



# Voix oubliées, voix décentrées. Lire le poème en 1924

ARNAUD BERNADET

«L'auteur a vécu très souvent ailleurs: deux ans en Garabagne, à peu près autant au pays de la Magie, un peu moins à Poddema. Ou beaucoup plus. Les dates précises manquent<sup>1</sup>».

— Henri Michaux

Dans l'histoire de la poésie d'expression française, l'année 1924 est incontestablement un point tournant. Elle est marquée par la publication du premier *Manifeste du surréalisme* et la naissance officielle d'un mouvement qui aura été déterminant jusqu'à sa dissolution officielle en 1969, prononcée par Jean Schuster trois ans après la mort d'André Breton. En plus d'être durable, l'influence du surréalisme aura été sensible de la Belgique au Chili en passant par le Japon, les Antilles et le Québec. Mais si elle est parvenue à donner à la littérature une dimension et une stature internationales, c'est sur la base d'un dialogue serré entre écrivains et de la circulation d'œuvres par-delà les désaccords philosophiques et les malentendus politiques. Loin d'être limitée aux créations verbales, cette influence se mesure enfin à la multiplicité des expressions artistiques, de la peinture au cinéma.

Il reste que la valeur de discontinuité qu'on prête à un siècle de distance à l'année 1924 contient également une part d'illusion. Certes, Aragon donne alors *Une Vague de rêves* tandis que Desnos publie *Deuil pour deuil*. Éluard s'occupe des vingt-trois poèmes de *Mourir de ne pas mourir* avant d'en venir aux *152 proverbes mis au goût du jour* avec Benjamin Péret tandis que René Crevel termine son premier roman *Détours*. À côté des *Pas perdus* et de *Poisson soluble*, le premier *Manifeste* constitue un véritable événement, il *fait l'histoire*. Mais ce que la date rend visible – un changement majeur de paradigme autour de l'automatisme et de l'inconscient, du rêve et du hasard objectif, du langage et

---

1. Henri Michaux, *Ailleurs, Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. II, 2001, p. 3.

de la révolution – tient tout autant à ce qu'elle dissimule. En effet, il en va de 1924 comme d'autres césures historiographiques. Les divisions chronologiques s'accompagnent le plus souvent d'un regard expressément anthologique sur les œuvres avec des effets de hiérarchie et d'exclusion. Sélectif, ce regard l'est d'abord par les auteurs qu'il met en lumière, mais il se révèle simultanément lacunaire par tous ceux qu'il ignore, dispose aux marges ou passe entièrement sous silence, autant de *voix oubliées*<sup>2</sup>. Bien entendu, ces lectures rétrospectives évoluent avec le temps. Elles peuvent être discutées et corrigées mais elles n'en produisent pas moins des lieux communs. Elles contribuent dans tous les cas à la continuité voire à la permanence d'un narratif.

Ainsi, 1924 reste l'année du surréalisme comme 1913 a été celle de « l'Esprit nouveau » inauguré par la publication d'*Alcools*. Les noms de Max Jacob ou de Pierre Reverdy, *Les Pâques à New York* ou les *Dix-neuf poèmes élastiques* tendent néanmoins à occulter d'autres débuts ou formes possibles de la modernité. Entre la *Prose du transsibérien* et *Calligrammes*, des orientations bien différentes s'affirment qui vont du Claudel des *Cinq Grandes Odes* aux *Peintures* de Segalen en passant par *Éloges* et le *Porche du mystère de la deuxième vertu*. On pourrait poursuivre l'exercice au siècle précédent en remontant jusqu'à la bataille d'Hernani en 1830. C'est dans le même esprit que le présent volume s'attache à revisiter l'année 1924 en partant de sa périphérie apparente plutôt que de son centre présumé. L'objectif est d'en restituer l'intrinsèque diversité littéraire, sensible en deçà ou au-delà du noyau avant-gardiste du temps. Au moment de « lâche[r] tout », espérances et craintes, famille et « vie aisée », et de « partir sur les routes », André Breton l'avait déjà reconnu : « Il y a longtemps que le risque est ailleurs<sup>3</sup>. » Le risque comme l'existence elle-même selon la geste rimbaldienne. C'est même ce qui justifiait à ses yeux de rompre alors avec le dadaïsme. S'il n'y a pas de poésie sans risque, c'est que le risque est la condition d'une éthique qui tourne le poème vers l'inconnu, et coordonne l'art et la vie. Sans risque, il n'y a que la répétition voire le ressassement, le « cercle vicieux<sup>4</sup> » de la radicalité négative dans lequel Tzara se serait enfermé, et qui lui vaut d'être comparé de manière peu flatteuse à la gloire d'un Marinetti ou pire encore à Anatole Baju, le chef très éphémère des décadents.

Mais de cette éthique de la création, lucidement énoncée par Breton, il découlait cet autre principe qu'elle ne pouvait à son tour être absolument circonscrite à l'univers surréaliste, aussi mouvant et ouvert fût-il, sauf à

2. C'est cette faille qu'investit par exemple Andréa Oberhuber dans *Faire œuvre à deux. Le surréalisme au féminin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.

