

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI

Lingue e Letterature Straniere

SCUOLA DI DOTTORATO DI

Scienze Umanistiche

DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne

CICLO /ANNO (1° anno d'Iscrizione) XXIX° ciclo / 2014

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

(in italiano) Alle origini del Surrealismo (1917-1924).

(nella lingua del paese partner) Aux origines du Surréalisme (1917-1924).

REALIZZATA IN COTUTELA CON L'UNIVERSITÀ DI Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

S.S.D. Letteratura Francese – L-LIN/03

Coordinatori: Per l'Università di Verona

Prof. Stefan Rabanus

Firma _____

Per l'Università di Paris 3

Prof. Philippe Daros

Firma _____

Tutori: Per l'Università di Verona

Prof.ssa Rosanna Gorris Camos

Firma _____

Per l'Università di Paris 3

Prof.ssa Marie-Paule Berranger

Firma _____

Dottorando: Dott. Damiano De Pieri

Firma _____

Nunc bene navigavi, cum naufragium feci

Érasme

*L'imagination nourrie de catastrophes maritimes,
je naviguais sur de beaux navires vers des pays ravissants*

Robert Desnos

Sommaire

1. Première partie. De l'Esprit nouveau à un nouvel esprit.....	1
1.1 En guise de prologue : l'avant-garde sans le Surréalisme.....	2
1.2 « Hôpital auxiliaire 172 » : ce que disent les poètes à propos de la guerre.....	12
1.2.1 La guerre dans la société et dans l'individu : un catalyseur de conflits préexistants....	12
1.2.2 Revivre un état d'esprit, survivre dans la guerre : la révélation d'une réalité « déformée ».....	19
1.2.3 S'inscrire dans le réel pour écrire le réel : se rencontrer et se raconter entre lieu et identité.....	34
1.3 « Plus près peut-être que tous les autres poètes » : l'émergence d'une nouvelle génération sur le front de l'avant-garde parisienne	42
1.3.1 Apollinaire entre désertions de l'avant-garde et résistances d'une nouvelle génération	42
1.3.2 Entre espace public et sphère privée : profiter du réseau, construire son réseau.....	56
1.3.3 Hors de l'avant-garde, hors de Paris, vers une autre « géographie ».....	81
1.4 « Comme ce sera drôle, voyez-vous, si ce vrai Esprit nouveau se déchaîne ». Aux sources d'une rupture ou le lyrisme en 1918.....	91
1.4.1 Par-delà la critique : le sens de l'hommage.....	91
1.4.2 Attractions et répulsions : le magnétisme du lyrisme.....	109
1.4.3 Le péché adorable du contre-lyrisme.....	131
2. Deuxième partie. « Littérature et le reste » : prolégomènes à une révolution surréaliste.....	158
2.1 Entre reproductibilité et unicité : le modernisme et l'avant-garde comme expression de la culture médiatique.....	159
2.2 La revue Littérature et l'espace des revues. Entre réseau et champ littéraire.....	184
2.2.1 « Je crains qu'il me faille renoncer à cette Revue des revues, maintenant que le loisir ne me manque ». Proposition de constitution du réseau.....	184
2.2.2. Les frontières extrêmes de l'espace revuiste : la galaxie dadaïste et l'« intelligence classique ».....	193
2.2.3 Les revues « institutionnelles » : de la grande bourgeoisie à « l'avant-garde consacrée » « symboliste ».....	202
2.2.4 Des revues dans l'« esprit » Nouvelle Revue Française ?.....	214
2.2.5 « Non... il n'y a pas que dada ou le groupe Néo-classique » : l'apparence polyédrique de l'avant-garde au prisme des revues.....	220
Bibliographie.....	250

