

# Écriture du voyage, voyage de l'écriture, dans *Diario de un poeta recién casado (1916)* de Juan Ramón Jiménez

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Écriture du voyage, voyage de l'écriture, dans *Diario de un poeta recién casado (1916)* de Juan Ramón Jiménez. Inter-Lignes, 2013, Chemin, cheminement, pp.ISSN - 1959-6995. <hal-01327505>

**HAL Id: hal-01327505**

**<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01327505>**

Submitted on 6 Jun 2016

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

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

## Écriture du voyage, voyage de l'écriture, dans *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón Jiménez

Lucie Lavergne – Université de Clermont Ferrand

Juan Ramón Jiménez écrit *Diario de un poeta recién casado*<sup>1</sup> en 1916 alors que, récemment marié à Zenobia Camprubí, il effectue un voyage aller-retour depuis l'Espagne (Madrid, puis l'Andalousie, sa terre natale) jusqu'à l'est des États-Unis, où il retrouve sa jeune épouse, avant de retourner avec elle en Espagne. De nombreuses critiques ont déjà souligné la portée initiatique de ce voyage pour le sujet poétique : récemment encore, Olivier Ott considérait qu'« une lutte ou épreuve centrale détermine un 'avant' et un 'après' qui suppose un changement de statut, une 'élévation' du héros préalable à son retour »<sup>2</sup>.

Si le recueil accompagne le voyage en en disant non seulement le trajet mais l'expérience qu'en fait le sujet poétique – ce par quoi il se pose à la fois comme un livre de bord et un journal intime<sup>3</sup> – il le reflète également de par sa structure en six parties. Correspondant aux différentes étapes du voyage<sup>4</sup>, elles apparaissent également comme des jalons du texte, isolés par le paratexte (numérotés et intitulés) et par la mise en page (une page blanche sépare chaque partie de la suivante). À la première lecture, voire au feuilletage, le recueil ne montre donc pas tant un chemin qu'une route balisée, réunissant les termes espagnols *rumbo*<sup>5</sup> – la direction, la route envisagée (particulièrement en mer) – et *vía* – celle sur laquelle on s'achemine.

Progression envisagée et parcours effectué se retrouvent dans l'écriture, car au-delà du rapport que l'on peut établir entre le voyage évoqué et son référent réel, le recueil donne forme aux développements parallèles d'un espace imaginaire, suscité par le texte poétique, et d'un espace concret, visible : celui de l'écriture, qui s'achemine sur la page, en un agencement de phrases, de lignes, de vers et de prose. En quoi ce second espace, couché sur le papier, reflète-t-il le premier, projeté dans l'imagination ? Dans quelle mesure peut-on établir un parallèle entre le cheminement du locuteur juanramonien et le rythme de l'écriture ?

Pour interroger ce rapport entre écriture du voyage et voyage de l'écriture, nous observerons comment l'évocation du déplacement détermine dans le recueil la construction d'un espace-temps, traduction langagière de l'itinérance du sujet poétique, de son *tempo* et des gestes qui la rendent possible. Dans le *Diario de un poeta recién casado*, ces gestes sont autant de manières d'appréhender le mouvement, mais aussi de penser et de dire l'espace. Leur agencement détermine le rythme du recueil. Nous voudrions en proposer une typologie, afin de montrer comment chemin et voyage apparaissent dans l'écriture.

---

<sup>1</sup> Jiménez Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>2</sup> « L'espace retrouvé dans le *Diario de poeta y mar* de Juan Ramón Jiménez (1916) », *Cahiers du GRIAS*, n°10, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 367.

<sup>3</sup> « El *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, como libro de viaje », in Rogelio Reyes Cano, *De Blanco White a la generación del 27*, Arias Montano: 44, Universidad de Huelva, 2000, p. 215.

<sup>4</sup> Alors que la première se déroule en Espagne, avant le départ, se succèdent une seconde partie consacrée au trajet aller, une troisième qui évoque le séjour aux EU et une 4<sup>ème</sup> partie dédiée au trajet retour. La cinquième partie se situe de nouveau en Espagne, et la dernière, sorte d'épilogue, rassemble des souvenirs des EU.

<sup>5</sup> Cf. le dictionnaire de la Real Academia Española, en ligne : <http://lema.rae.es/?val=rumbo>.

La première de ces formes est le pas, qui ne dit rien d'autre que la présence du sujet, encore isolée du mouvement, simplement posée dans l'espace, mais sa multiplication, le « pas-à-pas », permettra le déplacement. Ce dernier confronte immédiatement le sujet à l'inconnu, à l'étranger, dans un mouvement d'errance ou d'égarement de la voix poétique. Au cours du voyage, en effet, le rapport à l'autre met le sujet en crise et impose à son cheminement un double mouvement de dépossession et de réaffirmation. Finalement, la progression n'est possible que par une tension qui rappelle, à son tour, la figure de la démarche, laquelle permettra de réaliser entièrement le voyage<sup>6</sup>.