3. André Breton, « Lâchez tout », *Littérature*, nouvelle série n° 2 (1922), p. 8-10, repris dans André Breton, *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1988, p. 263.

4. *Ibid.*, p. 262.

défendre justement « la sécurité de quelques “assis” ». Ainsi, pour un certain nombre d'écrivains, l'aventure débutait, se renouvelait ou continuait, mais il allait de soi, à titre explicite ou non, qu'elle ne pouvait avoir lieu qu'aux marges du surréalisme. Non pas tant contre lui peut-être, en vertu d'incompatibilités théoriques ou de divergences de sensibilités, qu'à distance critique. Bien que le surréalisme apparaisse chaque fois comme le point de référence, ce sont autant d'expériences qui lui demeurent parallèles ou étrangères, qui se révèlent indifférentes ou irréductibles aux catégories que le groupe met en œuvre à l'occasion de ses performances, de ses manifestes et de ses expositions. 1924 c'est aussi le nom de cet ailleurs poétique. Un ailleurs qui peut être de nature géographique parce qu'il se tient loin des activités parisiennes, mais qui est également motivé par des raisons culturelles, linguistiques, artistiques ou formelles. Cet ailleurs désigne un lieu non-lieu qu'habitent des voix *décentrées*. Ce sont ces voix qu'espèrent faire entendre les huit études qui composent ce numéro.

### **Autour du surréalisme : gravitation et désorbitation**

Il est dans l'usage de la plupart des histoires littéraires de placer « la constellation du surréalisme<sup>6</sup> » au cœur de la séquence 1924-1941 avant le départ de Breton pour New York. La diaspora du groupe marque son premier recul d'envergure en un temps où l'expression poétique se retrouve confrontée aux violences de l'histoire, aux réalités troubles de l'occupation et de la résistance, et à l'urgence de l'engagement. Le récit qu'en propose par exemple Antoine Compagnon ne déroge pas à cette périodisation : après le chapitre « Classique ou moderne : du symbolisme à la *NRF* et à l'*Esprit nouveau* », l'auteur se consacre à « De l'avant-garde au surréalisme<sup>8</sup> » et enchaîne après la deuxième guerre mondiale sur « Poésie et ontologie<sup>9</sup> », allant de Char et Ponge à Bonnefoy et Jaccottet. Il importe toutefois de rappeler que ce genre de synthèse est en partie imputable au surréalisme lui-même qui, à mesure qu'il bouleverse et redistribue le champ littéraire, en récrit simultanément l'histoire jusqu'à lui. De sorte qu'on peut dire avec Michel Murat que « le goût de Breton est devenu le nôtre<sup>10</sup> ». Dans ce contexte, l'année 1924 peut toutefois servir de repère symbolique, installée au cœur d'une décennie qui s'ouvre par *Charmes* et se clôt avec *L'Amour la poésie* et *Ralentir travaux*. Car elle permet par cette coupe synchronique de saisir

---

5. *Ibid.*, p. 263.

6. Michel Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 437.

7. Dans Jean-Yves Tadié (dir.), *La Littérature française, dynamique et histoire*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), t. II, 2007, p. 579.

8. *Ibid.*, p. 651-675.

9. *Ibid.*, p. 723-747.

10. Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche (Références), 2013, p. 323.

la poésie dans son devenir. Elle oblige très certainement à s'interroger sur les modèles historiographiques employés pour en rendre compte.

Au moment du *Manifeste*, la rupture avec le dadaïsme est consommée depuis presque deux ans. Le groupe s'est agrégé Desnos, Vitrac et Crevel et a encore grossi avec Naville, Gérard et Lübeck. En juin 1924 paraît le « numéro démoralisateur », le dernier de la revue *Littérature*, enseigne ironique s'il en est ; la première livraison de *La Révolution surréaliste* lui succède en décembre et en compte douze jusqu'à la fin de 1929. S'ouvre également le « Bureau des recherches surréalistes ». Le groupe emprunte bien la « route de la révolte<sup>11</sup> » pour reprendre Aragon, ne cédant sur aucune facilité académique. Un an plus tard s'amorce le tournant politique, sous la forme d'abord de l'anticolonialisme au moment de la révolte d'Abd el-Krim au Maroc, puis du communisme, une question qui obsède la décennie suivante et marque fortement le *Second Manifeste du surréalisme*. Il reste que 1924 est également l'année où Marinetti publie *Futurisme et fascisme*, geste de collusion qui tend à troquer le sens de l'innovation pour l'art de la propagande. Quant à Tristan Tzara, il rassemble, dans un geste ambigu et opposé à la démarche de Breton, ses *Sept Manifestes Dada*, et on a longtemps tenu pour inséparables « modernité » et « avant-garde »<sup>12</sup>. À cet égard, il importe peut-être de rappeler que si la révolte surréaliste *continue* l'esprit dadaïste, et l'assume pleinement, elle se cherche aussi constamment de plus lointains précurseurs. Elle regarde vers le passé et la tradition, loin de l'imagerie iconoclaste qui lui reste attachée comme le montre la liste d'auteurs dressée dans le premier *Manifeste*. Après avoir mentionné Dante et Shakespeare, Breton célèbre Swift parce qu'il est « surréaliste dans la méchanceté » comme Sade l'est « dans le sadisme » ou Chateaubriand « dans l'exotisme »<sup>13</sup>. Et l'énumération commencée au XVIII<sup>e</sup> siècle se poursuit jusqu'à Roussel, inachevée.