1. Première partie. De l'Esprit nouveau à un nouvel esprit

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*

1.1 En guise de prologue : l'avant-garde sans le Surréalisme

Au début de 1925, quelques mois après la publication du *Manifeste du Surréalisme*, paraît chez l'éditeur zurichois Eugen Rentsch Verlag un ouvrage intitulé *Kunstismus. 1914-1924* édité par les artistes Hans Arp et El Lissitzky¹. Dans ce véritable livre d'art, les auteurs se proposent de donner un tableau international, ou plutôt européen, de ce qu'ils appellent les « ismes de l'art », c'est-à-dire les mouvements de la modernité et de l'avant-garde, à travers une reproduction anthologique des œuvres considérées comme représentatives de chaque mouvement. Le texte qui accompagne les illustrations est imprimé en trois langues : l'allemand, le français et l'anglais. Il s'agit d'une série de notes qui présentent brièvement les mouvements, précédées par une bibliographie essentielle, « Schriften », dans laquelle, pour ce qui concerne le contexte français, sont signalés le texte de Gleizes « Kubismus » – très probablement il s'agit de *Du Cubisme* écrit en collaboration avec Jean Metzinger² – les *Sept Manifestes Dada* de Tristan Tzara réunis pour la première fois en 1924³ (il serait plus approprié de parler de *texte* français en ce cas plus que de *contexte* français) et l'essai *Après le Cubisme* d'Amédée Ozenfant et Pierre Jeanneret (alias Le Corbusier)⁴. Les notes, par contre, n'appartiennent pas aux œuvres citées dans la bibliographie. Le cubisme est introduit par un extrait des *Méditations esthétiques* d'Apollinaire⁵ et

¹ *Kunstismus. 1914-1924*, publiés par El Lissitzky et Hans Arp, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig, 1925. Réimprimé en 1990 chez Verlag Lars Müller, Baden, avec un feuillet de présentation intitulé « Dernière revue des troupes » par Alois Martin Müller. Objet pour fins collectionneurs, l'édition originale a été vendue chez Christie's à 3500 euros en 2011.

² *Du Cubisme*, Paris, Figuière et Cie, 1912.

³ *Sept Manifestes Dada*, Paris, Éditions du Diorama, Jean Budry et Cie, 1924. Cf. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I. 1912-1924, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 355 et notice p. 694 sq.

⁴ *Après le Cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris, 1918.

⁵ « Ce qui distingue le cubisme de la peinture précédente c'est qu'il n'est pas un art de l'imitation, mais une conception qui tend à s'élever en création. », affirmation légèrement différente de celle qui est présente dans le texte original du poète : « Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. », *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, in *Œuvres en prose complètes*, tome I, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Collection de la

par un article de Roger Allard¹ ; le Simultanisme par des mots de Robert Delaunay² ; le Purisme par un texte d'Ozenfant et Jeanneret³ ; et le Dadaïsme par un texte de Hans Arp lui-même qui ne trahit aucunement le ton provocateur de Dada⁴. Les deux artistes exposent l'ensemble des mouvements dans un ordre chronologique inverse, partant du cinéma expérimental de Viking Eggeling et Hans Richter de 1924, désigné sous l'étiquette de « Film abstrait », pour remonter le temps jusqu'à l'expressionnisme de Franz Marc et à l'année 1914. La première page porte la date 1925 et un point d'interrogation qui marque l'incertitude pour ce qui prendra le relais mais qui souligne aussi la confiance dans cet esprit de la modernité artistique qu'incarnent les avant-gardes. Celles-ci juxtaposées l'une après l'autre semblent constituer un seul grand mouvement en marche, parcourant les étapes d'un long chemin comme pourrait l'indiquer la longue ligne noire au milieu de la page blanche qui relie de haut en bas l'année et le point d'interrogation. En effet, malgré la difficulté objective de cerner la naissance et la mort d'un mouvement littéraire et artistique, un simple aperçu des pages révèle que la présentation et la disposition sont ordonnées par les auteurs afin de donner une vision progressive et évolutive des mouvements⁵.

Pléiade », 1991, p. 16.

¹ « Au lieu de l'illusion impressionniste de l'espace basée sur la perspective de l'air et le naturalisme des couleurs, le cubisme donne les formes simples et abstraites en leurs relations précises de caractère et de mesures. »

² « La simultanéité des couleurs, les contrastes simultanés et toutes les mesures impaires issues de la couleur, selon leur expression dans leur mouvement représentatif : voilà la seule réalité pour construire la peinture ».