### 1) Du pas au pas-à-pas : placements et déplacements

La pluralité des dynamiques que nous avons évoquées (pas, pas-à-pas, errance et progression) témoigne d'une construction multiple de l'espace et de la temporalité du recueil, pris entre jalonnement et continuité. La progression ne semble possible que parce que la voix poétique se pose d'abord par une dynamique de coupure. Nous avons mentionné la rigueur de la répartition du recueil en étapes : à cette route balisée répond la progression linéaire, suggérée par les mentions de dates que fournissent les épigraphes ajoutées à de nombreux poèmes. Or, il semble que, pour poser sa voix, le sujet n'ait d'autre choix que de démanteler cette structure chronologique et rigoureuse. Ce démantèlement passe par un premier geste qui semble contredire toute idée de progression : le pas, qui, symboliquement, prend la forme d'un isolement des instants et des lieux. Malgré la chronologie linéaire du recueil, des « instants » font saillie et provoquent un recommencement du temps et de la parole, étranger à tout processus.

Dispersés sur l'ensemble du recueil, cinq poèmes intitulés « Amanecer » évoquent le lever du jour<sup>7</sup>. La redondance de leurs titres permet (notamment au lecteur) la mise en correspondance des instants, d'autant qu'y ressurgissent les mêmes motifs (les éléments du paysage : la lune et le soleil, la végétation). Le sujet s'inscrit dans cette dissolution de la durée : « Parece que la aurora me da a luz / que estoy ahora naciendo » (vers 6 du poème XVI)<sup>8</sup>. Tout ce passe comme si la voix poétique ne pouvait se constituer que par l'agglomération des renouvelés, comme si le cheminement ne se traçait qu'à partir d'une table rase initiale. Cette valeur de l'instant renvoie à la conception bachelardienne de la temporalité, laquelle, selon le philosophe, « ne se remarque que par les instants ; la durée [dit-il] est une poussière d'instant »<sup>9</sup>. Dans *Diario de un poeta recién casado*, ces instants se spatialisent en poèmes ou en strophes : le chemin de l'écriture, tout comme celui du locuteur, ne serait, d'abord, qu'une fragmentation.

Loin d'apparaître comme fugace ou fragile, la voix poétique, en s'inscrivant dans l'instant, acquiert une « fixité » et un « absolu » (G. Bachelard<sup>10</sup>). Reniant la durée, le sujet occupe l'espace ; la présence de son corps est marquée en différents points fixes, instants et lieux à la fois : ils sont constitués par les poèmes CXXIV, « Día de primavera en New Jersey »<sup>11</sup>, CXXIX, « Tarde de primavera en Washington Square »<sup>12</sup>, CXXXVIII, « Tarde de

<sup>6</sup> Ces étapes logiques du cheminement ne correspondent pas nécessairement à l'ordre du recueil, dans lequel on ne saurait parler de progression linéaire. Il est, au contraire, marqué par des dynamiques différentes.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 107, 111, 215, 244 et 270.

<sup>8</sup> « On dirait que l'aurore me donne le jour / que je suis en train de naître à présent ». Dorénavant, sauf indication contraire de notre part, toutes les traductions du recueil sont tirées de Juan Ramón Jiménez, *Journal d'un poète jeune marié*, traduction de Víctor Martínez, Saint Etienne, La Nerthe, 2008.

<sup>9</sup> Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 31.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 192. « Jour de printemps dans le New Jersey ».

primavera en la quinta avenida »<sup>13</sup>. La multiplication des lieux renvoie à une pérégrination fragmentée, effectuée en creux de la chronologie linéaire et de la référence au printemps (les mois d'avril et mai) réitérée dans les épigraphes.

Si chaque poème apparaît comme un flash descriptif, leur pluralité et leur succession engendre un mouvement de « pas-à-pas ». Il en va de même pour les neuf paragraphes du long poème en prose « Día de primavera en New Jersey » : leurs titres renvoient à des fragments de temps (« La mañana », « La tarde »<sup>14</sup>, pour les premier et quatrième paragraphes), des motifs du paysage (« Mariposa malva »<sup>15</sup>, second paragraphe), voire des localisations spatio-temporelles (« en el tren, de vuelta »<sup>16</sup>, neuvième paragraphe). Seule leur somme élabore une durée, laquelle, toujours selon une conception bachelardienne, donne à lire « une multiplicité d'événements ».