Vue à travers le prisme avant-gardiste, et sa dynamique de tensions et de concurrence, l'année 1924 ne peut que dissimuler la pluralité des expérimentations littéraires qui la caractérisent. Les œuvres entretiennent un rapport à la fois passif et actif à ce qui, inévitablement, les date. Très certainement, la plupart des lecteurs contemporains auront oublié qu'un vague Thierry Sandre a obtenu cette année-là le prix Goncourt pour sa trilogie narrative, *Le Chèvrefeuille*, *Le Purgatoire* et *Le Chapitre XIII*. Au-delà de la poétique

11. Louis Aragon, *Le Mouvement perpétuel, Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 2007, p. 116.

12. Sur ce point, voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduction de Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Théoriques, 2013. Concernant une mise au point critique des notions, voir Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1994 [1988].

13. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 329.

des genres, et des désaccords qui entourent le roman en particulier, on aura probablement perdu de vue d'autres controverses comme celle de la « poésie pure » d'Henri Bremond. Il est vrai que c'est au détour d'une phrase polémique, entre deux tirets à valeur de parenthèses, que le *Second Manifeste* y fait allusion. L'insulte « cancrelat<sup>14</sup> » lui est appliquée pour mieux disqualifier alors Artaud et Vitrac et leurs rapports au « théâtre pur ». C'est l'époque des règlements de compte et des excommunications. Breton entretient à dessein le malentendu. Car ni Artaud ni Vitrac ne l'entendent à la manière de l'auteur de *La Poésie pure* et de *Prière et Poésie*. Pour ce dernier, la qualité propre du poème ressortit plutôt à une essence. Il oppose de la sorte une esthétique supra-rationnelle, la valeur d'une connaissance fondée sur le charme et le mystère, et une esthétique rationaliste dont la prose assimilée à l'ordinaire du langage serait l'archétype. D'un côté, la transitivité du discours et l'appareil rhétorique de l'éloquence ; de l'autre, la poésie assimilée à la musique et à ses propriétés réflexives et indicibles<sup>15</sup>. La plupart des exemples de Bremond sont pour l'essentiel issus du romantisme et du symbolisme, et s'inscrivent dans une tradition qui aboutit cependant à Valéry, tout près de l'auteur de *Mont de piété*.

De manière générale, s'il est vrai que la visibilité du surréalisme s'est doublée d'exclusions, d'éclipses et de caches, il n'échappe pas non plus lui-même à un processus global et rétrospectif de réévaluation en termes d'actualité ou d'« inactualité<sup>16</sup> » pour le dire comme Olivier Penot-Lacassagne. En ce sens, relire 1924 et les années qui suivent jusqu'à la guerre participe de ce geste, car elles ne peuvent être interprétées exclusivement à l'aune d'un groupe qui par ailleurs n'est jamais resté figé dans ses dogmes : d'une part, en raison de ses propres figures hérétiques, dissidentes ou traversières, Artaud ou Michaux en premier lieu ; d'autre part, en raison d'un phénomène non seulement de *gravitation* mais aussi de *désorbitation*, des écrivains trop « surréaliste[s] à distance<sup>17</sup> » pour l'être vraiment. Enfin, à la même époque, le Claudel de *Positions et propositions* se penche sur la « philosophie du livre » comme sur les moyens propres du vers français. Cette approche rythmique et pneumatique, en débat précisément d'Henri Bremond à Marcel Joussé, trouve à s'accomplir de la poésie au drame, notamment dans *Le Soulier de satin*. D'autres se sont éloignés de l'avant-garde parisienne comme Blaise Cendrars qui termine *Documentaires* ou « photographies verbales ». Quant à Alexis Leger, dit Saint Leger Leger ou

14. *Ibid.*, p. 789.

15. Ce faisant, Bremond balise un ensemble de réflexions que reprendront à nouveaux frais Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et Barthes avec sa distinction entre « écrivain » et « écrivain ».

16. Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*, Paris, Les Presses du Réel, 2022.

17. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 329.

Saintleger Leger, il devient officiellement « St-J. Perse » en signant *Anabase* pour la NRF. On pourrait accumuler les exemples et les preuves.

