pour mieux conditionner un public espagnol dont il exploite les capacités imaginatives : « Hay en el Escorial un tremendo ser, todo ímpetu y coraje, pasión y voluntad, que sojuzga estos días por entero al contorno. Es el viento, el viento indomable. [...] Y esto es, de uno otro modo, en definitiva, el espíritu: sobre la mole muerta del universo una inquietud y un temblor »<sup>33</sup>. S'il n'y a aucune allusion directe au conflit mondial, on ne peut s'empêcher d'envisager des transpositions visuelles avec les batailles en cours sur le front suggérées par une telle mise en scène auprès d'un public averti comme celui de la Residencia de Estudiantes, d'autant qu'Ortega pousse la mise en condition de son auditoire jusqu'à l'entraîner dans la sphère hiératique de la mort et de la résurrection en prenant soin de situer la scène dans le temps présent : le jour de Pâques, réaffirmant et révisant ainsi toutes les données de l'impact du milieu sur le comportement humain. C'est pour mieux faire émerger la perception de sa description du tableau du Greco dont l'épiphanie esthétique du sacrifice des soldats de Saint Maurice, embrasés par la virtualité vivifiante de l'esprit symbolisé par le feu, invite à l'acceptation libre et assumée de la mort : « El Greco se ha pasado la vida pintando muertas y resurrecciones –no concebía la existencia en forma de pasividad–. Los hombres de sus retratos tienen almas fosforescentes, prestas a fenecer en última llamarada »<sup>34</sup>. Loin de faire l'apologie du martyr chrétien qu'il respecte en tant qu'acte de fidélité à soi-même, Ortega en fait un acte de stricte humanité en ce qu'il témoigne de l'authenticité et de la cohérence de la volonté humaine lorsqu'elle est mue par une aspiration à la perfection quelle qu'elle soit. En ce sens il n'a aucun état d'âme à comparer Saint Maurice à Don Juan en ce que ce dernier, tout comme le martyr, est en quête de plénitude dans sa recherche de l'amour car c'est son propre scepticisme qui fait de lui un héros sans finalité. En revanche, Saint Maurice reste fidèle à lui-même jusqu'à la mort, sans compromis, ni caprices, ni concession à la tradition, aux préjugés. Il ne s'agit donc plus de pratiquer un héroïsme stérile et sans but, mais un héroïsme assumé dans la cohérence avec soi-même et la fin recherchée. Ainsi le paysage artistique de l'Escorial et de la peinture du Greco, jouent un rôle fondamental dans la pédagogie réformatrice du philosophe qui a recours à l'esthétisme pour éveiller la sensibilité de son public et animer une volonté réformatrice : « cada pueblo comunica, es decir, comulga

---

<sup>33</sup> O. C. II, p. 284. « Il y a un être terrifiant à l'Escorial, pétri d'impétuosité et de courage, qui subjugué totalement l'environnement ces jours-ci. C'est le vent, le vent indomptable. [...] En définitive, d'une manière ou d'une autre, c'est l'esprit : une inquiétude et une trépidation sur la masse défunte de l'univers ».

<sup>34</sup> O. C. II, p. 287.

« Le Greco a passé sa vie à peindre des morts et des résurrections. Il ne concevait pas l'existence sous la forme de la passivité. Les hommes de ses portraits ont des âmes phosphorescentes, prêtes à se consumer dans une ultime flambée. »

en una obra de arte, en una leyenda. Admirar [...] es encontrarse transubstanciado en otros, que es hallarse formado de una esencia colectiva y difusa. »<sup>35</sup>. Cette pensée émise en 1909 à l'occasion d'une étude sur Renan, nourrit la croyance du jeune philosophe selon laquelle les peuples communient dans l'art, les légendes et les mythes. En 1915, face à l'Escorial, il reste persuadé que devant une œuvre artistique les hommes révèlent dans leur émotion leur identité radicale. Certes d'aucun pourrait regretter que les thèses avancées par Ortega, notamment celle du manque d'appétence intellectuelle des Espagnols que traduit la massivité du monument, ont tendance à écarter certains éléments qui les contrediraient en particulier quand il omet de signaler la présence de la bibliothèque de l'Escorial, foyer culturel et spirituel incontestable promu par Philippe II. Il n'en reste pas moins que devant cette œuvre le philosophe cherche avant tout à susciter une émotion qui facilite la révélation d'une essence nationale reposant sur un substrat originel, le spontané, l'instinctif dont se nourrit l'héritage espagnol culturel qu'il entend redéfinir. En instaurant une pédagogie sociale qui instrumentalise le rôle du paysage naturel, artistique et architectural au service d'une sensibilisation des mentalités, Ortega construit une image circonstanciée susceptible de toucher l'imagination de son public et de contribuer à son ressaisissement. La pédagogie du paysage, insérée dans le contexte du conflit mondial se charge ainsi d'une symbolique politique et morale particulièrement éloquente et frappante sur un auditoire auquel il tente d'offrir un ensemble de repères structurants et porteurs d'énergie canalisée par la méditation sur leur propre existence comme source de renouveau.

---

<sup>35</sup> O. C. I, p. 45. « Chaque peuple communique, c'est-à-dire, communique avec une œuvre d'art, une légende. Admirer [...] c'est se trouver transsubstantié avec d'autres, c'est se trouver constitué d'une essence collective et diffuse. »

# MARCO BALIANI ET LE THÉÂTRE DE NARRATION. UNE MISE À NU DES TRAUMATISMES DE LA GRANDE GUERRE

CELIA BUSSI

Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3

LECEMO - EA 3979 (CIRCE)

Il n'est pas étonnant que Marco Baliani, l'un des chefs de file du *Teatro narrazione*, se soit intéressé à la Grande Guerre dans ses spectacles. Le *Teatro narrazione*, dont la première génération d'auteurs-acteurs s'est pleinement développée dans les années 90, est, en effet, un courant qui s'attache à revenir sur les tragédies traumatisantes vécues par l'Italie lors de ce dernier siècle : plusieurs pièces de cette nouvelle dramaturgie italienne assument ainsi une dimension de théâtre civique et politique, revendiquée par ses auteurs-acteurs. Il est toutefois remarquable que Marco Baliani ait consacré plusieurs spectacles à la Grande Guerre. En 1996, il décide tout d'abord d'écrire un triptyque qu'il fait interpréter par une quarantaine de comédiens, professionnels et amateurs, sur le lieu même du conflit, dans le château de Rovereto. De 1915 à 1918, ce château et la ville de Rovereto (située dans la commune de Trento) appartenaient en effet aux Autrichiens qui en avaient fait le siège de deux compagnies du troisième régiment Kaiserjäger. C'est par la suite, en 1921, que le château a accueilli le Museo Storico Italiano della Guerra. La trilogie (*Come gocce di una fiumana, Terra dove non annotta, Le vie del ritorno*) constitue un véritable projet fondé sur les écrits des soldats, conservés au Museo della guerra, lesquels ont combattu dans la région du Trentin-Haut-Adige lors de la Première Guerre mondiale. En 2015, Marco Baliani revient, seul sur scène, sur ce pan de l'histoire avec le spectacle *Trincea* qui lui permet d'approfondir les thèmes abordés dans la trilogie, du départ pour le front au déphasage qui s'ensuit en passant par l'anéantissement du corps, le retour difficile dans la vie quotidienne d'après-guerre des fameux « *reduci di guerra* » et le changement de frontières.

Avant de s'interroger sur les motivations qui ont poussé Marco Baliani à revenir sur le thème de la Grande Guerre, il semble important de replacer dans le contexte de la Première Guerre mondiale l'histoire de la région du Trentin dans laquelle se situe la trilogie. Restée neutre lors de l'éclatement de la guerre, l'Italie n'entra en guerre que le 24 mai 1915,

abandonnant la Triple Alliance qui regroupait l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et l'Italie. Elle déclara tout d'abord la guerre à l'Autriche-Hongrie et c'est sur ce front italo-autrichien que se déroulèrent la plupart des opérations militaires italiennes. Après la défaite de 1917 à Caporetto, l'armée italienne parvient à battre l'Empire austro-hongrois qui finit par demander l'armistice. Le Trentin, quant à lui, faisait partie de l'Empire d'Autriche depuis 1815 et la Première Guerre mondiale en changea complètement l'histoire puisqu'en 1919, à la suite du Traité de Saint-Germain-en-Laye, il fut annexé au Royaume d'Italie. C'est ainsi qu'en 1914 les habitants du Trentin furent enrôlés par l'armée autrichienne et, pour certains, envoyés sur le front italo-autrichien : la population du Trentin se retrouva complètement divisée. Aussi les soldats du Trentin se sont-ils retrouvés à combattre pour l'Autriche-Hongrie et contre les irrédentistes qui choisirent de s'engager dans l'armée du Royaume d'Italie. Plusieurs milliers de personnes habitant aux alentours du front – les femmes, les enfants et les personnes âgées – furent obligés de fuir la région et de vivre au milieu de camps de réfugiés, en Autriche-Hongrie, dans la faim et les maladies. Ce déracinement, sur lequel est fondée la trilogie de Marco Baliani, est d'autant plus fort que les mouvements irrédentistes luttèrent depuis la fin de la troisième guerre d'indépendance italienne (1866) pour que les terres qui se trouvaient encore dans les mains d'une nation étrangère, malgré leur identité italienne, soient rattachées au royaume d'Italie. Les combats se sont déroulés en grande partie sur les sommets des montagnes les plus élevées du Trentin, dans des conditions climatiques extrêmement difficiles, ce que Marco Baliani a également mis en lumière. Après la guerre, la région du Trentin a gardé de profondes marques des combats sanglants – tranchées, explosions, saccages... – constituant autant de cicatrices difficiles à refermer. La reprise de la vie économique fut lente, en raison du changement de frontière et de la nouvelle organisation institutionnelle qui changeaient profondément les relations commerciales.