Cette multiplicité de « pas » que le sujet pose peu à peu le porte en permanence au changement et permet le déplacement. En effet, l'écriture du recueil se caractérise par la diversité des modes d'énonciation et des formes : la voix poétique *passee*, en effet, de la description en prose à la mise en scène dialoguée, des formes condensées du haïku ou de l'aphorisme, aux poèmes longs et articulés, divisés en strophes, régulières ou non, ou encore en paragraphes, tels que le poème CXXIV, cité précédemment. L'alternance de vers et de prose rythme de même la succession des deux-cent quarante trois poèmes du recueil. Ángel Luis Luján Atienza associe cette diversité formelle à la thématique de la fugue exprimée dans l'écriture des poèmes<sup>17</sup> :

Para Juan Ramón la poesía es fuga en el sentido de que ésta se renueva a sí misma constantemente en su sucederse y renueva también al que la escribe, dando forma a una conciencia nueva.

Ce motif de la « fugue » rappelle celui de la « fuite » utilisé par G. Deleuze qui, dans « Désir et plaisir »<sup>18</sup>, définit les « lignes de fuites » comme une « conjugaison et dissociation du flux », binôme qui n'est pas sans rappeler l'imbrication des phénomènes ponctuels (dissociés) dans une dynamique linéaire (où ils sont « conjugués »). Ainsi les poèmes LI à LIV<sup>19</sup> témoignent, par leur diversité, de ce mouvement de pas-à-pas qui impose de considérer la succession des différentes unités rythmiques : les différents points de suspension aux vers finaux des poèmes LI et LIII, ainsi qu'au commencement du vers LIV laissent préfigurer l'absence de coupure radicale entre les poèmes, et invitent à observer le passage d'une étape à l'autre, bien plus que les compositions isolées.

Tout d'abord, le très bref poème LI marque une prédominance du visuel dans la description de la mer (« No ves el mar », v. 1) immobile et comparée à une aquarelle (v. 2). Ensuite, les poèmes LII et LIII, de vers plus nombreux et répartis en strophes, représentent

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 198. « Après-midi de printemps à Washington Square ».

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 206. « Après-midi de printemps sur la Cinquième Avenue ». *Op. cit.*, p. 206.

<sup>14</sup> « Le matin ». « L'après-midi ».

<sup>15</sup> « Papillon mauve ».

<sup>16</sup> « Dans le train, au retour ».

<sup>17</sup> Ángel Luis Luján Atienza, « La huida hacia delante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta recién casado*, Ocnos, n°5, 2009, p. 15. « Pour Juan Ramón, la poésie est une fugue, au sens où elle se renouvelle constamment dans sa succession et où elle renouvelle aussi celui qui écrit, donnant forme à une conscience nouvelle ». Nous traduisons.

<sup>18</sup> « Désir et plaisir », *Le magazine littéraire*, n°325, octobre 1994, p. 57-65.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 136-138.

différents mouvements conçus comme successifs puisqu'il s'agit de la tempête (« El mar ruge », v. 1 du poème LII) et de son achèvement (poème LIII, « Fin de tormenta »). Enfin, le poème LIV, « Llegada ideal », décrit le retour du soleil et la métamorphose du ciel. Le chemin effectué n'est évoqué qu'indirectement à travers les changements du paysage lesquels, à leur tour, se répercutent dans la diversité des formes d'écritures : vers plus ou moins irréguliers, alternant avec la prose.

La mise en perspective des poèmes LI à LIV révèle cette triple correspondance entre voyage réel, voyage ressenti et forme scripturale, tous trois étant imbriqués dans un même mouvement de « pas-à-pas » que nous définissons comme la résolution d'une diversité et d'un jalonnement initial par une dynamique linéaire et continue. Cette linéarité est proprement un rythme, qui oblige, selon Henri Meschonnic, à « penser le continu dans le langage »<sup>20</sup>, voire à faire interagir « continu » et « discontinu »<sup>21</sup>. Cette écriture de la succession (pluralité et unification) se répercute à différentes échelles : dans les deux dernières strophes du poème LII (v. 14 à 29), elle est soulignée par le parallélisme des tournures vocatives qui indique la correspondance entre le chemin (« Oh, mar... », v. 18) et sa représentation mentale, le cheminement (« Oh, corazón... », v. 14). Chaque strophe s'apparente à un pas, juxtaposé à un autre :

Oh, corazón pequeño y puro,  
mayor que el mar, más fuerte  
en tu leve latir que el mar sin fondo,  
de hierro, frío, sombra y grito!

¡Oh mar, mar verdadero;  
por ti es por donde voy – ¡gracias, alma! –  
al amor!

Enfin, ce type de construction se retrouve à une échelle plus réduite encore, au sein du vers 17, par l'énumération « chaotique » des substantifs renvoyant à des objets disparates (concrets ou abstraits) permettant des expériences tactiles, visuelles ou auditives, mais réunies dans une même proposition. La linéarité mime l'avancée et implique une confrontation à l'autre et la rencontre d'un univers étranger, inséparables du voyage.