### Contre-voix et contre-lieux

Inséparable de l'événement surréaliste, l'année 1924 rassemble des sujets et des aventures incommensurables les unes aux autres. C'est pourquoi tenter d'en *décentrer* la lecture, c'est faire valoir une historicité des textes; c'est également faire valoir le pluriel des manières et des modernités<sup>18</sup>. L'enjeu concerne le *poème* (et non seulement la poésie comme genre) si l'on entend par là la singularité d'une expérience de discours et l'acte éthique d'un sujet. Il concerne les *poèmes* si l'on vise sous ce terme la diversité empirique des formes, qui tiennent aussi bien au montage et au collage qu'à la culture populaire des magazines, à la photo ou au cinéma. Au reste, la notion est à cette date devenue problématique. Elle est un objet de dérision si l'on en croit les techniques de découpage facétieusement énoncées par Tzara dans « Sur l'amour faible et l'amour amer » (VII) :

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire<sup>19</sup>.

La démarche de Breton qui range le procédé parmi « les moyens surréalistes » est sensiblement différente puisqu'elle consiste à obtenir « de certaines associations la soudaineté désirable<sup>20</sup> ». Après avoir comparé les papiers collés de Picasso et de Braque à l'irruption d'un lieu commun à l'intérieur du « style le plus châtié », l'auteur trouve légitime d'appeler « POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de

18. Sur ce concept, voir Gérard Dessons, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

19. Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1979, p. 64.

20. André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 341.

titres et de fragments de titres découpés dans les journaux<sup>21</sup> ». Ainsi, l'un met l'accent sur un principe de division et l'unité du mot, l'autre plutôt sur l'assemblage et l'unité de la phrase, et les exemples que Breton en donne à la suite ne dérogent pas à une vision grammaticalisée de la phrase qui s'est installée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Bien que la langue constitue ici un modèle *a priori* et apparaisse pour cette raison comme le véritable *sujet* du poème, sur le mode de l'aléa, l'assemblage s'oriente vers l'association. Il prend alors place à côté de l'automatisme et de l'image. À sa façon, il ouvre une autre *écoute* du signifiant, ce « jamais-encore-perçu<sup>23</sup> » dans lequel Benveniste reconnaît le régime propre des créations littéraires. Ce que met au jour la version de Tzara, ce sont plutôt les termes par lesquels est pensé le processus d'individuation dans le texte. Entre « copiez consciencieusement » et « vous voilà un écrivain infiniment original », elle fait porter l'ironie sur le point d'articulation exact entre la valeur du poème qui devient *quelconque* et l'identité du sujet qui ressortit au *singulier*.

Cette tension paradoxale est résumée par ce qui doit d'abord se lire comme antiphrase mais pourrait également se comprendre de manière littérale : « Le poème vous ressemblera ». C'est bien cependant parce qu'ils sont constitutifs du poème que l'identité et, corrélativement, le rapport d'autorité voire d'auctorialité que le sujet entretient avec lui, se trouvent à ce point mis en doute. Le poème n'est pas séparable d'une voix et d'une signature, de ce qui lui donne sens, unité et cohésion, et le rend à la fois reconnaissable et irréductible. Soumis à l'exercice des découpages et des assemblages, le poème devient cependant le *nom* d'un problème. Il est pris désormais entre la valeur polémique d'un *n'importe quoi* et la valeur imprévisible d'un *je-ne-sais-quoi*. Dans ce qui échappe « aux anciens modèles de la discursivité », il est toujours tentant de ne voir que ce qui ne ressemble à rien et se dérobe à tous les critères existants ; mais on peut, comme le suggère Roland Barthes, y lire au contraire « un travail d'inconnaissance du sens<sup>24</sup> » qui met justement en débat la définition de ce qu'on appelait jusque-là *poème*.

En d'autres termes, chaque poème renvoie à « quelque chose qui est à la fois connu et irreconnaissable<sup>25</sup> ». Ce quelque chose, radicalement indéfini, n'est pas « le "n'importe quoi"<sup>26</sup> » et peut au contraire désigner je ne sais quoi,

21. *Id.*

22. Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.

23. Émile Benveniste, *Baudelaire*, édition établie par Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 598.

24. Roland Barthes, « L'inconnu n'est pas le n'importe quoi » (entretien avec Jean Ristat, 20 janvier 1971), *Œuvres complètes*, édition établie par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, t. IV, 2002, p. 411.

25. *Ibid.*, p. 409.

26. *Ibid.*, p. 411.

ce qui à première vue ne ressemble plus au poème ni au savoir que chacun en a, jusqu'à produire dans certains cas cette *défamiliarisation* voulue par les formalistes russes. Or ce quelque chose est en train de s'inventer malgré tout, de défaire et refaire l'identité du poème, et d'en renouveler le savoir. Dans cette perspective, le poème, les poèmes désigneraient plutôt ce « mouvement perpétuel », indéfiniment relancé, par lequel chaque sujet dans son écriture s'ouvre à son propre devenir. Par conséquent, si l'année 1924 met à découvert, par la logique même de la date, la question de l'historicité, cette question est réciproquement celle du poème, de sa valeur et de son identité, un ensemble de pratiques qui, en raison de leur diversité, changent les représentations en cours de la poésie. Ces pratiques n'empruntent pas nécessairement la voie spectaculaire de la radicalité et de la transgression. Alors que Reverdy, indexé par les surréalistes pour sa conception de l'image, se place dans un rapport de continuation à la manière inaugurée par *Les Ardoises du toit*, depuis *Étoiles peintes* jusqu'à *Sources du vent*, Pierre Jean Jouve renie partie de son œuvre antérieure. D'autres commencent ou plutôt recommencent à l'instar de Jules Supervielle dans *Débarcadères*, se révélant sur le tard pour se dessaisir définitivement de ses premiers essais : *Brumes du passé*, *Comme des voiliers* et *Poèmes*. En 1925, dans la première édition de *Gravitations*, s'accroît l'exploration du « cosmos intérieur », toujours méfiante cependant face à la « dérive » ou au « dérêve surréaliste<sup>27</sup> » comme à la promotion de l'automatisme et de l'inconscient. L'auteur lui préfère ce qu'il appelle le « ton réel<sup>28</sup> », mêlant sincérité et simplicité, une voix juste qui lui appartient en propre.