³ « La peinture est une machine pour la transmission des sentiments. La science nous offre une sorte de langage physiologique qui nous permet de produire chez le spectateur des sensations physiologiques précises : ce qui forme la base du purisme. ». Il est surprenant que cette description efficace de la conception esthétique du modernisme que les deux artistes ont diffusée grâce à leur organe *L'Esprit nouveau* ne soit contenue ni dans les proclamations parues dans la revue, ni dans les deux manifestes écrits à quatre mains *Après le cubisme* et *La Peinture Moderne* paru en 1925.

⁴ « Le dadaïsme a assailli les beaux-arts. Il a déclaré l'art d'être une purge magique a donné le clystère à la Vénus de Milo et permis à «Laocoon & fils» de s'absenter enfin après s'être tourmentés dans la lutte avec le serpent à sonnettes pendant des milliers d'années. Le dadaïsme a poussé l'affirmation et la négation jusqu'au non-sens. Afin d'arriver à l'indifférence il était destructif. »

⁵ Dans la liste sont énumérés le Film abstrait, le Constructivisme, le Vérisme (c'est-à-dire la Nouvelle Objectivité, en allemand *Neue Sachlichkeit*), le Proun (acronyme russe de Projet pour l'affirmation du Nouveau créé par El Lissitzky), le Kompressionismus, le Merz (le dadaïsme

Mais le fait le plus surprenant c'est le choix de la date de naissance des « ismes » : 1914, l'année qui marque le début du conflit mondial, entourée dans la page finale par quatre lignes noires qui composent une croix de Saint-André comme pour sceller la fin d'une époque, l'*ère des empires*, et le début, le point de départ d'une autre, le *court XX^e siècle* baptisé également « l'âge des « extrêmes », pour utiliser les mots de l'historien Eric Hobsbawm¹. Si sous étendons le terme « extrême » dans sa signification politique et sociale pour l'appliquer au domaine de l'art nous opérons le même glissement sémantique advenu pour le terme avant-garde², le siècle court devient ainsi le siècle des avant-gardes³. La décision de Hans Arp et d'El Lissitzky de placer la naissance des « ismes » sous le signe d'un événement catastrophique et traumatique comme celui de la Grande Guerre est très significative et ne peut pas être une simple coïncidence. Le catalogue des illustrations se termine en effet par une œuvre datée de 1914 de Franz Marc, peintre mort dans les champs ensanglantés de la Meuse en 1916. Cette décision a déterminé ainsi une série d'anachronismes dans la succession des mouvements qu'on peut difficilement attribuer à des erreurs et à des simple approximations. Le début de l'expressionnisme se trouve arbitrairement placé en 1914 alors qu'il apparaît deux ou trois années avant, lors des premières expositions du groupe *Der Blaue Reiter*, mouvement expressionniste dont Marc faisait partie, et de la

personnalisé de Kurt Schwitters), le Néo-plasticisme (c'est-à-dire le mouvement *De Stijl* fondé par Théo van Doesburg et Piet Mondrian), le Purisme, Dada, le Simultanisme, le Suprématisme, la Métaphysique, Abstractivisme [sic], le Cubisme, le Futurisme et l'Expressionnisme.

¹ Eric Hobsbawm, *L'Ère des empires. 1875-1914*, Paris, Hachette, 1997, édition originale : *The Age of Empire. 1875-1914*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1987 et *L'Âge des extrêmes : le court XX^e siècle 1914-1991*, Paris, Éditions Complexe, « Le Monde diplomatique », 1999, édition originale : *The Age of Extremes*, London, Michael Joseph, 1994.

² Pour cet aspect voir le premier chapitre de Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Roma, Edizioni Biblioteca d'Orfeo, 2014 (édition originale Bologna, Il Mulino, 1962) et surtout les deux parties « Fortuna del termine » et « Le due avanguardie » p. 20-32 mais aussi l'apport d'Anna Boschetti, « Avant-garde », *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, dir. par Olivier Christin, Paris, Métailié, 2010, p. 65-82.