## 2) La rencontre de l'autre, moteur du voyage

Si l'écriture est perpétuellement changeante, le sujet poétique est également toujours confronté à l'étranger, le voyage qu'il entreprend ayant pour objectif (entre autres) une rencontre avec la société nord-américaine, largement évoquée et décrite dans le recueil, particulièrement dans les poèmes en prose qui en donnent, selon Rogelio Reyes Cano, des « notas realistas »<sup>22</sup>. De cette rencontre et du rapport à l'autre qui en découle nécessairement, témoigne la forme du collage<sup>23</sup> : au cours du recueil prennent place plusieurs reproductions de discours publicitaires, annonces placardées sur la page tout comme dans les rues new-yorkaises, comme dans le poème CCXXXVIII<sup>24</sup> qui reproduit une affiche de mise en vente,

<sup>20</sup> *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 75.

<sup>21</sup> *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 225.

<sup>22</sup> « La visión de América en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez », in Rogelio Reyes Cano, *De Blanco White a la generación del 27*, Arias Montano: 44, Universidad de Huelva, 2000, p. 236.

<sup>23</sup> C'est l'un des aspects les plus novateurs du recueil, comme le souligne Aurora de Albornoz, « El collage-anuncio en Juan Ramón Jiménez. En torno a un « nuevo libro » de Juan Ramón Jiménez », in *El Juan Ramón de Aurora de Albornoz*, Madrid, Devenir Ensayo, 2008, p. 275.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 293.

ou encore dans le poème « Un imitador de Billy Sunday », CCXL<sup>25</sup>, qui figure un panneau annonçant les horaires des messes situé à l'entrée d'une église (v. 5-16):

Organ recital 7.45 P. M.  
Preaching 8 P. M.

THE CRISES OF THE CHRIST

SPECIAL SUNDAY EVENING SERVICES

RAY PETTY

APRIL	2 D. CHRIST AND THE CROWD
	9 TH. CHRIST AND THE COWARD
TOPICS	6 TH. CHRIST AND THE CROSS
	23 D. CHRIST AND THE CONQUEST
	30 TH. CHRIST AND THE CROWN

SPECIAL MUSIC – GOOD SINGING – ***YOU ARE WELCOME***

Le poème affiche des discours rapportés sans mise en forme, marquant de leur diversité la typographie du recueil : se succèdent des alinéas, des caractères romans et italiques, de tailles différentes, gras et non gras, majuscules et minuscules. Cette diversité formelle témoigne de la confrontation à l'étranger, voire à l'étrange, qui accompagne le voyage. L'hétérogénéité scripturale renvoie par sa violence et par sa dynamique de fractionnement de l'espace paginal, à l'étonnement que la société nord-américaine et ses paradoxes produisent chez le locuteur. D'ailleurs, dans ce poème, la voix poétique s'inscrit en faux de ce discours rapporté, dans les paragraphes qui précèdent et suivent le collage, où l'abondance des métaphores oppose à la présence concrète du collage la subjectivité d'un point de vue.

Cependant, si le collage témoigne d'une présence étrangère réelle (particulièrement dans les troisième et sixième parties du recueil), il souligne la complexité du rapport entre l'ici et l'ailleurs, inhérent au cheminement poétique, et renvoie à la reconnaissance difficile, par le sujet, de sa propre identité, bouleversée par l'entreprise du voyage. Ainsi, des collages – certes moins massifs – se rencontrent également dès les prémisses du recueil, alors que le locuteur encore en Espagne imagine la route à venir. Dans le poème XX, « ¡Dos hermanas! »<sup>26</sup>, situé à Cadix par l'épigraphe, l'impression d'étrangeté émane de la transcription du parler andalous dont la spécificité est exagérée : non-prononciation du *s*, exagération du *h* (transformé en *jota*), multiplication de la voyelle accentuée, comme dans l'expression « Do jermaaana » (v. 2). C'est un parler « familier » (au double sens de ce terme, l'Andalousie étant la région d'origine de J. R. Jiménez) qui est aussi un parler étrange, mis en valeur par l'italique. Or, par un curieux renversement du rapport du même à l'autre, ce parler étrange est incarné, puisqu'il renvoie à un discours direct dont les locuteurs sont mentionnés (« una niña pregona », v. 5 ; « un niño », v. 6), alors que le discours propre au sujet poétique n'apparaît d'abord que dans des informations impersonnelles et didascaliques (« Cielo azul y naranjas », v. 1). Ce qui est familier est « potentiellement entaché d'étrange », comme dit J. Kristeva.

Cette « immanence de l'étrange dans le familier » est observée par Julia Kristeva à partir des notions de « heimlich » et « unheimlich » de Freud, et associée à la perception d'une angoisse<sup>27</sup>. Chez J. R. Jiménez, la confrontation de l'expression « Do jermaaana » avec

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 294.

<sup>26</sup> *Diario de un poeta recién casado, op. cit.* p. 114.