Pour comprendre au mieux le projet de Marco Baliani, il est nécessaire de prendre conscience de cette histoire si particulière, propre à la région du Trentin. La trilogie s'organise autour de trois spectacles qui, à eux trois, parcourent les nombreuses problématiques de la guerre qui s'est déroulée dans le Trentin. Marco Baliani a, au début, abordé ce projet avec une certaine crainte : il ne tenait absolument pas à tomber dans les stéréotypes de la représentation héroïque et patriotique du soldat. Les trois volets de la trilogie constituent une sorte d'itinéraire qui dépeint la guerre comme un passage. Le premier spectacle, *Come gocce di una*

*fiumana*<sup>1</sup>, représenté en 1994, est né à partir des écrits de soldats du Trentin qui ont combattu sur le front italo-autrichien. Le spectateur découvre l'expérience du départ des soldats pour le front et le traumatisme qu'a constitué leur exil dans des terres inconnues. Le titre du spectacle s'inspire d'ailleurs d'un passage du journal de guerre tenu par Guerrino Botteri, instituteur dans le Val Rendena :

La guerre moderne a ceci d'épouvantablement triste : l'individualité disparaît, on devient des gouttes d'un fleuve de lave qui lentement, avec un mouvement fatal, nous pousse en avant, s'arrête, recule. Les gouttes ne comptent absolument pas : si l'une s'arrête, se glace, se perd, personne n'y fait attention ; si cette goutte grince, crisse, avant de s'éteindre, son cri est écrasé par le grincement écumeux, énorme du fleuve.<sup>2</sup>

Aussi ce départ massif des hommes pour la guerre et ce dépaysement de lieux et de personnes va-t-il jusqu'à l'anéantissement de l'être humain, le thème central du deuxième spectacle de la trilogie : *Terra dove non annota*. Marco Baliani fait plonger le spectateur dans les mémoires de la tranchée et de la vie recluse dans les forts de la guerre. Enfin, dans *Le vie del ritorno*, le metteur en scène traite, entre autres, du retour difficile dans la vie quotidienne d'après-guerre des « *reduci di guerra* » : comment le soldat peut-il revenir chez lui après la catastrophe qui s'est abattue sur sa région, à peine reconnaissable ? Comment ceux qui l'accueillent peuvent-ils percevoir et comprendre l'horreur qu'il a vécue ? Pour ceux qui reviennent du front, le monde apparaît changé et il leur est très difficile de retrouver un sens à leur existence. À travers ce spectacle, Marco Baliani montre comment ces hommes reviennent tels des étrangers dans leur propre patrie et comment il leur est impossible de retrouver la vie sédentaire qu'ils ont laissée en partant au combat. Que dire alors de ceux qui retournent chez eux et qui s'aperçoivent que, pendant leur absence, la frontière a été déplacée et qu'ils ne vivent plus dans le même pays ?

La genèse du projet s'appuie sur une étude approfondie de l'histoire et de la vie des soldats enrôlés : Marco Baliani s'est ainsi associé à plusieurs historiens de la région pour

---

<sup>1</sup> *Comme les gouttes d'un fleuve* (c'est nous qui traduisons). Plus précisément, le mot « *fiumana* » se réfère au flot d'un fleuve en crue. Ce terme a aussi été souvent employé par Dante dans le sens d'un « fleuve grand et impétueux ».

<sup>2</sup> « La guerra moderna ha questo di spaventosamente triste : l'individualità sparisce, si diventa gocce d'una fiumana di lava che lentamente, con moto fatale si spinge in avanti, s'arresta, retrocede. Le gocce non contano nulla : se una si ferma, s'agghiaccia, si perde, nessuno ci bada ; se quella goccia stride, cigola, prima di spegnersi, il suo grido è sopraffatto dal cigolio spumoso, enorme del fiume. »

Guerrino Botteri, *Diario di Guerra*, in « Scritture di guerra » 8, 1998, pp.10-49.

dépouiller et analyser les lettres et les journaux intimes des hommes envoyés au front. Le metteur en scène affirme, d'ailleurs, son intention de toucher des expériences profondes et de les faire revivre à travers le corps de ses comédiens :

Je suis pris alors par la magie de me trouver face à quelque chose de vivant et d'organique qui n'arrive que dans cet instant et qui acquiert justement du sens parce qu'elle arrive de façon éphémère. Eh bien, cette fois, cette sensation était redoublée et grandie par une émotion différente : par la conscience que pendant ces quelques instants on avait restitué sur scène, dans toute leur vérité, des fragments de vie réellement arrivés, des pages de l'Histoire et des histoires, des figures oubliées de petits soldats, de petites femmes, de toutes petites histoires de petites vies, qui du coup acquéraient une force mythique, devenaient plus puissantes que toute l'Histoire à laquelle elles appartenaient pourtant.<sup>3</sup>

En redonnant vie à ces mémoires et en les racontant sur scène, le spectacle de Marco Baliani constitue un acte de témoignage : la plupart des textes sur lesquels se fonde l'auteur sont des carnets de guerre et des lettres qui ont été écrits dans l'urgence de dire et de transmettre l'horreur vécue sur le front. Le spectateur assiste ainsi au récit de l'exécution d'un jeune soldat qui, devenu fou à cause de la dureté de la vie militaire, casse son fusil, à celui de la déportation des familles qui élevaient des vers à soie sur ce qui est devenu la ligne du front, puis à l'histoire d'un soldat parvenu à se soigner du typhus qui a sévi dans sa compagnie et surtout à échapper aux soins expéditifs qui lui étaient administrés. Tous ces documents authentiques, qui expriment toutes les angoisses et les souffrances, ont en quelque sorte permis aux soldats de ne pas se perdre complètement et d'exister encore à travers leurs écrits. L'insertion dans le spectacle de ces voix de la mémoire résonne aussi comme un avertissement pour le temps présent : « Nous cherchons difficilement, par notre théâtre, à nous approcher de la fin de ce millénaire en montrant ce qui pèse encore sur nos consciences car le travail de civilisation n'est jamais terminé et il semble toujours sur le point de s'écrouler »<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> «Vengo preso allora dalla magia di trovarmi di fronte a qualcosa di vivente e organico che accade solo in quel momento e che acquista senso proprio per il suo effimero accadere. Ebbene, questa volta, questa sensazione era raddoppiata e ingigantita da un'emozione diversa : dalla consapevolezza che per quei pochi istanti erano stati restituiti sulla scena, in tutta la loro verità, frammenti di vita realmente accaduta, pagine di Storia e di storie, dimenticate figure di piccoli soldati, di piccole donne, vicende minime di piccole vite, che di colpo assumevano una forza mitica, divenivano più possenti dell'intera Storia cui pure appartenevano » Marco Baliani, *Come gocce di una fūmana*, in « Estratto degli Annali », n° 3, Museo Storico Italiano della Guerra, 1994, p. 221.

<sup>4</sup> « Faticosamente cerchiamo col nostro teatro di avvicinarci allo scadere del millennio mostrando ciò che ancora pesa sulle nostre coscienze, perché il lavoro di civiltà non è mai terminato e sembra sempre sul punto di crollare »

Tout en partant d'expériences réelles et d'histoires individuelles, Marco Baliani parvient cependant à faire revivre au spectateur la dimension de masse, la manière dont la vie des êtres humains a été bouleversée par une vague collective de cruauté : c'est en ce sens qu'il faut entendre le titre du premier volet de la trilogie, *Come gocce di una fiumana*. C'est pourquoi l'auteur/metteur en scène a tenu à réaliser un véritable travail sur le groupe de comédiens présents dans le spectacle. Le travail choral effectué avec les acteurs a ainsi permis de restituer l'effet d'une humanité qui n'était plus faite de personnalités singulières mais qui est devenue une masse indéfinissable de soldats. Cet objectif a été d'autant plus difficile à atteindre que le groupe de comédiens était, à l'origine, des plus hétérogènes puisqu'il comptait à la fois des acteurs professionnels et des amateurs. La phase préparatoire du spectacle a donc été longue et Marco Baliani a mis en place toute une série d'exercices visant à développer l'écoute entre les comédiens et à créer un effet choral :

J'ai travaillé sur des entraînements qui obligent à ressentir la présence d'un groupe, à se mettre en relation avec les autres, en apprenant à se déplacer dans l'espace du fossé du château toujours de manière à laisser ouvert son regard et ses sens à la circularité des lieux et à la présence en cercle des futurs spectateurs.<sup>5</sup>

Cette notion de groupe a permis paradoxalement à certaines voix d'émerger, non plus en tant que personnes réelles mais en tant que personnages porteurs d'émotions et de messages qui peuvent s'entendre au-delà du contexte historique de la Grande Guerre.