³ Le siècle des avant-gardes, *Das Jahrhundert der Avantgarden*, c'est le titre d'un colloque tenu à Vienne en décembre 2003 ; les actes sont édités par Cornelia Klinger et Wolfgang Müller-Funk in *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München, Wilhelm Fink, 2004.

publication de son almanach advenus entre 1911 et 1912¹. Le Futurisme est également postdaté, inséré entre l'Expressionnisme et le Cubisme, et pour confirmer cette transgression des dates il suffit de rappeler que le *Manifeste du Futurisme* fut publié en 1909 et le *Manifeste de la peinture futuriste* une année après². L'hypothèse d'un choix précis de la part des auteurs du livre pour faire coïncider la date de naissance des mouvements d'art moderne avec l'éclatement de la guerre est corroborée par la métaphore militaire employée par El Lissitzky dans une lettre pour décrire le projet : « dernière revue de toutes les troupes d'ismes de 1914 à 1924 »³.

La relation qu'entretiennent les concepts de moderne et d'avant-garde et leurs dérivations modernité, modernisme, moderniste, avant-gardiste etc., a fait couler beaucoup d'encre. Dans la mesure du possible, je voudrais simplement essayer de garder séparés dans certains cas ces deux concepts en m'appuyant sur un sens proche de celui donné par Francois Noudelmann : comme lui, je tiens « l'avant-garde comme une version radicale de la modernité, s'inspirant d'elle, parfois jusqu'à la caricature ou au contresens, mais aussi la provoquant et favorisant ses déplacements.⁴ ». La frontière entre les deux est évidemment très poreuse et relève plus de la forme que du fond et de la qualité. Habermas dans son essai *Modernity versus postmodernity*⁵ parle de l'attitude anarchiste de ce qu'il appelle la « modernité esthétique » à faire éclater la continuité de l'histoire (« of blowing up the continuum of history ») mais il ajoute que l'idée du temps qui caractérise les avant-gardes n'est pas simplement « anhistorique », dans le sens d'un refus de l'histoire, il s'attaque plutôt à ce qu'elles considèrent une fausse et

¹ L'almanach édité par Wasilly Kandinsky et Franz Marc, contenant illustrations et textes théoriques, fut publié pour la première fois en 1912. (Cf. la réédition présentée et annotée par Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, « L'Esprit et les formes », 1981).

² Cf. *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1940*, édités par Giovanni Lista, Paris, Champ-Vallon, 2015.

³ Cité par Alois Martin Müller, art. cit., recto du feuillet.

⁴ *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, p. 8.

⁵ *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism. (Winter, 1981), pp. 3-14. Connue aussi sous son titre initial *Modernity — An Incomplete project*.

illusoire normativité dans l'histoire¹. Dans ma vision, qui cette fois se détache un peu de celle de Noudelmann, une avant-garde est une entreprise esthétique, et politique, *socialement radicale*, collectivement organisée, dotée de stratégies et fortement normée (manifeste, tracts collectif, essais de théorisation etc.) et qui a une *conception radicale de l'histoire* soit dans un sens de *négation* de l'histoire (le rejet de la tradition du futurisme et le nihilisme dadaïste) soit dans une vision *révolutionnée* de l'histoire (la tradition anti-canonique du surréalisme). Les termes de modernisme et d'avant-garde se trouvent mêlés dans le concept large de mouvement².

Or, il faut constater que les surréalistes ne se sentent pas appartenir à l'avant-garde, dont probablement ils perçoivent les limites, même s'ils reconnaîtront certaines urgences et aspirations communes. En effet ils souligneront toujours vivement leur réticence vis-à-vis d'une étiquette qu'ils considèrent comme inappropriée et étroite et qu'ils utilisent dans un sens très large, réunissant sans distinction toutes les tendances et les expériences modernistes et avant-gardistes, individuelles ou collectives. D'ailleurs le terme « avant-garde », ce qui a été rarement relevé, est très peu utilisé, pour ne pas dire pas utilisé du tout, par les appartenants et les protagonistes des mouvements que communément on inclut dans cette catégorie³. Reverdy n'employa jamais le terme

¹ « The time consciousness articulated in avant-garde art is not simply ahistorical; it is directed against what might be called a false normativity in history. », *Ibidem*, p. 5.