<sup>27</sup> *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 271.

son équivalent en espagnol courant, « Dos hermanas », dans le titre du poème, révèle cette crise que traverse le sujet. Lorsqu'il parvient enfin à se dire *via* la première personne du singulier (v. 6), c'est pour évoquer immédiatement son enfermement : « un escalofrío sin salida » et le repliement sur soi illustré par la structure en chiasme du vers 8 (« sonrió en mi tristeza y lloro de alegría »). Au contraire de la linéarité que nous avons définie précédemment comme caractéristique d'une avancée, la structure en chiasme nous semble mimétique de l'absence de progression.

En revanche, dans le vers final, la métaphore des « dos cables » incarnés par la Mère et la fiancée (« Madre, Novia »), l'Andalousie et les EU (« Moguer, Long Island »), témoigne d'une dualité et d'un rapport à l'autre considérés comme nécessaire au déplacement et à l'avancée, mais qui prend encore la forme d'un tiraillement entre le propre et l'étranger. Celui-ci renvoie au passage à l'âge adulte que symbolise pour le locuteur le voyage vers sa nouvelle épouse.

Le poème « Dos hermanas » donne à voir une situation de crise qui permet, après coup, au sujet de se retrouver, comme si la voix poétique devait à tout prix passer par l'errance avant de parvenir à tracer son chemin. A un stade plus avancé du voyage, le poème CXVIII « Alta noche » (de la troisième partie du recueil)<sup>28</sup>, témoigne de ce double mouvement de perte et de retrouvailles du sujet poétique, de même qu'il réitère son inscription dans le lieu où il progresse. Le locuteur évoque dans « Alta noche » une promenade nocturne dans les rues de New York. Dès la première ligne, l'expression « New York solitaire, sans un corps » suggère cette errance libre que permet la promenade à pied. Or, dans une première partie du poème, le sujet semble perdu face à un décor qu'il connaît mal (« No sé desde qué calle », l. 6<sup>29</sup>), et dont il ne possède qu'une vision imparfaite (« De pronto, no sé si cerca o lejos [...] un punto, un niño, un animal, un enano... ¿qué? Y avanza », l. 11<sup>30</sup>). Il est certes sujet des verbes, mais l'objet de son propre discours lui échappe. Or, dans un deuxième temps, c'est paradoxalement en se faisant lui-même objet, au sens grammatical du terme, qu'il parvient à s'affirmer comme présence. L'expression « me encuentro con la mirada suya » (l. 16<sup>31</sup>) évoque à la fois une rencontre furtive du sujet avec un personnage (un autre) et une rencontre du locuteur avec lui-même. C'est sa propre image que la ville renvoie au sujet. Il se fond en elle, s'identifiant au chemin parcouru, abandonnant même temporairement le statut grammatical de sujet, avec le verbe « me recorre » (l. 20), avant de le retrouver, épanoui :

Me recorre un breve escalofrío y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando. (l. 20-22)<sup>32</sup>

Le poème « Alta noche » montre ce cheminement paradoxal du locuteur : un sujet qui n'est sujet qu'en s'oubliant et se faisant objet, un marcheur qui n'existe qu'en fusionnant avec le chemin qu'il effectue. Monique Maza observe (chez J. Rousseau, et en s'appuyant sur J. Starobinski) les vertus hypnoïdes de la marche produites, entre autres, par un « sentiment de toute puissance devant l'espace qui s'ouvre à chaque pas » et un « état de plénitude due à une

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 187.

<sup>29</sup> « De je ne sais quelle rue ».

<sup>30</sup> « Soudain, je ne sais si près ou loin, [...] un point, un enfant, un animal, un nain, quoi donc ? Et il avance ».

<sup>31</sup> Pour cette expression, nous traduisons : « Je me retrouve face à son regard ».

<sup>32</sup> « Un bref frisson me parcourt l'échine, et, les mains dans les poches, je poursuis la mienne, la lune jaune dans le visage, semi-chantant ».

sensation de pure présence à soi »<sup>33</sup>. Dans le *Diario de un poeta recién casado* de J. R. Jiménez, le sujet poétique semble trouver cet état de « pure présence » et ce sentiment de liberté, en cohérence avec le paysage qui l'entoure, s'affirmant, enfin, dans le franchissement des étapes et la réalisation du voyage.