Grâce à son caractère choral, le spectacle a dépassé la réalité et acquis une dimension universelle. Celle-ci a été un moyen de contrebalancer l'aspect très réaliste du spectacle qui découlait du lieu même de la représentation : l'espace du château rempli de mémoire à travers les objets, les armes et les uniformes exposés. Le fait de jouer en plein air faisait en sorte que les comédiens étaient soumis aux mêmes conditions atmosphériques que les soldats : la pluie battante et même, le dernier soir, une tempête qui a renforcé le côté tragique du spectacle. Il est intéressant de noter que la plupart des objets utilisés pendant le spectacle ont été détournés

---

Ugo Volli in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/08/03/teatro-grande-guerra.html> (consulté le 15 avril 2016)

<sup>5</sup> « Ho lavorato su allenamenti che obbligassero a sentire la presenza del gruppo, a relazionarsi, imparando a muoversi nello spazio del fossato del castello sempre in modo da tenere aperto il proprio sguardo e i propri sensi alla circolarità del luogo e alla presenza in cerchio dei futuri spettatori. » Marco Baliani, *Come gocce di una fiumana*, in « Estratto degli Annali », n° 3, Museo Storico Italiano della Guerra, 1994, p. 223.



de leur fonction première. Aussi les comédiens ont-ils transformé le râtelier d'armes conservé au musée en un agenouilloir pendant une longue scène de plus de huit minutes sans paroles : après une prière initiale, les corps des comédiens tombaient et s'amassaient sur le prie-Dieu qui était devenu, en l'espace de quelques minutes, un amas de grenades prêtes à exploser. Certains éléments scéniques, en particulier la lumière, ont également contribué à rendre la férocité du combat : de coupes de lumière blanche et aveuglante étaient projetées sur les comédiens, qui, tels des soldats, grimpaient au mur du château, et donnaient l'impression que leur corps suspendus devenaient la cible d'une explosion.

Pour créer son spectacle, Marco Baliani s'est aussi inspiré d'autres formes d'art et, surtout, des arts plastiques. Certaines images du spectacle font référence aux dessins de Pietro Morando, peintre italien qui a réalisé plusieurs œuvres<sup>6</sup> témoignant de la tragédie que fut la Grande Guerre : par moments, le spectateur a l'impression de voir les dessins de Pietro Morando s'animer et prendre forme dans le corps des comédiens. La recherche théâtrale qu'a menée Marco Baliani pour ce spectacle s'est en effet fondée sur la manière dont l'acteur pouvait se réapproprier physiquement l'expérience de ces soldats. Le corps est ainsi devenu un vecteur essentiel du discours : les comédiens se sont efforcés de dire le déchirement du moment de l'adieu du soldat avec sa famille, l'épuisement après les marches nocturnes, l'errance, la mort et l'appréhension du retour. C'est précisément en essayant de s'approcher, par la fiction théâtrale, de ce qu'ont vécu véritablement les soldats que les comédiens sont parvenus à toucher profondément le public, sans qu'il assiste à une énième représentation/commémoration sur la Grande guerre. La représentation a même acquis une valeur contemporaine, voire universelle, lorsque les comédiens ont abordé le thème du déracinement qui, bien au-delà de la première guerre, résonne encore aujourd'hui de manière tragique dans notre société. Le travail sur le corps a permis non seulement de soulever l'émotion des spectateurs mais aussi de stimuler leur réflexion sur les retentissements intérieurs engendrés par les guerres.

Par le biais de cette trilogie sur la Grande Guerre, Marco Baliani semble donc avoir abordé plusieurs points sensibles traitant du sujet : pourquoi ce dernier a-t-il alors ressenti la nécessité d'écrire et d'interpréter, dix ans après, un nouveau spectacle sur la Première Guerre mondiale ? La pièce *Trincea*, représentée en 2015, peut, certes, être considérée comme un

---

<sup>6</sup> Dessins publiés sous le titre *I giganti. Disegni di guerra* (préface du sculpteur Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato), Milano, Alfieri e Lacroix, 1926.

hommage aux soldats à l'occasion du centième anniversaire de l'entrée en guerre de l'Italie. Mais des raisons plus essentielles ont, en réalité, animé l'auteur/acteur Marco Baliani et la metteur en scène Maria Maglietta.

Tout d'abord, l'angle d'approche choisi par Marco Baliani et Maria Maglietta a complètement changé d'un spectacle à l'autre : alors que la trilogie se fondait sur un décor des plus épurés et la présence de plusieurs comédiens, la pièce *Trincea* s'appuie sur une scénographie riche de sens et sur le jeu d'un seul comédien, Marco Baliani. Les langages et les modalités de jeu s'en trouvent profondément modifiés. Dans la trilogie, le but de Marco Baliani était de redonner à la parole toute sa force de suggestion, sans jamais tomber dans l'explication et la pure narration, comme il l'explique dans le passage suivant :

La fonction de celui qui narre est celle de rendre mémorable aux oreilles de l'auditeur les événements qu'il est en train de raconter. Pour les rendre mémorables, il doit suggérer des mots qui produisent des images et donc pas des raisonnements. Moi, je veux des mots qui produisent dans la tête de l'auditeur des courts circuits et lui permettent de créer des images. Mon but politique est de déplacer les yeux aux oreilles. Je pense que cette société est dans le visuel à outrance, qu'elle voit trop et qu'elle sature d'images. Alors le seul moyen de réveiller la conscience critique est de fermer les yeux et d'ouvrir les oreilles. De cette façon, le spectateur est immédiatement obligé de renouveler le jeu avec sa propre imagination. C'est une chose qu'aucun media ne lui permet plus. [...] Dans le récit, alors que vous écoutez, vous reconstruisez votre image et celle-ci sera différente de l'image de la personne qui est assise à côté de vous. [...] Ce droit du spectateur à l'imagination est l'une des conditions de ce réveil dont parle Brook et de la distanciation dont parle Brecht. C'est quelque chose qui a à voir avec la perception et je pense qu'aujourd'hui le problème politique est la perception. Dans notre pays plus que dans d'autres, on a abaissé le seuil de la capacité imaginative. On a de plus en plus homologué la perception et il s'agit surtout d'une perception visuelle. Le théâtre de narration essaye de s'élever contre cette situation sans la prétention d'être ou d'avoir la solution. Nous travaillons sur les antidotes et alors l'antidote est de restituer à l'oreille une capacité évocatrice comme le fait aussi la musique.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> « La funzione di chi narra è quella di rendere memorabile alle orecchie dell'ascoltatore gli eventi che va raccontando. Per renderli memorabili deve suggerire parole che producano immagini e quindi non ragionamenti. Io voglio parole che producano nella testa dell'ascoltatore dei corto circuiti e gli permettano di creare immagini. Il mio scopo politico è spostare gli occhi alle orecchie. Io penso che questa sia una società ipervisiva, che vede troppo, satura di immagini. Allora l'unico modo per risvegliare la coscienza critica è quello di chiudere gli occhi e di aprire le orecchie. In questo modo lo spettatore è immediatamente costretto a rinnovare il gioco con la propria immaginazione. È una cosa che nessun media gli concede più. [...] Nel racconto, mentre ascolti, ricostruisci una tua immagine e sarà diversa da quella della persona che ti siede vicino. [...] Questo diritto dello spettatore all'immaginazione è una delle condizioni di quel risveglio di cui parla Brook e dello straniamento di cui parla Brecht. È qualcosa che ha a che fare con la percezione, io penso che il problema politico oggi sia la percezione. Soprattutto nel nostro paese più che in altri si è abbassata la soglia della capacità immaginativa. La percezione si è sempre più omologata ed è soprattutto una percezione visiva. Il teatro di narrazione prova a muoversi contro questa situazione senza la pretesa di essere o avere la soluzione. Lavoriamo sugli antidoti e allora l'antidoto è riconsegnare all'orecchio una capacità evocativa come fa anche la musica »  
[http://www.pierpaolopasolini.eu/teatro\\_intervMarcoBaliani.htm](http://www.pierpaolopasolini.eu/teatro_intervMarcoBaliani.htm) (consulté le 8 mai 2016)

Dans *Trincea*, l'importance donnée à la parole reste bien sûr centrale mais le spectacle s'appuie également, de manière paradoxale, sur le visuel. Le metteur en scène et le comédien se sont en effet entourés de trois professionnels, Lucio Diana, Mirto Baliani et David Loom qui se sont chargés respectivement du décor, des images et la scénographie vidéo. Aussi la part visuelle du spectacle constitue-telle une véritable évocation non rhétorique de l'oppression subie par les soldats terrés dans les tranchées lors de la Grande Guerre. Les éléments du décor n'illustrent pas pourtant de manière réaliste la guerre mais ils représentent de façon métaphorique la tranchée. Une cage remplie d'images et de sons occupe tout l'espace de la scène et c'est dans cet espace fermé que se trouvent les corps de deux soldats : celui du soldat/Marco Baliani et celui du soldat mort incarné par un fantoche.