Ainsi, en 1924, le poème donne lieu à des contre-écritures qui représentent autant d'alternatives possibles au surréalisme, des voix souvent délocalisées sinon déterritorialisées qui, loin de la métropole des lettres et des arts, ouvrent un dialogue entre les continents, les langues et les cultures. « S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant<sup>29</sup> », s'exclamera Saint-John Perse au temps de l'exil. Mais à côté du cosmopolitisme d'un Larbaud et des migrations forcées de la guerre, il y a place pour une véritable poésie de la *partance*, largement inspirée par la trajectoire rimbaldienne. C'est en prenant le chemin de l'Orient, de la Chine et du Japon, mais également des Amériques, que se réinvente l'identité du sujet, sans pour autant donner dans l'exotisme et en portant souvent un regard critique sur les réalités coloniales. Ici, l'anabase ou la remontée vers les terres, la chevauchée spirituelle du Conteur au milieu du désert de Gobi ; là, « la tentation partout ambiante de la calligraphie », et la quête d'une « parole muette »

27. Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *Naissances, Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel Collot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996, p. 559.

28. *Ibid.*, p. 560.

29. Saint-John Perse, *Vents*, I, 7, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1982 [1972], p. 196.

enfin débarrassée du « harnais de la syntaxe<sup>30</sup> » qui, entre l'idéogramme, la colonne, la lettre et la ligne, repense la catégorie même de phrase.

Lorsque Blaise Cendrars embarque en janvier 1924 sur le *Formose* pour se rendre au Brésil, il compose ses *Feuilles de route* en adoptant les découpages prosaïques d'une écriture « nette et claire<sup>31</sup> », loin des formules tentées dans *Les Champs magnétiques*. Sur sa Remington, il accueille le « monde entier », toujours « là », et la vie « pleine de choses surprenantes<sup>32</sup> ». D'autres séjours suivront de 1926 à 1928. Mais son périple consacre une sorte de tropisme sud-américain chez les poètes francophones, également prégnant chez Michaux qui publie *Ecuador* en 1929 ou Artaud qui découvre Mexico en 1936. Les surréalistes n'y échappent pas évidemment. En 1928, Desnos visite Cuba et l'année suivante Péret se rend lui aussi au Brésil. Dix ans plus tard, c'est au tour de Breton qui noue au Mexique des liens privilégiés avec Diego Rivera et Frida Kahlo. Comme dans « Le Bateau ivre », la traversée maritime chez Cendrars tourne le dos à l'ancien continent : « Adieu Europe que je quitte pour la première fois depuis 1914<sup>33</sup> ». L'Uruguay natal de Supervielle lui substitue le désert de la pampa avec lequel le sujet désormais « fait corps<sup>34</sup> » en célébrant l'épopée ordinaire du gaucho. Loin des « Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde<sup>35</sup> », à l'instar de Walt Whitman dans ses *Feuilles d'herbe*, le poème se tient au principe d'une nouvelle *translatio studii*. D'est en ouest, après Jérusalem, Rome, Athènes ou Paris, la connaissance et la culture se ressourcent au cœur des Amériques (et sans pour autant reproduire une vision occidentale). Car le voyage est aussi celui des langues, et il repose logiquement sur l'art des traductions qui fait de l'auteur un passeur, celles par exemple de José Enrique Rodó ou Alfonso Reyes par Supervielle.

C'est en tous cas à ces contre-voix et à ces contre-lieux que peut finalement se mesurer la diversité formelle des œuvres. À quoi *ressemble* donc le poème en 1924 ? Il est impossible bien entendu d'oublier les diktats ou les interdits de Breton à l'égard du vers traditionnel ou du sonnet (au point qu'un Aragon déclare par la suite en avoir fait passer en catimini). Du vers libre surréaliste aux proses découpées ou aux proses poétiques, cette diversité formelle s'étend finalement au verset, périodique ou scandé. Mais le parcours de Jouve, de Cendrars, de Supervielle est exemplaire à cet égard. Comme l'a montré Émilien

30. Paul Claudel, *Cent Phrases pour éventails*, *Ceuvre poétique*, édition établie par Jacques Petit, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967, p. 599.

31. Blaise Cendrars, *Feuilles de route, Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, édition établie par Claude Leroy, Paris, Gallimard (Quarto), 2011, p. 193.