### 3) Les figures du décalage et du franchissement : l'expression du voyage réalisé

Ce franchissement des étapes du voyage, permettant l'appréhension d'un voyage réalisé, est exprimé à travers plusieurs procédés de décalages, dans lesquels nous pouvons voir des représentations langagières de la démarche : alors qu'un pied s'avance, l'autre s'attarde. Ainsi, le poème CLVII, « Nostalgia »<sup>34</sup>, sur lequel débute la quatrième partie du recueil (le voyage retour) témoigne certes de la fusion du chemin (ou paysage) et du cheminement (ou sujet), à travers les métaphores où l'on devine l'intimité du locuteur sous la description de la mer : « El mar del corazón late despacio » (v. 1), et du ciel (« un cielo de olvido y de consuelo », v. 3). Or, ici, ce brouillage du référent illustre le chevauchement des corps et des espaces : alors que l'épigraphe du poème indique la date du « 7 juin », le locuteur s'exclame : « acaba de salir la primavera. » (v. 8)<sup>35</sup>, engendrant un décalage entre texte et paratexte. Celui-ci illustre à son tour la non-coïncidence entre la trajectoire du bateau et l'expérience personnelle du locuteur, entre le temps objectif et la temporalité intérieure<sup>36</sup>. Le sujet demeure pris entre passé et futur, ce qui renvoie au concept de rétention défini par Edmund Husserl<sup>37</sup> : la coexistence d'une impression et d'un souvenir. Ainsi, dans l'évocation de l'avancée, se mêlent le désir de retour en arrière et l'impatience.

Ces phénomènes de décalage, de chevauchement, de non-coïncidence, sont exprimés aux niveaux métriques et syntaxiques par l'enjambement et l'échelonnement, souvent utilisés conjointement. Alors que le premier renvoie à une progression linéaire et traduit, selon les mots de Dámaso Alonso, « un efecto de prolongado y penoso esfuerzo »<sup>38</sup>, le second exprime la projection mentale, l'accélération désirée. Particulièrement lorsqu'ils sont utilisés dans les parties du recueil qui renvoient aux trajets (seconde et quatrième), enjambement et échelonnement illustrent à la fois le déplacement en cours (sur mer) et l'arrivée à terre.

Dans le poème « ¡Ya! », CXCII<sup>39</sup>, qui anticipe et célèbre le retour du locuteur en Espagne, l'enjambement reflète le caractère laborieux du chemin qui reste à parcourir. Ainsi, la seconde strophe est constituée d'une phrase unique, où substantifs et adjectifs sont systématiquement tenus séparés par l'enjambement. Cet écart, mais aussi sa résorption, que la lecture effectue nécessairement en rétablissant la continuité du discours, implique une tension qui illustre le mouvement lent et progressif de l'acheminement, mais aussi la permanence du point d'arrivée. La strophe décrit la patrie, certes éternelle, mais par rapport à

---

<sup>33</sup> « Pérégrinations interactives. D'après *Moments de Jean-Jacques Rousseau* de Jean-Louis Boissier », in *Le paysage au rythme du voyage*, sous la direction de D. Méaux et J.-P. Mourey, Publication de l'Université de Saint Etienne, 2011, p. 178.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 225.

<sup>35</sup> « Vient de sortir le printemps ».

<sup>36</sup> R. Reyes Cano (*op. cit.*, p. 228) associe cette confusion une caractéristique de la mer caractérisée par l'absence de saison (« Lo propio del mar será precisamente la carencia de estaciones ») encourageant l'introspection (« y, sin duda por ello, [...] la introspección del poeta se hace más intensa »).

<sup>37</sup> Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1996, p. 37 et suivantes.

<sup>38</sup> *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950, p. 338. Nous traduisons : « Un effet de pénible effort prolongé ».

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 253.



laquelle le sujet se situe, une temporalité qui le dépasse (« desde siglos »), mais dans laquelle il s'inscrit :

[...] con los ojos  
abiertos desde y hasta los humanos  
corazones acostumbrados, desde siglos,  
a ver, menos o más, nos ve.<sup>40</sup>

L'enjambement symbolise la progressivité de ce voyage, par ailleurs reflétée dans l'étirement progressif des vers sur la page. Au contraire, l'échelonnement figure la distance que le locuteur s'efforce de résorber : son regard porté au loin anticipe l'arrivée à terre. Au contraire de la sérénité traduite par l'enjambement, l'échelonnement suggère la temporalité vécue dans ce qu'elle a de plus chaotique et passionnée. Par trois fois, en effet, il introduit une projection : la description de la terre, laquelle est à la fois objet d'observation et source du regard, puisque l'expression « nos ve » (elle nous voit) scande le poème (aux vers 2, 6 et 8), comme si ce dédoublement du point de vue – qui renvoie tantôt au locuteur, sur le bateau, tantôt à la terre – traduisait le conflit entre la temporalité linéaire reproduite par l'enjambement et l'impatience d'arriver à terme, le mouvement fulgurant de l'imagination du locuteur, illustré par l'échelonnement (et souligné par le titre du poème, « ¡Ya! », Enfin !).

Cette double dynamique de résorption de l'espace, déterminée par l'utilisation conjointe de l'enjambement et de l'échelonnement, est révélatrice de la tension qui caractérise le franchissement des étapes du voyage. Celui-ci semble tendu entre départ et arrivée, ce qui est, de nouveau, exprimé à travers l'enjambement, dans le poème II<sup>41</sup> :

Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen  
y las raíces vuelen.