D'après Marco Baliani, l'idée de faire de la cage l'élément constitutif du décor est née de la lecture d'un texte de Francis Bacon :

« Le peintre est un boucher mais il reste dans sa boucherie comme dans une église, la viande abattue en guise de crucifix. Que sommes-nous d'autres si ce n'est des carcasses potentielles ? Quand j'entre dans une boucherie, je suis toujours étonné que ce ne soit pas moi qui suis pendu là à la place de l'animal. » Francis Bacon

La boucherie est le fond opaque de l'Histoire et le comptoir du boucher est sa tranchée.<sup>8</sup>

Mais ce sont *les portraits isolés dans des cages* qui ont fortement inspiré Marco Baliani et Maria Maglietta pour créer le cadre du spectacle. Ces œuvres de Francis Bacon partagent avec le spectacle *Trincea* la souffrance et l'angoisse de la mort de l'individu mais aussi le fait qu'elles ont perdu, tels des clichés d'une séquence cinématographique, leur continuité de narration : de même le récit se retrouve à plusieurs reprises brisé dans la pièce *Trincea* de par la nature même du sujet traité, la guerre, dont il est impossible de faire une narration fondée sur un mouvement temporel linéaire. « La narration ne peut pas être achevée : les trous de mémoire soudains ne peuvent pas être recomposés ni comblés par les mots. La vie devient un flux de fragments que l'on ne peut pas arrêter, tout comme le Temps apparaît fragmenté pour ceux qui à chaque instant sont soumis à l'imprévisibilité d'une mort

---

<sup>8</sup> « Il pittore è un macellaio, ma egli sta nella sua macelleria come in una chiesa, con la carne macellata come Crocifisso, che altro siamo se non potenziali carcasse? Quando entro in una macelleria mi meraviglio sempre di non esserci io lì appeso al posto dell'animale. » Francis Bacon  
La macelleria è lo sfondo opaco della Storia e il bancone del macellaio è la sua trincea.  
<http://www.festivaldellecolline.it/edizione/showView/397> (consulté le 2 juillet 2016)

inutile et atroce »<sup>9</sup>, précise Marco Baliani. Ce dernier, même s'il est seul sur scène, interprète alors des fragments de vie de plusieurs hommes enfermés dans cette cage/tranchée, fragments qui disent bien le caractère précaire de l'existence du soldat au front.

A la différence de la trilogie qui regroupaient de nombreux comédiens autour du projet, la pièce *Trincea* réduit à l'essentiel la part des acteurs et le jeu de Marco Baliani se doit ainsi d'être encore plus suggestif, par des gestes, des mouvements ou encore de simples expressions du visage. Alors que dans ses premiers spectacles sur la Grande Guerre Marco Baliani met en évidence le déracinement des personnes touchées par les combats, dans *Trincea* il tient à parler de l'anéantissement de l'individu et du processus de déshumanisation engagé par la guerre. Le fait qu'il se retrouve alors seul sur scène avec, pour seul compagnon, un mannequin inerte acquiert tout son sens. Tout le long du spectacle, le comédien donne à voir des hommes qui ont perdu la conscience de leur être et se retrouvent détruits par la peur :

Le corps est ivre de terreur, il a faim, pas seulement de nourriture et de confort : il a faim d'humanité, de relations humaines qui disparaissent maintenant dans sa mémoire.

Le corps individuel du soldat n'existe plus : il devient un engrenage, un nombre, une fonction laborieuse de la grande usine industrielle qui produit la mort. Il devient un instrument efficace dans les mains de l'Etat patron.

Le corps est soumis à un processus de dépersonnalisation, d'appauvrissement progressif de sa propre humanité.

Avec ce spectacle, je veux essayer d'être ce corps, dans l'unicité de cet anéantissement qui l'exproprie de lui-même et le réduit à de la chair, l'instrument interchangeable d'un pouvoir qui commence alors à expérimenter à large échelle l'assujettissement complet de l'être humain.

Nous tentons de montrer au public ce qui arrive à la chair humaine, qui est l'expression de l'esprit, quand elle devient une pièce d'artillerie.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> « La narrazione viene impossibilitata a compiersi, gli improvvisi vuoti dell'anima non sono più ricomponibili né colmabili in parole, il vivere diviene un inarrestabile fluire di frammenti, come frammentato appare il Tempo per chi in ogni istante è sottoposto alla casualità di un morire inutile e atroce »  
<http://www.marcobaliani.it/2016/07/04/trincea/> (consulté le 16 juin 2016)

<sup>10</sup> « Il corpo è ubriaco di terrore, ha fame, non solo di cibo e di conforto, ha fame di umanità, di relazioni umane che ormai vanno svanendo nella memoria.

Il corpo individuale del soldato non esiste più, diviene ingranaggio, numero, funzione operosa della grande fabbrica industriale che produce morte, diviene efficiente strumento nelle mani dello Stato padrone.

Il corpo viene sottoposto ad un processo di spersonalizzazione, di impoverimento progressivo della propria umanità.

Con questo spettacolo voglio provare a essere quel corpo, nell'unicità di quell'annichilimento che lo espropria da sé stesso e lo riduce a carne, intercambiabile strumento di un potere che comincia allora a sperimentare su larga scala l'assoggettamento totale dell'essere umano.

Tentiamo di mostrare al pubblico cosa succede alla carne umana, che è l'espressione dello spirito, quando diventa un pezzo di artiglieria.»

<http://www.festivaldellecolline.it/edizione/showView/397> (consulté le 2 juillet 2016)

Outre le jeu de Marco Baliani, la bande sonore du spectacle contribue à renforcer le climat impersonnel de la guerre : à la musique électronique créée par Mirto Baliani pour la représentation s'ajoutent des bruits assourdissants rappelant la pluie des bombes et les décharges des mitrailleuses. Au fur et à mesure du spectacle, les décibels augmentent de telle manière qu'il ne reste au soldat plus qu'à se taire et à s'enfermer petit à petit dans un monde de folie.

La bande sonore du spectacle commence pourtant par faire résonner quelques gramophones que l'on faisait jouer dans les tranchées pour soutenir le moral des soldats entre deux combats. Hormis cet ancrage et ce rappel historique, les bruits qui retentissent ensuite ne sont pas le propre de la Première Guerre mondiale et, tout comme le décor, peuvent évoquer toutes les guerres. La pièce *Trincea* partage ainsi avec la trilogie une dimension atemporelle et permet ainsi d'interroger le présent. Le passé peut alors être considéré comme un tremplin pour questionner notre époque contemporaine, comme le revendique d'ailleurs Marco Baliani :

Le spectacle est une réflexion sur le passé qui est la seule chose que nous avons face à nous : c'est sur la base du passé que nous nous reportons au présent. Peut-on vraiment parler de progrès ? [...].

L'immense catastrophe provoquée par la Première Guerre mondiale a été l'origine d'un mal profond qui a fait appel aux découvertes technologiques : ça a été une gigantesque machine de guerre industrielle. Pour la première fois, les chars d'assaut sont descendus sur le champ de bataille et les bombardiers se sont envolés alors que maintenant il existe les drones...

Si on réfléchit bien, de cette guerre aux égorgements de l'Isis auxquels nous assistons aujourd'hui, il y a toute une progression : l'être humain est réduit à un fantoche.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> « Lo spettacolo è una riflessione sul passato che è l'unica cosa che abbiamo di fronte: è in base al passato che ci rapportiamo al presente. [...] La storia è un accumulo di rovine. E alla fine resta una sola domanda. Si può parlare di vero progresso? »

<https://patriziapertuso.wordpress.com/2015/07/04/in-trincea-con-baliani-lorroro-della-guerra/>

« L'immensa catastrofe provocata dalla prima guerra mondiale è stata l'origine di un male profondo che ha fatto leva sulle scoperte tecnologiche: è stata una gigantesca macchina industriale bellica, per la prima volta sono scesi in campo i carri armati e hanno preso il volo i micidiali bombardieri mentre adesso ci sono i droni... Avvenire 10 giugno 2015

A pensarci bene da quella guerra agli sgozzamenti dell'Isis a cui assistiamo oggi è tutta una progressione: l'uomo è ridotto a fantoccio»

[http://torino.repubblica.it/cronaca/2015/06/10/news/marco\\_baliani\\_e\\_la\\_prima\\_guerra-116560550/](http://torino.repubblica.it/cronaca/2015/06/10/news/marco_baliani_e_la_prima_guerra-116560550/) (consulté le 15 avril 2016)

# A PENA E A ESPADA: O IMPACTO POLÍTICO E CULTURAL DA GRANDE GUERRA EM PORTUGAL

ANA PAULA PIRES<sup>1</sup>

Instituto de História Contemporânea, FCSH-UNL

Universidade de Stanford

A participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial foi um momento definidor que dividiu a sociedade portuguesa e provocou o primeiro grande abalo das instituições republicanas. A guerra expôs e exacerbou todas as clivagens que tinham caracterizado a República desde a sua implantação em Outubro de 1910: enfatizou a impopularidade do Partido Republicano e ajudou a intensificar, no período entre guerras, um conflito crescente entre o movimento operário e o regime.