32. *Id.*

33. *Ibid.*, p. 198.

34. Jules Supervielle, « Retour à l'estancia », *Débarcadères, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 128.

35. *Id.*

Sermier, ceux-là ne sont pas moins tentés par des excursions vers le narratif et le romanesque<sup>36</sup>. Le continu des pratiques et des genres permet donc de mettre l'accent sur *le* poétique au sens le plus large. On pourrait même dire qu'il est à l'image d'un phrasé<sup>37</sup> qui se cherche aussi bien dans l'ordre métrique ou la ponctuation de page que dans l'oralité de la syntaxe. Ce phrasé n'est-il pas en 1924 le signe d'un rythme sans cesse relancé, de l'aventure d'un sujet toujours en avant de lui-même ?

### Poèmes en mouvement

De ces poèmes en mouvement, de leur phrasé, l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* donne en 1924 une idée assez précise. Elle paraît aux Éditions du Sagittaire chez Simon Kra dans la collection qui accueille au même moment le *Manifeste du surréalisme*. Établie par Philippe Soupault et Léon Pierre-Quint, elle commence avec Nerval et Baudelaire, deux auteurs qui ont promu le rêve, la folie et l'imagination, et considère Valéry et Apollinaire. Les surréalistes n'ont pas voulu y figurer, signe des tensions et des divergences qui traversent déjà le groupe. C'est par cette anthologie qu'Anne Reverseau se propose d'ouvrir le dossier de l'année 1924. Sans doute le regard sur le passé s'y trouve-t-il privilégié. En l'occurrence, le choix des textes est typiquement « un instrument de construction de l'histoire littéraire par ses acteurs même », à bien des égards il en est même un autoportrait. Mais ces acteurs se posent également en « historiens de l'avenir » en appelant par exemple à ne pas manquer Tzara et ses manifestes.

C'est dire combien le temps poétique tel que se le représente l'anthologie est avant tout un temps orienté. Il est un marqueur de continuité de « l'esprit moderne », entre des mouvements rivaux ou complémentaires (fantaisistes, unanimistes, simultanistes, cubistes littéraires et dadaïstes, etc.), entre le modernisme et le surréalisme, et finalement entre le surréalisme et le romantisme. Mais il est du même geste porteur d'un sens aigu de l'historicité. Sans doute, comme le souligne Reverseau, l'anthologie se garde-t-elle de clarifier ce que signifie exactement « moderne » pour ceux qui se réclament de *l'esprit moderne* – une instabilité sémantique et conceptuelle qu'avait déjà reconnue le *Peintre de la vie moderne* en 1861. Il reste que cet esprit accueille une diversité de tons, d'imaginaires et de manières puisqu'en plus des symbolistes y voisinent aussi bien Péguy, Morand que Cocteau ou Fargue.

La publication des *Sept manifestes dada* par Tzara naît pour partie de l'échec d'un autre projet anthologique de nature internationale, *Dadaglobe*, trois ans

36. Émilien Sermier, *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes: d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*, Paris, José Corti, 2021.

37. Arnaud Bernadet, *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

plus tôt. Elle représente surtout une réplique au *Manifeste du surréalisme* même si l'idée de réunir les textes en recueil est antérieure. Alex Dickow s'interroge néanmoins sur le statut très singulier dont ils se chargent rétrospectivement. D'une part, en raison de la dissonance qui existe entre eux, le manifeste de 1918 étant de loin le plus lu et le plus commenté tandis que les autres n'en seraient que la répétition ; d'autre part, à cause du genre que Tzara retourne contre lui-même : le manifeste est un anti-manifeste, le refus du moindre programme. Mais c'est surtout son allure de « reliquaire », plein de vestiges à la fois futiles et précieux, qui étonne le plus. Car s'il tend à remiser la geste nihiliste au passé, c'est néanmoins en mettant au premier plan une crise de la parole. De manière aussi paradoxale qu'ambivalente, le recueil, comme le montre Dickow, ne cesse de dénoncer la dimension publicitaire de la parole au même titre que l'imposture qui motive chaque œuvre d'art. Mais il ne fait alors que souligner davantage la vanité de la dénonciation elle-même, renvoyant les manifestes à une interminable aporie.

C'est aux « confins » de l'avant-garde qu'Olivier Penot-Lacassagne place Artaud. En 1925, l'auteur du *Pèse-Nerfs* et de *L'Ombilic des limbes* prend la direction de la Centrale surréaliste. Mais la similarité des démarches trahit un malentendu profond. Face au groupe, Artaud restera cette « proximité qui s'est toujours refusée ». De fait, le surréalisme est réinterprété dans son ensemble comme une révolution qui vise « à une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation de l'évidence, à une confusion absolue et renouvelée des langues, au dénivèlement de la pensée<sup>38</sup> ». Artaud ne laisse guère d'espace à la politique et la rupture a lieu très précisément sur l'engagement communiste. Mais Penot-Lacassagne décèle des ambiguïtés plus immédiates dans la correspondance avec Jacques Rivière qu'avait pourtant saluée André Breton au moment de sa parution en septembre 1924. Car si les lettres proposent une « compréhension inédite de la vie psychique » et en bousculent les représentations, le « quelque chose » qui dépossède le poète comme « l'inconnu » a peu à voir avec la « pensée parlée » ou « l'automatisme psychique pur » auxquels reste attaché le premier *Manifeste*.