L'antithèse entre « raíces » et « alas » et sa conjuration par différentes figures linéaires (outre l'enjambement intersyllabique, les répétitions des mots « alas » et « raíces », l'enjambement interne) expriment ce mouvement de franchissement nécessaire à la réalisation du voyage. L'*alejandrino* initial, en principe constitué de deux hémistiches, supposerait une coupure après « Pero », mais syntaxiquement, celle-ci est réalisée après « alas », comme si les espaces se superposaient. La libération du cadre métrique de l'alexandrin permet l'épanouissement de la ligne et la réunion des lieux opposés. Le voyage de l'Espagne aux EU est envisagé comme la réunion du proche (ou propre) : *raíces*, et du lointain (ou autre) : *alas*.

Dans le recueil *Diario de un poeta recién casado*, le voyage est, à certains moments, également envisagé comme une progression pleinement menée à bien, et dont l'écriture poétique porte la trace. Cette réalisation est perceptible dans le lexique, certains mots témoignant d'une acceptation progressive de l'étrangéité par le locuteur, comme le terme « cielo » dont les différents emplois témoignent d'une véritable pérégrination et qui apparaît dans le titre de plusieurs poèmes du recueil<sup>42</sup>. Le premier de ces poèmes (numéroté XXVIII) souligne la coïncidence entre le voyage réel et la mutation linguistique, autour du « mot ciel » : « Cielo, palabra » (v. 1). La mutation et l'oubli de la langue annoncés (« que vamos olvidando tras nosotros », v. 3) seront confirmés dans le second poème « Cielo », numéroté

<sup>40</sup> « ... les yeux / ouverts depuis et jusqu'aux humains / cœurs habitués, depuis des siècles, / à voir, moins ou plus, elle nous voit » (v. 3-6).

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>42</sup> Poèmes numéros XXVIII (*op. cit.*, p. 121), XXXIV (*ibid.*, p. 125), XXXVI (*ibid.*, p. 127), XLIII (*ibid.*, p. 131), LX (*ibid.*, p. 147), LXXIV (*ibid.*, p. 160), CXXXII (*ibid.*, p. 201) et CCXXXIII (*ibid.*, p. 281).

XXXIV : « Se me ha quedado el cielo / en la tierra con todo lo aprendido, / cantando, allí » (v. 1-2)<sup>43</sup>. Prime alors un sentiment d'abandon et de perte, non seulement du « ciel » comme partie du paysage, mais du mot même qui le désigne : « nombre que todavía / no es mío » (v. 6-7)<sup>44</sup>. Ce n'est que dans le poème XXXVI, « Cielos », que le pluriel (souligné par la répétition de « cada », v. 1 et 2) ébauche un mouvement de réappropriation, lequel apparaît ensuite comme déjà réalisé dans le poème XLIII, comme semble l'indiquer l'emploi du passé : « te has ido elevando hasta tu nombre » (v. 11)<sup>45</sup>.

Enfin, dans le poème LX, intitulé « Sky », le mouvement vers l'étrange(i)té semble non seulement effectué, mais intégré à la langue elle-même (avec l'irruption de l'anglais). Toutefois, bien qu'elle soit utilisée par le locuteur qui semble donc, dans une certaine mesure, s'appropriier la langue « autre », les guillemets conservent la dualité des discours. A l'inverse du premier mouvement, où le terme *cielo* semblait se déposséder de son sens initial au fil du voyage, une « pérégrination linguistique » entraîne, à son tour, la mutation de la chose elle-même : « Como tu nombre es otro, / cielo, y su sentimiento / no es mío aún, aún no eres cielo » (v.1-2)<sup>46</sup>. Il s'agit donc, en quelques sortes, d'un mouvement de mutation – ineffable semble-t-il – de la voix poétique. Enfin, si l'étonnement face à l'altérité ne disparaît pas, il devient enfin une source de joie, dans le poème « New sky », LXXIV : « ¡Oh qué cielo más nuevo – ¡qué alegría! –, / más sin nombres... » (v. 1-2)<sup>47</sup>. Le doute qui subsiste sur l'identité du « ciel »<sup>48</sup>, montre bien qu'il ne s'agit pas, concernant le chemin ni le cheminement, d'un mouvement linéaire, mais de fluctuations plurielles qui ne sont pas à prendre comme des freins ou des blocages, mais des étapes nécessaires à la progression. Leur franchissement témoigne de la réalisation *du* voyage mais aussi du sujet *par* le voyage, de l'accomplissement du cheminement par le chemin.