A Grande Guerra distinguiu-se, também em Portugal, por ter ido, no seu significado, abrangência e legado, muito além de um confronto militar e político, duro e cruel, o conflito de 1914-1918 foi também um combate de potências económicas, envolvendo uma excepcional e inédita mobilização de recursos humanos e materiais, uma experiência única que George Mosse sintetizou pragmaticamente: “The first world war was a watershed, not only in people’s lives, but also in politics and culture, even when a facade of normalcy was restored after the war”<sup>2</sup>.

Na sequência da eclosão da guerra na Europa uma nova geração de escritores e intelectuais emergiu em Portugal. Era uma geração politicamente heterogénea cujo principal traço agregador foi o conflito, primeiro europeu, depois mundial, que marcou os seus trabalhos, crenças e ideário. Entre 1915 e 1918 exprimiram-se na vida portuguesa, com relevo intelectual e mediático, alguns escritores e artistas, como Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros ou António Ferro. Intervieram numa sociedade em mudança e deixaram leituras identitárias sobre Portugal e a Europa, construídas dentro de uma forte tensão argumentativa contra o conservadorismo estético dominante na I República

---

<sup>1</sup> Este texto é parte do projecto SFRH/BPD/111782/2015.

<sup>2</sup> George L. Mosse, “Two World Wars and the Myth of the War Experience” in *Journal of Contemporary History*, Vol. 21, n.º4, Outubro de 1986, p.492.

Portuguesa. Este texto irá analisar o seu papel, posicionamento e intervenções na sociedade portuguesa entre 1914 e 1918.

## A pena e a espada

“Todos os ideais e todas as ambições são um desvairo de comadres homens. Não há império que valha que por ele se parta uma boneca de criança. Não há ideal que mereça o sacrifício de um comboio de lata. Que império é útil ou que ideal profícuo ? Tudo é humanidade, e a humanidade é sempre a mesma – variável mas inaperfeçoável, oscilante mas improgressiva.”

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

O mês de Agosto de 1914 marca o fim de um capítulo da História Mundial; com ele sobreveio a insegurança, a angustia e o sacrifício. Os reflexos políticos deste momento de viragem determinaram não só o fim do absolutismo monárquico como o desaparecimento dos impérios austro-húngaro e turco otomano e das três dinastias reinantes que tinham entrado na guerra –alemã, austríaca e russa– colocando-se um ponto final à antiga ordem mundial. O começo desta história deve por isso ser contado tendo presente o “centralismo” da civilização europeia e a crença inabalável na supremacia universal do continente berço das revoluções científica e industrial.

A 4 de Agosto de 1914 a notícia da declaração de Guerra da Inglaterra à Alemanha chegou a Portugal envolta em tristeza e consternação<sup>3</sup>. Naquele mesmo dia, no telegrama que dirigiu a Lancelot Carnegie, Eyre Crowe aconselhou Portugal a abster-se de proclamar a neutralidade, assegurando que “em caso de ataque pela Alemanha contra qualquer possessão portuguesa, o Governo de Sua Majestade considerar-se-á ligado pelas estipulações da aliança anglo-portuguesa”<sup>4</sup>. Dois dias antes o ministro dos Negócios Estrangeiros português, Augusto Freire de Andrade, em telegrama enviado ao ministro de Portugal em Londres, Manuel Teixeira Gomes, mencionou a importância de Portugal permanecer neutral, defendendo que a República só deveria assumir essa posição se a Inglaterra “não desejasse de Portugal nenhuma manifestação diferente”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Veja-se a este propósito a opinião manifestada na primeira página do *Jornal do Comércio*: “Estávamos convencidíssimos, apesar dos telegramas recebidos anteontem de madrugada serem pouco tranquilizadores, que não se daria a conflagração geral em que tanto se falava e tanto se receava (...)”. “A Guerra na Europa” in *O Jornal do Comércio e das Colónias*, 4 de Agosto de 1914, p.1.

<sup>4</sup> *Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – As Negociações Diplomáticas até à Declaração de Guerra*, Tome I, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1997, p. 17.

<sup>5</sup> Telegrama de 2 de Agosto enviado pelo ministro português dos Negócios Estrangeiros, Freire de Andrade, ao ministro de Portugal em Londres, Manuel Teixeira Gomes in *Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-*

Dignos de nota foram também os esforços feitos pelo Presidente da República, Manuel de Arriaga, no sentido de criar um ambiente de consenso entre os três principais partidos políticos (o Partido Democrático, o Partido Republicano Evolucionista e o Partido Unionista), no sentido de promover os consensos necessários à formação de um governo nacional.

A posição de Portugal periférica no contexto europeu mas ao mesmo tempo central do ponto de vista global, a par da complexidade da situação política e económica, iria determinar o percurso do País durante a conjuntura de guerra. Desde a sua implantação em Outubro de 1910 que a República lutava pela sua consolidação interna. A 14 de Março de 1911 tinha sido publicada a primeira lei eleitoral. Embora previsse um alargamento substancial do sufrágio, a verdade é que o diploma acabou por ficar bastante aquém do que o Partido Republicano Português tinha prometido durante o tempo da propaganda<sup>6</sup>. Diga-se, aliás, que de uma maneira geral as bases dos principais artigos do diploma, que não iam além da concessão do direito de voto aos indivíduos do sexo masculino – com mais de 21 anos – que soubessem ler e escrever, e aos chefes de família deixavam antever, de forma bastante tímida, a possibilidade de algumas, poucas, mulheres exercerem o direito de voto<sup>7</sup>.

A historiografia portuguesa tem dedicado poucas páginas ao papel desempenhado pelos intelectuais portugueses durante a Grande Guerra. Não existe ainda uma publicação específica sobre esta questão, e o tema tem sido abordado de forma sintética em monografias recém publicadas e em artigos<sup>8</sup>. A história do envolvimento de Portugal na I Guerra Mundial continua a ser muito marcada pela análise dos aspectos militares e diplomáticos do conflito. Ambas as temáticas tem sido analisadas de formas diversas, especialmente desde a década de 90 quando os trabalhos de Fraga<sup>9</sup> e Teixeira<sup>10</sup> foram publicados. De facto, como Patrícia

---

1918) –*As Negociações Diplomáticas até à Declaração de Guerra*, Tomo I, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1997, p. 13.

<sup>6</sup> Ver: Almeida, Pedro Tavares de, *Legislação eleitoral portuguesa (1820-1926)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 523-719 e Pinheiro, Maria Namorado e Sousa, Alexandre, *Legislação eleitoral portuguesa: textos históricos (1820-1974)*, Tomo II, Lisboa, Comissão Nacional de Eleições, 1998, p.511-613.

<sup>7</sup> “Os principais tópicos da nova lei eleitoral” in *A Capital*, 14 de Março de 1911, p.1. Decreto de 14 de Março, *Diário do Governo*, n.º 60, 15 de Março de 1911.

<sup>8</sup> Ver em particular: Dias, Luís Augusto Costa, “O conflito na opinião pública. A voz dos intelectuais” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1145, 20 de Agosto a 2 de Setembro de 2014, p.8-10 e Revez, Ricardo, “Escritores da guerra. Da Renascença ao Modernismo” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1145, 20 de Agosto a 2 de Setembro de 2014, p. 7-8.

<sup>9</sup> Fraga, Luís Manuel Alves de, *Portugal e a Primeira Grande Guerra. Os objectivos políticos e o esboço da estratégia nacional 1914-1916*, Lisbon, Universidade Técnica de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais e Políticas, 1990.

<sup>10</sup> Teixeira, Nuno Severiano, *O Poder e a Guerra 1914-1918. Objectivos Nacionais e Estratégias Políticas na Entrada de Portugal na Grande Guerra*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.



Dogliani demonstrou para o caso italiano<sup>11</sup>, durante os anos 80 e 90 do século XX a I Guerra Mundial foi estudada predominantemente do ponto de vista militar, uma tendência que se pode aplicar, também ao caso português. Temáticas relacionadas com a “frente interna” ou com o quotidiano das trincheiras começaram a ser analisados pelos historiadores portugueses nos finais dos anos 90 e no início do ano 2000.

É por isso difícil avaliar e analisar o papel e a importância da I Guerra Mundial na cultura portuguesa. Uma das temáticas que tem sido mais analisada é a influência que a guerra teve na literatura, nomeadamente na emergência do modernismo, apesar de nem sempre esta temática surgir associada às transformações culturais provocadas pelo conflito.

Na sequência do início da guerra na Europa uma nova geração de escritores e intelectuais surgiu em Portugal. Era uma geração ascética e politicamente heterogénea cuja única ligação era a forma como o conflito tinha marcado os seus trabalhos, crenças e formas de pensar. A guerra deve ser por isso analisada não apenas como um grande acontecimento político e militar, mas, também, como um momento “imaginativo”, capaz de desafiar as percepções de homens e mulheres não só quanto ao conceito de guerra (e o que significava para um país estar em guerra) mas também para a cultura mundial nas suas múltiplas expressões.