Entre Cendrars et Breton, c'est à « une guerre des modernités » que l'on assiste selon Claude Leroy. Car le poète des *Feuilles de route* voit la poésie dans le « monde entier » et non dans une « école exclusive ». Cendrars éprouve une résistance certaine à l'énoncé des principes et des théories, leur opposant d'abord ce qu'il appelle les « réalisations ». À tous égards, 1924 représente chez lui une année pivot. Elle le conduit non seulement au Brésil mais, dès son retour de France, à l'écriture de son premier roman, *L'Or*. Et ce mouvement est aussi définitif qu'irréversible : la traversée de l'océan aura été l'occasion de

---

38. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, 1976, p. 344.

passer la ligne du lyrisme à la fiction. Mais pour celui qui entend laisser derrière lui les milieux littéraires et artistiques de France et d'Europe, le Brésil a été aussi le temps de la médiation culturelle, de réseaux d'amitiés et de collaborations, notamment avec Oswald de Andrade. Comme l'écrit encore Leroy, le pays apparaît à Cendrars comme son « *Utopialand* », là où peut s'observer « la marche actuelle de la civilisation », un retour aux origines qui permet au poète de repartir de zéro ou de « se refaire ».

Il n'est pas inintéressant de comparer ce parcours à celui du poète belge Marcel Thiry comme s'y essaie Bertrand Degott. D'un côté, pour l'auteur de *Le Cœur et les sens* (1919) et surtout de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* (1924), la venue à l'écriture est inséparable d'une épreuve de déracinement physique et d'éloignement linguistique, notamment à cause de son expédition en Russie et de son rapatriement par la Chine et les États-Unis au cours du premier conflit mondial. De l'autre, pour être résolument inventif et varié dans ses formes, et jouant d'une incessante dialectique entre le parfait et l'imparfait, Thiry n'en reste pas moins traditionnel, comme préservé par sa « belgitude d'expression française ». En outre, Vancouver ne garantit nullement l'expérience du lieu, même si le poète appelle *simulisme* la faculté de vivre plusieurs existences en même temps et entretient sur ce point de lointaines parentés avec la *Prose du transsibérien*. Mais son essai *Le Poème et la langue*, paru tardivement en 1967, conteste la lignée d'écrivains qui va justement de Cendrars et d'Apollinaire aux « violents de Dada et du surréalisme », parce qu'ils exercent à ses yeux une pression continue sur les barrières du langage. Ou comme le dit Degott, Thiry se situe dans le camp de la « modernité » et non des « avant-gardes », il participe de « l'évolution » plutôt que de la « révolution ».

En liant l'*Anabase* d'un Saint-John Perse nouvellement baptisé, et l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss, donné à *L'Année sociologique* en 1924, Nelson Charost ne se contente pas de rapprocher science et littérature. Il éclaire d'un jour inattendu leurs rapports. Autour de la « dette » et de la « fête », il semble à première vue suivre Jacques Derrida dans son livre *Donner le temps* (1991). Autour du prêt et de la restitution, il renvoie dos à dos les idéologies décoloniales et les rhétoriques de la repentance au goût du jour. Car il montre que l'*Essai sur le don* de Mauss parle autant à l'ethnologie, à l'économie et à la sociologie qu'il les corrige dans la mesure où il porte moins sur le geste premier de la générosité gratuite que sur la nécessité de rendre. En effet, lorsque Mauss signale à l'Occident ses égarements, et lui rappelle les obligations contractées à l'égard des peuples spoliés, c'est pour y adjoindre la « fête », modalité unique capable de reconnaître le don initial pour ce qu'il est. Si l'on veut, sans la fête le don ne serait plus guère qu'un prêt, envers lequel on serait en « dette ». C'est exactement cette modalité qu'emprunte *Anabase*, soupçonnée à bon droit de vouloir maintenir et protéger les codes de l'ancienne civilisation. Au contraire, comme

le pose Charest, la conquête spatiale vise chez Saint-John Perse à « remplacer la conquête territoriale ancienne, pour restituer ce qu'elle a spolié ». Aux origines du chant poétique, le songe traduit le « refus d'habiter » et de bâtir.