L'emploi du terme « azul », dans le poème CXXX, « Me siento azul »<sup>49</sup>, est un autre exemple de cette appropriation de l'autre. L'adjectif emprunte à l'anglais *blue* sa connotation de mélancolie, dans une sorte de fusion des langues anglaise et espagnole. Si la confrontation à l'anglais suppose un sentiment initial d'étrangeté, celui-ci s'évanouit, dès la première ligne du poème : « ¡Qué gusto poderlo decir sin que a nadie le extrañe! ». L'emploi (à la forme négative) du verbe *extrañar*, qui recouvre les sens d'étrangeté et d'étrangéité, montre la réalisation effective de ce processus de rencontre de l'autre.

Cette perception totale et épanouissante du voyage peut particulièrement s'observer dans les poèmes qui ont pour thème un « autre » voyage, plus court, et réalisé totalement, comme le poème en prose « De Boston a Nueva York » de la troisième partie du recueil<sup>50</sup>. Il constitue une sorte de parenthèse dans le périple aux Etats-Unis, puisqu'il évoque un trajet en train entre deux villes nord-américaines, ponctuant et reflétant à la fois le long voyage qui fait l'objet du recueil. Après s'être perdue (cf. les interrogations initiales : « ¿Sevilla? ¿Triana? ¡Ah... no ! », l. 1, et la thématique du rêve, l. 61-62), la voix poétique se réaffirme par la célébration de la ville étrangère, désormais considérée comme familière (peut-être par opposition à Boston ?) et réconfortante :

<sup>43</sup> « Le ciel m'est resté / sur la terre, avec tout ce qui fut appris ».

<sup>44</sup> « nom qui n'est pas encore / à moi [...] »

<sup>45</sup> « et tu t'es hissé peu à peu jusqu'à ton nom ».

<sup>46</sup> « Comme ton nom est autre, ciel / et comme son sentiment / n'est pas mien encore / tu n'es pas encore ciel ».

<sup>47</sup> Nous traduisons : « Oh quel beau ciel tout neuf – quelle joie ! – / encore plus sans noms... »

<sup>48</sup> Il est souligné par les points d'interrogation dans les titres des deux derniers poèmes « ¿El cielo? ».

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 199.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p.154.

Le cheminement n'est plus présenté comme un processus en cours, mais comme effectué.

Le recueil de J. R. Jiménez renvoie à un cheminement parfois difficile, car y interviennent différents mouvements témoignant d'une prise de possession de l'espace plus ou moins franche par le sujet poétique. Par le pas, la voix se pose et s'impose, démantèle le temps et l'espace, les fragmente pour mieux les agencer. Mais par cet agencement, elle se confronte à l'inconnu, se perd et se retrouve, le voyage établissant toujours ce rapport à l'autre qui permet, après un mouvement de désorientation, une affirmation de la voix qui s'inscrit dans son espace, dans son objet. Ces différents stades ne se succèdent pas linéairement dans le recueil, mais s'y mêlent, dans une élaboration hésitante et parfois chaotique du cheminement. Or, leur mélange invite à un autre voyage, celui du lecteur, forcé de déceler au-delà de la linéarité et du jalonnement primordial énoncé par la macrostructure du recueil, la liberté d'une voix poétique et ses détours. Cela pourrait d'ailleurs être la signification de la sixième partie du recueil (« Souvenir d'Amérique de l'Est écrits en Espagne »<sup>51</sup>) qui fait revivre la troisième, et invite le lecteur à reproduire, par sa lecture, le cheminement de la voix poétique.

#### Bibliographie :

- Albornoz, Aurora de, « El 'collage-anuncio' en Juan Ramón Jiménez », in *Juan Ramón Jiménez, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1983, p. 292-298.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950.
- Luján Atienza, Ángel Luis, « La huida hacia delante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta recién casado* », *Ocnos*, n°5, 2009, p. 7-23.
- Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.
- Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure poétique d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- Deleuze, Gilles, « Désir et plaisir », *Le magazine littéraire*, n°325, octobre 1994, p. 57-65.
- Husserl, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1996.
- Jiménez, Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Cátedra, 1999. Edition de Michael P. Predmore.
- Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes ?*, Paris, Fayard, 1988.
- Mathieu, Jean Claude, *Ecrire, inscrire*, Paris, José Corti, 2010.
- Maza, Monique, « Pérégrinations interactives. D'après *Moments de Jean-Jacques Rousseau* de Jean-Louis Boissier », in *Le paysage au rythme du voyage*, sous la direction de D. Méaux et J.-P. Mourey, Publication de l'Université de Saint Etienne, 2011, p. 173-192.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- Ott, Olivier, « L'espace retrouvé dans le *Diario de poeta y mar* de Juan Ramón Jiménez (1916) », *Cahiers du GRIAS*, n°10, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 367-390.
- Reyes Cano, Rogelio, *De Blanco White a la generación del 27*, Arias Montano: 44, Universidad de Huelva, 2000.

---

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 275 à 299.