A maioria dos membros desta geração de intelectuais eram jovens republicanos reunidos, desde 1911, em torno de um grupo denominado “Renascença Portuguesa”, que juntou intelectuais como Teixeira de Pascoaes<sup>12</sup>, Jaime Cortesão<sup>13</sup>, Leonardo Coimbra<sup>14</sup> ou António Sérgio<sup>15</sup> e Raul Proença<sup>16</sup>. Para estes homens a guerra surgiu como uma oportunidade para materializar os objectivos que tinham estado por trás da formação do grupo “Renascença Portuguesa”: a promoção da elevação cultural, cívica, ético-moral e espiritual de Portugal, e cujo objectivo último era a criação de um “Homem Novo” capaz de dotar a República com a força espiritual vital, colocando assim um ponto final ao declínio secular do País.

---

<sup>11</sup> Dogliani, Patrizia, “Los intelectuales italianos en la Gran Guerra: intervencionismo, patriotismo, neutralismo (1914-1918)” in *Ayer*, n.º 91, 2013, p.93-120.

<sup>12</sup> Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos (1877-1952), poeta. Mais conhecido pelo seu pseudónimo literário, Teixeira de Pascoaes, até 1950 foi nomeado cinco vezes para o Prémio Nobel da Literatura.

<sup>13</sup> Jaime Zuzarte Cortesão (1884-1960), médico, escritor e historiador, Cortesão defendeu a participação de Portugal na I Guerra Mundial e integrou o Corpo Expedicionário Português.

<sup>14</sup> Leonardo José Coimbra (1883-1936), professor, político, filósofo. Leonardo Coimbra fundou o grupo “Renascença Portuguesa” e, como filósofo, foi o impulsionador do “Criacionismo”.

<sup>15</sup> António Sérgio de Sousa (1883-1969), foi um dos mais importantes e influentes pensadores portugueses da primeira década do século XX, considerado um “Educador de Gerações”. Publicou vários livros sobre educação, epistemologia, cultura, história e política.

<sup>16</sup> Raul Proença (1884-1941), jornalista, escritor e intelectual. Proença foi o fundador da revista *Seara Nova*.

Devido a restrições materiais associadas ao impacto da Guerra, entre 1914 e 1918, poucos trabalhos literários foram publicados em Portugal. Uma das poucas exceções foi o livro *Húmus* da autoria de Raul Brandão, publicado em 1917<sup>17</sup>, podemos considera-lo um romance ou anti-romance ou até um diário de um homem de todos os tempos através dos personagens projectados pelo autor no seu questionamento metafísico<sup>18</sup>. Contudo no mesmo período o número de livros editados sobre a Primeira Guerra Mundial em Portugal foi notável, sobretudo fora da ficção: memórias, ensaios, estudos, crónicas, artigos e diários<sup>19</sup>.

A Guerra, esta Guerra, diria Aquilino Ribeiro “copiou a vassoira das bruxas, o corcel alado das valquírias e vem pelo escuro semear a destruição e a morte”<sup>20</sup>. Dizimou vidas, destruiu sonhos e mudou a forma como as pessoas, homens e mulheres, passaram a compreender e a pensar o Mundo, a cultura e as suas expressões<sup>21</sup>. São por isso evidentes, na literatura, na música, na pintura, na banda desenhada, os legados de um tempo cosmopolita, inovador e efervescente, anterior à guerra, interrompido, alterado, adquirindo e representando outras e novas tensões e texturas que a guerra desencadeou e condensou.

A historiografia portuguesa tem encontrado três argumentos principais para explicar a intervenção de Portugal na Guerra europeia:

- (i) a **tese colonial** assente no papel desempenhado pelas colónias portuguesas em África e no modo como estes territórios foram sendo encarados como moeda de troca ou mecanismo de compensação no quadro geoestratégico internacional, desde o final do século XIX (em 1898 e em 1912/13 a Grã-Bretanha – apesar da aliança com Portugal – tinha discutido secretamente com a Alemanha a partilha das colónias portuguesas). Equacionando desde logo o Continente africano

---

<sup>17</sup> Brandão, Raul, *Humus*, Porto, Renascença Portuguesa, 1917.

<sup>18</sup> Cf. Dias, Luís Augusto Costa, “O conflito na opinião pública. A voz dos intelectuais” *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1145, 20 de Agosto a 2 de Setembro de 2014, p. 8-10.

<sup>19</sup> Cf. Brun, André, *A Malta das Trincheiras: Migalhas da Grande Guerra, 1917-1918*, Lisboa, Guimarães & C.ª, 1919; Granjo, António, *A Grande Aventura: (scenas da guerra)*, Lisboa, Portugal-Brasil, s/d e Olavo, Américo, *Na Grande Guerra*, Lisboa, Guimarães & C.ª, 1919.

<sup>20</sup> RIBEIRO, Aquilino, *É a Guerra: diário*, Amadora, Bertrand, 1975.

<sup>21</sup> PIRES, Ana Paula e ROLLO, Maria Fernanda, “O Mundo é de quem não sente. A cultura portuguesa e a Grande Guerra” in *Os Intelectuais Portugueses e a Guerra (1914-1918)*, (Coord.) Luís Augusto Costa Dias, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2016, p.11-17.

e, neste caso particular, a África portuguesa como um dos agentes do processo de globalização; quer como (i) elemento actuante directo, nomeadamente a partir da exploração das suas riquezas naturais, num sentido lato, mas também pela especificidade da sua situação política no quadro das relações internacionais, quer (ii) pelo papel que desempenhou, compondo um espaço que serviu simultaneamente de encruzilhada e plataforma de conexão e passagem aos diversos fluxos, materiais e imateriais, à escala planetária. A verdade é que apesar da defesa de Angola e Moçambique ter constituído um factor importante de mobilização, o único capaz de reunir o consenso da sociedade portuguesa em torno da entrada na Guerra esta tese é incompleta, uma vez que a intervenção de Portugal no teatro de guerra africano por si só não resultou no abandono da neutralidade por parte do nosso País como não deu origem a uma declaração de guerra por parte da Alemanha. De resto, a própria Grã-Bretanha nunca viu qualquer oposição entre a cooperação militar prestada por Portugal no teatro africano e a manutenção da neutralidade da República.

- (ii) a **tese europeia ou peninsular** que se apoia no argumento de que a República entrou na Guerra para reconquistar o lugar há muito perdido por Portugal no concerto das nações europeias, afastando, simultaneamente, os perigos de uma ameaça anexionista, mais aparente que real, que a vizinha Espanha continuava a personificar e garantindo o reforço da aliança secular com a Grã-Bretanha<sup>22</sup>. Esta tese ganha ainda justificação no argumento de que a Grande Guerra ao assumir-se, acima de tudo, como uma guerra de alianças,

---

<sup>22</sup> *Idem.* Hipólito de la Torre-Gomez, *Na encruzilhada da Grande Guerra. Portugal Espanha 1913-1919*, Lisboa, Editorial Estampa, 1980 e Nuno Severiano Teixeira, “Portugal na “Grande Guerra” 1914-1918: as razões da entrada e os problemas da conduta” in *Portugal e a Guerra – História das intervenções militares portuguesas nos grandes conflitos mundiais séculos XIX e XX*, (cord.) Nuno Severiano Teixeira, Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, Novembro de 1998, pp.55-59.

tinha demonstrado a impossibilidade das nações europeias combaterem isoladamente o que, do ponto de vista português, era ainda sinónimo de, em caso de vitória, o regime ver o seu reconhecimento consolidado internacionalmente.

a **tese da defesa interna da República** que partindo do difícil equilíbrio entre estratégia militar e política sustenta que a intervenção de Portugal na Guerra deve ser lida e interpretada como parte integrante do plano gizado pelo líder do Partido Democrático, Afonso Costa, para quem a intervenção portuguesa no conflito europeu serviria não só para consolidar a República, internamente, mas também para reforçar o peso dos Democráticos num cenário em que a fragmentação do espectro político nacional se acentuava cada vez mais. Em última instância a República deveria fundir-se com a Pátria e com a Nação. Esta tese ganhou visibilidade a partir da segunda metade da década de 90 e foi defendida, entre outros, pelo historiador Nuno Severiano Teixeira<sup>23</sup>.

Do lado das forças armadas a maioria dos oficiais era contra a guerra, especialmente contra o envio de tropas para a frente europeia.

Mário de Sá Carneiro<sup>24</sup> escreveu a Fernando Pessoa de Paris a 1 de Agosto de 1914 e demonstrou o seu desconforto perante a perspectiva de uma guerra na Europa quando descreveu a grande mobilização que estava a decorrer em Paris: “Escrevo-lhe numa hora terrível – meu querido Amigo. Para o mundo – para a Europa – e mesmo, pessoalmente, para mim: para nós todos...O que se irá passar ? Ninguém o sabe. Mas neste momento a guerra

---

<sup>23</sup> *Idem*. Hipólito de la Torre-Gomez, *Na encruzilhada da Grande Guerra. Portugal Espanha 1913-1919*, Lisboa, Editorial Estampa, 1980 e Nuno Severiano Teixeira, “Portugal na “Grande Guerra” 1914-1918: as razões da entrada e os problemas da conduta” in *Portugal e a Guerra – História das intervenções militares portuguesas nos grandes conflitos mundiais séculos XIX e XX*, (cord.) Nuno Severiano Teixeira, Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, Novembro de 1998, pp.55-59.