Alors que les surréalistes ont élu l'inconscient comme leur *terra incognita*, Saint-John Perse et Cendrars appartiennent plutôt à la race des migrants, passeurs ou voyageurs, qui vont à la découverte des peuples et des terres au même titre qu'Artaud et ces « barbares en Asie » que sont Claudel et Segalen. Mais le mouvement inverse, le voyage vers l'Europe et l'attrait pour sa modernité n'est pas moins important. Il est spécialement répandu parmi les membres de la haute bourgeoisie sud-américaine comme le note Émilien Sermier, qui se penche sur ces allers-retours et les collaborations entre les deux rives, citant les cas du Chilien Vicente Huidobro ou du Péruvien César Moro comme de tous ceux qui, à l'inverse, font « entrer de la France dans la poésie d'Uruguay<sup>39</sup> ». C'est sur Alfredo Gangotena, dédicataire d'*Ecuador* chez Michaux, qu'il s'arrête. Ayant laissé Quito pour Paris où il fait paraître ses premiers poèmes, Gangotena est tôt remarqué et célébré par Supervielle, Larbaud, Cocteau et Jacob. Il se perçoit lui-même comme un écrivain « apatride de langue française » dont la quête d'identité ne peut se dire cependant que dans cet idiome étranger. Loin des « perspectives surréalistes-centrées », l'article propose une analyse sociopoétique de ses débuts lyriques jusque dans l'ampleur formelle des versets, et souligne les parentés qui les unissent à ceux de Supervielle comme au personnage hétéronyme de Guanamiru dans *Gravitations*.

Ce sont précisément les « Poèmes de Guanamiru » qu'examine en détail Sophie Fischbach, spécialiste de Supervielle, qui a notamment édité sa correspondance. Il lui revenait donc de conclure ce dossier de l'année 1924, s'il est vrai que le poète franco-uruguayen, dont on rencontrera à de nombreuses reprises le nom dans le volume, se situe au premier plan de cette contre-histoire littéraire. Et pour peu qu'il accepte de mettre à distance la constellation surréaliste, le lecteur se rendra vite compte que Supervielle a été l'artisan à la fois discret et majeur d'autres maillages culturels, distincts du processus d'internationalisation de l'avant-garde, même si certains personnages s'y croisent. Ce grand absent, qui ne figure pas dans les listes du *Manifeste* d'André Breton à la différence de Saint-John Perse par exemple, demeure indépendant. Dans *Gravitations*, avec Guanamiru, le héros de son roman *L'Homme de la pampa* qui lui sert d'*alter ego*, il invente une écriture littéralement éruptive, inspirée de la lecture de cet autre monténégrin, Lautréamont. Mais c'est peut-être plus à Michaux qu'au groupe de *Littérature* qu'il doit sa découverte des *Chants de Maldoror*. Sous son influence, Supervielle laisse alors « s'exprimer avec une

---

39. Jules Supervielle, « Anniversaire. Hommage au poète Julio Herrera y Reissig (pour l'anniversaire de sa mort) », *Oublieuse mémoire, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 525.

certaine liberté les fantasmes et les pulsions» avant que la deuxième édition du recueil en 1932 n'en modère l'énergie et la violence.

Artaud et Supervielle aux tempéraments si opposés, Saint-John Perse qui naît ou renaît de Saint Leger Leger, Cendrars le métèque qui s'invente une nouvelle manière au contact de l'identité brésilienne, Thiry en sa belgitude ou Gangotena francographe, pour ne rien dire de Tzara dont la poétique n'est nullement limitée aux manifestes : tous ces auteurs montrent que 1924 n'est pas si simplement ou si clairement l'année surréaliste. À les lire, il est impossible de ne pas songer ici à l'injonction éthique d'Henri Michaux dans *Poteaux d'angle* : « Garde ce qu'il te faut d'ectoplasme pour paraître "leur" contemporain<sup>40</sup> ». Comme Éluard, Desnos ou Aragon, tous ont également répondu à l'appel du risque. Mais leur temps n'est pas celui du groupe parisien, ce qui n'en fait pas pour autant des écrivains d'arrière-garde ou des antimodernes. Bien au contraire : ils ont pris le risque de l'ailleurs pour en faire le lieu du poème.

## Références

- ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 2007.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, 1976.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, édition établie par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, t. IV, 2002.
- BENVENISTE, Émile, *Baudelaire*, édition établie par Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- BERNADET, Arnaud, *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1988.
- , « Lâchez tout », *Littérature*, nouvelle série n° 2 (1922), p. 8-10.
- BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduction de Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Théoriques, 2013.
- CENDRARS, Blaise, *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, édition établie par Claude Leroy, Paris, Gallimard (Quarto), 2011.
- CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, édition établie par Jacques Petit, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967.
- DESSONS, Gérard, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- JARRETY, Michel (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1994 [1988].
- MICHAUX, Henri, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard (Poésie), 2004 [1981].

40. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard (Poésie), 2004 [1981] p. 17.

- , *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. II, 2001.
- MURAT, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche (Références), 2013.
- OBERHUBER, Andréa, *Faire œuvre à deux. Le surréalisme au féminin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier (dir.), *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*, Paris, Les Presses du Réel, 2022.
- PERSE, Saint-John, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1982.
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.
- SERMIER, Émilien, *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes: d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*, Paris, José Corti, 2021.
- SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel Collot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996.
- TADIÉ, Jean-Yves (dir.), *La Littérature française, dynamique et histoire*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), t. II, 2007.
- TZARA, Tristan, *Sept Manifestes Dada*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1979.