<sup>24</sup> Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), poeta e escritor da “Geração d’Orpheu”. Escreveu para a revista *Orpheu* com Fernando Pessoa e Almada Negreiros. O ideal futurista da publicação causou o escândalo na sociedade portuguesa.

Sá-Carneiro suicidou-se aos 25 anos no Hotel de Nice, em Paris.

parece inevitável. Toda a Europa em armas (...) Estou muito triste ! De resto, embora os perigos, eu gostaria veementemente de viver esta guerra da Europa em Paris”.<sup>25</sup>

Apesar do descontentamento de Mário de Sá Carneiro os intelectuais portugueses não protagonizaram movimentos anti-guerra. Com excepção de algumas vozes monárquicas, alinhadas com o Integralismo Lusitano (especialmente António Sardinha) e críticas de uma intervenção portuguesa na Flandres, entre os republicanos apenas António Sérgio defendeu que uma intervenção na guerra, a realizar-se, deveria ser precedida por uma reforma económica. A implantação da República não trouxe, de imediato, quaisquer alterações à estrutura da economia e da sociedade portuguesas. A revolução não originou o pânico nos negócios, não houve uma fuga de depósitos bancários, nem de divisas. Por outro lado, o modelo económico herdado da monarquia manteve-se inalterado ao longo de 1911, numa altura em que o Governo Provisório se encontrava no poder.

No seu conjunto as classes mais humildes estavam convencidas que a implantação da república resultaria, de imediato, numa melhoria da economia interna, que se iria reflectir, evidentemente, nos seus padrões de vida. Como nenhuma mudança significativa se tornou evidente, o descontentamento das classes trabalhadoras foi-se tornando evidente – durante os primeiros meses de 1911, quase todos os sindicatos lisboetas já tinham organizado greves. O movimento estendeu-se rapidamente a todo o país – no final de 1911, tinham sido realizadas 42 greves envolvendo 25 670 trabalhadores em protesto. Entretanto, as facções mais revolucionárias das associações laborais vinham ganhando, cada vez, mais apoio entre as classes trabalhadores. Vale a pena sublinhar a especificidade e as consequências deste cenário numa conjuntura em que, por entre o criticismo e a preocupação, a miséria das classes trabalhadoras e os seus protestos subiam de tom, e em que, globalmente, continuava a faltar uma estratégia de abordagem que equacionasse a expansão de recursos nacionais.

O que estava verdadeiramente em causa, ao longo do mês de Agosto de 1914, não foram tanto os efeitos directos do conflito armado mas sim a desarticulação do tecido económico e dos canais de distribuição habituais. A crise portuguesa adquiriu uma nova centralidade na conjuntura de Guerra, um reflexo agudizado e inevitável das dependências de um País possuidor de uma “marinha mercante” capaz de transportar apenas 1/10 dos fretes necessários ao abastecimento nacional e de uma economia dependente do exterior para se

---

<sup>25</sup> Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, enviada de Paris a 1 de Agosto de 1914 in *Obras de Mário de Sá Carneiro. Cartas de Mário de Sá Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 134-135.

alimentar e para ter energia e matérias-primas. Portugal via assim confirmada a sua dependência dos desígnios e da estratégia de Inglaterra e da *Royal Navy*.

Portugal vivia, como sabemos, um cenário de miséria social em tudo semelhante ao experimentado antes do conflito, agravado, é certo, pelas dificuldades de abastecimento de alguns produtos base da alimentação das classes mais pobres, como os cereais e o bacalhau. No essencial a maioria da população continuava a retirar o seu sustento da terra, sem depender da importação, factor que acabaria por impedir, numa primeira fase, que a economia interna fosse tão afectada pela conjuntura internacional como pela posição financeira do País<sup>26</sup>.

A crítica de Sérgio, importa sublinhar (não se encontrava longe da formulação da republicanização do regime que Raul Proença havia esboçado) encontrou a sua justificação nas condições políticas, económicas e financeiras sob as quais a intervenção militar portuguesa deveria ser feita. Uma observação da situação financeira do País deixa logo antever a escassez óbvia de recursos. No início do Verão de 1915 Afonso Costa partiu para Londres para negociar um primeiro empréstimo de dois milhões de libras (1400 contos), a que se seguiram outros. Em 1925, após todas as contas terem sido liquidadas o total da dívida de guerra portuguesa era de cerca de 2 200 000 contos, à taxa desse ano.

Desde as suas primeiras manifestações públicas a posição destes intelectuais era caracterizada por um historicismo neo-romântico. Jaime Cortesão que em 1914 tinha escrito para o jornal *O Norte*, do Porto, artigos intitulados “Teatro de Guerra”, quis, de resto, assumir, também, na revista *A Vida Portuguesa* (em Setembro de 1914) uma posição colectiva em nome do movimento “Renascença Portuguesa”: no editorial do n.º 32 afirmou-se que a “Renascença Portuguesa” “não podia distanciar-se do momento histórico que atravessa a nossa Pátria. Não é tempo para palavras mas para factos concretos”. Apelando ao dever patriótico da sociedade, Cortesão lançou a ideia da criação de uma instituição que denominou “Sociedade para a Instrução Militar” em nome do que ele chamou “Fraternidade Latina”.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> NAUK, FO 368/1383, *Portugal. Report on the Commerce and Finance of Portugal*, London, Foreign Office and Board of Trade, 1915, p.13.

<sup>27</sup> Cortesão, Jaime, “A Renascença Portuguesa e a Guerra” in *A Vida Portuguesa*, Setembro de 1914, p. 65 e Dias, Luís Augusto Costa, “O conflito na opinião pública. A voz dos intelectuais” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1145, 20 de Agosto a 2 de Setembro de 2014, p. 8-10.

Entre 1915 e 1935, exprimiram-se na vida portuguesa, com relevo intelectual e mediático, alguns escritores e artistas, como Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Amadeu de Sousa Cardoso ou António Ferro. Intervieram numa sociedade em mudança e deixaram leituras identitárias sobre Portugal e a Europa, que foram construídas dentro de uma forte tensão argumentativa contra o conservadorismo estético dominante na I República. Começaram a ganhar destaque em Março de 1915, durante a ditadura do general Pimenta de Castro, quando publicaram o primeiro número de uma revista portuguesa intitulada *Orpheu*. António Ferro<sup>28</sup> foi o editor de dois números e um dos fundadores da revista *Exílio*, que surgiu no ano seguinte. No poema “Passo de Marcha” publicado a 4 de Janeiro de 1915 na revista *Ilustração Portuguesa* expressou uma posição intervencionista e partilhou uma atitude política alinhada com as posições do partido republicano português:

Portugueses, ide à guerra:

[...]

Sangue de heróis tinge a relva

Onde há ramos de oliveira...

Sangue e relva...Portugueses,

Já lá está nossa bandeira !<sup>29</sup>

Fernando Pessoa escreveu vários ensaios de reflexão histórica sobre a I Guerra Mundial que permaneceram inéditos durante a sua vida. Neste contexto importa mencionar brevemente o poema *Ode Marcial*, assinado pelo seu heterónimo Álvaro de Campos, cujos primeiros versos remontam ao Verão de 1914 e ao início da guerra na Europa, o poema era melancólico e não tão exaltado como em outras odes de Álvaro de Campos.

Há certas passagens que nos remetem para uma guerra imaginária:

Hela, hoho, helahoho !/Desfilam diante de mim as civilizações guerreiras.../Numa manhã triunfal/ Numa longa linha como que pintada em minha alma/Sucessivamente,

---

<sup>28</sup> António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956), escritor, jornalista e político português. Ferro foi o editor da revista *Orpheu*.

<sup>29</sup> *Ilustração Portuguesa*, n.º 463, 4 de Janeiro de 1915, p.8.

indeterminadamente, / Couraças, lanças, capacetes brilhando, /Escudos virados para mim,  
/Viseiras caídas, cotas de malha!<sup>30</sup>

Imbuída também de intenso modernismo estava, também, a crónica que Mário de Sá Carneiro enviou de Paris sobre “A Batalha do Marne<sup>31</sup> publicada no aniversário da confrontação. Após mencionar “o sublime anonimato dos três mil que, meramente, obedecendo, resistiram, com efeito, em Marville, a toda uma divisão imperial”, com “a mesma comoção [que] evocamos o pobre e velho plano abandonado que uma noite surgiu em pleno campo de luta”: *‘Que belo!’*<sup>32</sup>.

### **Intelectuais na linha de fogo e na linha da frente**

No início de 1914 quando iniciou uma campanha pública a favor da intervenção militar de Portugal na guerra Jaime Cortesão saiu em defesa de uma posição que se baseava na escolha civilizacional entre a Grã-Bretanha “livre e democrática” a bela e generosa França e as despóticas Alemanha e Áustria, simbolizando, em suma, a visão de dois filósofos: de um lado Jean-Marie Guyay (1854-1888); de outro Friedrich Nietzsche (1844-1900). Outro intelectual Augusto Casimiro<sup>33</sup> iria mencionar um combate entre dois princípios hostis: a liberdade generosa e a força tirânica.

Cortesão considerava que uma intervenção na guerra seria capaz de regenerar o povo português. A redenção viria através do sofrimento. Estava presente uma concepção vitalista e uma apologia da acção e do heroísmo, o conceito de acção remete-nos, desde logo, para a influência exercida por Nietzsche nestes homens.

Os intelectuais do grupo “Renascença Portuguesa” apoiaram a entrada de Portugal na Guerra em Março de 1916. Para o grupo era muito difícil preparar a consciência colectiva do País para oferecer o seu apoio à causa aliada, uma vez que a grande maioria da população era iletrada. Os pedagogos republicanos tinham plena consciência de que só através da promoção

---

<sup>30</sup> Cf. <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3231.pdf> acedido a 18 de Maio de 2015.

<sup>31</sup> Sá-Carneiro, Mário de, “A Batalha do Marne. Impressão de Aniversário” in *Ilustração Portuguesa*, n.º 513, 20 de Dezembro de 1915, p. 794-795.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> Augusto Casimiro dos Santos (1889-1967), jornalista e poeta, foi um dos fundadores do grupo “Renascença Portuguesa” (1912) e “Seara Nova” (1922). Integrou o Corpo Expedicionário Português e combateu na Flandres.



do patriotismo seria possível ultrapassar confrontações sociais, gerar a comunhão e desenvolver sentimentos colectivos<sup>34</sup>.

No número especial da revista *A Águia*, publicado em Abril/Junho de 1916 e cuja temática era, precisamente, *Portugal e a Guerra*, os membros da “Renascença Portuguesa” saíram em defesa da causa intervencionista, no entanto as suas razões tinham um enquadramento ético-moral e espiritual que os diferenciavam de objectivos de poder político mais pragmáticos. Colocaram-se ao lado de uma grande parte da elite política republicana incluindo os Democráticos de Afonso Costa e os Evolucionistas liderados por António José de Almeida. Vale a pena ter presente que após anos de dúvidas e hesitações tinha sido constituído um governo intitulado de “União Sagrada”, e que integrava representantes dos dois principais agrupamentos políticos republicanos – Democráticos e Evolucionistas. Portugal seguiu a fórmula gizada pelo presidente francês Raymond Poincaré e reconhecendo a oportunidade e a necessidade de se constituir um governo nacional.

No artigo de abertura Teixeira de Pascoaes explicou que a posição tomada pela *Águia*, como órgão da “Renascença Portuguesa”, era favorável à intervenção de Portugal na Guerra. Pascoais defendeu que os que provocaram um conflito desnecessário eram os principais criminosos do mundo, por isso não era crime defender uma intervenção que iria *defender a* ‘nossa Pátria e libertar o nosso povo’<sup>35</sup>. Deste modo saiu em defesa de um envolvimento de Portugal na Guerra, apoiando-se, nostálgicamente, no passado: ‘O passado vela pelo futuro’<sup>36</sup>.

A partir de 1917 e até ao início dos anos 20 o grupo “Renascença Portuguesa” iniciou a publicação de uma colecção dedicada à guerra, foram publicadas maioritariamente memórias e diários de ex-soldados, alguns dos quais escritores como Augusto Casimiro e Jaime Pina de Moraes.

Para os monárquicos que se encontravam reunidos em torno dos Integralistas de António Sardinha, a guerra tornara-se o último, apesar de perigoso, reduto contra a decadência; a última esperança. Para eles não havia quaisquer dúvidas: chegara o tempo de seguir as instruções de D. Manuel II, o rei no exílio, e combater ao lado da Grã-Bretanha. Receberam indicações para irem para a frente e para se integrarem no Corpo Expedicionário

---

<sup>34</sup> Catroga, Fernando, *O Republicanismo em Portugal da Formação ao 5 de Outubro de 1910*, Vol. II, Coimbra, Faculdade de Letras, 1991, p. 433-437.

<sup>35</sup> Pascoaes, Teixeira de, “A Guerra” in *A Águia*, n.º 52,53 e 54, Abril, Maio e Junho de 1916, p.109-111.

<sup>36</sup> Cf. Revez, Ricardo, “Escritores da guerra. Da Renascença ao Modernismo” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1145, 20 de Agosto a 2 de Setembro de 2014, p.7.

Português, o membro da Junta Central, Pequito Rebelo, resolveu dar o exemplo e partiu para a Flandres juntando-se ao Corpo Expedicionário Português.

A entrada de Portugal na guerra deu lugar ao surgimento do nacionalismo como ideologia moderna, construído em torno de um discurso ficcionalizado de Portugal com base em valores conservadores (nação, ruralidade, religião, a glória do passado), e uma certa ideia de “povo” ou “homem português”, desenvolvida por autores como Afonso Lopes Vieira ou António Correia de Oliveira, não é por isso de estranhar que a “criação” da participação de Portugal na Grande Guerra, durante o pós-guerra, tenha estado a cargo de escritores como António Ferro ou João Ameal.

## Conclusões

A experiência da Guerra, com letra maiúscula, em particular, surgiu para muitos intelectuais como uma oportunidade para combater a decadência, e para criar um “homem novo” português e, conseqüentemente, um novo Portugal.

Os escritores portugueses perceberam, logo em 1918, que a Primeira Guerra Mundial tinha sido apenas o começo de uma idade mais violenta. “Para onde caminhamos ? Para um Mundo melhor ?”, questionava-se Augusto de Castro no final da Guerra. Em que momento nos encontramos hoje ? Avançámos ? Regredimos ?”

Nas palavras de Agostinho de Campos: “A guerra deu à sociedade contemporânea uma força centrífuga de instintos anti-sociais; derrubou em poucos anos o trabalho metódico e artificial de muitos séculos de educação; fez o homem regressar à sua natureza animal e como tal não humana; a anarquia venceu a hierarquia, o materialismo o espiritualismo, a ferocidade a gentileza, a preguiça a diligência, superstição, religião, vício do jogo à dignidade do esforço, a moral cínica, a mediocridade ou a honestidade semi-hipócrita daqueles que se denominavam civilizados<sup>37</sup>.

Após a I Guerra Mundial seguiu-se um período de tensão entre a crença europeísta e cosmopolita, em parte depositada na Sociedade das Nações e no sonho dos Estados Unidos da Europa, e as descrenças patrióticas e nacionalistas, em particular na Europa do Sul e na Europa Central, perante a profunda crise moral, cultural, política, económica e social do pós-

---

<sup>37</sup> Campos, Agostinho de, *A Mãe de todos os vícios*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1922, p.184.

guerra que conduziria à deriva autoritária, antiliberal e antidemocrática dos loucos anos 20, promotora de teorias da ordem e da ditadura, envolvidas em vários equívocos sobre os processos de reorganização nacional. Os valores tradicionais vão ser questionados, dando lugar à busca de novas formas de análise da realidade. Foi neste contexto que, por exemplo, na França do imediato pós-guerra, surgiu o surrealismo.

### **Bibliografia:**

BRANDÃO, Raul, *Humus*, Porto, Renascença Portuguesa, 1917.

BRUN, André, *A Malta das Trincheiras: Migalhas da Grande Guerra, 1917-1918*, Lisboa, Guimarães & C.<sup>a</sup>, 1919.

DIAS, Luís Augusto Costa, “O conflito na opinião pública. A voz dos intelectuais” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1145, 20 de Agosto a 2 de Setembro de 2014, p. 8-10.

DOGLIANI, Patrizia, “Los intelectuales italianos en la Gran Guerra: intervencionismo, patriotismo, neutralismo (1914-1918)” in *Ayer*, n.º 91, 2013, p.93-120.

MOSES, John A., “The mobilisation of the intellectuals 1914-1915 and the continuity of German Historical Consciousness” in *Australian Journal of Politics and History*, Volume 48, n.º 3, 2002, p.336-352.

MOSSE, George L., “Two World Wars and the Myth of the War Experience” in *Journal of Contemporary History*, Vol.21, n.º 4, October 1986, p.491-513.

PASCOAES, Teixeira de, “A Guerra” in *A Águia*, n.º 52,53 e 54, Abril, Maio e Junho de 1916, p.109-111.

PIRES, Ana Paula, “The sound of the mind: Portuguese intellectuals and the First World War” in *A Civil War of Words. The cultural impact of the Great War in Catalonia, Spain, Europe and a Glance of Latin America* (ed.) Xavier Pla, Maximiliano Fuentes and Frances Montero, Bruxelles/New York, Peter Lang, 2015, p.73-98.

PIRES, Ana Paula e ROLLO, Maria Fernanda, “O Mundo é de quem não sente. A cultura portuguesa e a Grande Guerra” in *Os Intelectuais Portugueses e a Guerra (1914-1918)*, (Coord.) Luís Augusto Costa Dias, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2016, p.11-17.

SALGUEIRO, Ângela Sofia Garcia, *Ciência e Universidade na I República*, Tese de Doutoramento em História Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Julho de 2015.

WOHL, Robert, *The Generation of 1914*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.