² Sur la notion d'avant-garde voir également l'entrée « Avant-garde » par Anna Boschetti in *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, dir. par Olivier Christin, Paris, Métailié, 2010.

³ Sur l'utilisation du terme par les membres de l'avant-garde même je renvoie à l'introduction d'Anne Tomiche in *La naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015, et en particulier les pages 11-13. C'est comme « mouvement », comme « project collectif », et non comme « avant-garde » que les mouvements artistiques se sont pensés. J'ajoute simplement que le terme, sauf dans de rares exceptions, au tournant de la guerre semblerait d'un côté être beaucoup plus utilisé par la presse et la critique anti-moderne que par celle d'avant-garde, dans un sens vaguement péjoratif pour discréditer les innovations esthétiques ; de l'autre côté, par la presse, la critique, l'art ou la littérature qui revendiquent une composante fortement politique, à savoir pacifiste. C'est ce qui s'est passé par exemple avec la polémique de l'été 1917 entre Reverdy et la revue *Les Humbles* qui dans l'article « Les revues littéraires d'avant-garde » de Maurice Wullens s'arrogeait de définir les vraies revues d'avant-garde dont *Nord-Sud* et *Sic* ne faisaient pas partie (cf. Pierre Reverdy, *O.C.*, tome I, les notes aux numéros 6 et 7 de *Nord-Sud*). Aucune des revues recensées dans l'article n'est aujourd'hui comptée parmi les revues d'avant-

avant-garde qui n'apparaît jamais dans les colonnes de sa revue. Par contre Pierre Albert-Birot dans *Sic* semble l'utiliser avec beaucoup de désinvolture¹ jusqu'à proclamer en 1919, au moment où le front des mouvements novateurs se démultiplie et se fragmente de plus en plus (de nouvelles revues comme *Littérature* et de nouveaux mouvements comme Dada commencent à s'affirmer), que cette désignation est désormais dépassée². Appellation qui se voudrait précise mais qui à l'époque reste vague, et le restera pour longtemps ? Catégorie qui n'a pas été encore suffisamment intériorisée et conceptualisée par nos poètes ? Ou bien volonté de ces derniers d'être autre chose, conscients que pour être absolument modernes il faut la lumière d'une nouvelle aurore, d'un nouveau jour ? Il se trouve qu'Aragon, Breton et Soupault résistent à se ranger sous cette définition. La présentation préalable au « Procès verbal » du groupe de *Littérature*, réuni pour déterminer les orientations de la revue et publié en 1920, rapporte clairement que « la publication de LITTÉRATURE n'a rien de commun avec les diverses entreprises d' "avant-garde artistico-littéraire"³ ». Aragon en 1923 souligne qu'il n'est pas parent du mot avant-garde⁴. Soupault aussi, un an plus tard, et à plusieurs reprises dans ses souvenirs, insistera sur la stupidité de son emploi⁵. Breton n'utilisera le terme avant-garde qu'en 1942 lui préférant celui de

garde de l'époque. Pour ce qui concerne l'emploi dénigrant du terme on assiste en revanche avec le temps à sa réappropriation positive afin de construire une communauté distinctive qui peut devenir aussi le sujet d'une narration mythique comme pour l'exemple de l'impressionnisme, du cubisme et du fauvisme.

¹ Cf. à titre d'exemple *Sic*, n° 7, juillet 1916, n° 18, juin 1917 et n°23, novembre 1917.

² À l'occasion du commentaire des mots d'Édouard Dujardin sur le génie, Pierre Albert-Birot s'insurge : « En ce moment tout le monde fait partie de « l'avant-garde » et faire partie de « l'avant-garde » qu'est-ce autre chose en réalité qu'avoir du génie. Hélas où commence « l'avant-garde » où finit-elle. [...] Baste, qu'importe, travaillons et laissons là « l'avant-garde » cette métaphore empruntée au langage guerrier, elle n'a plus cours. », « Etc... », *Sic*, n° 47-48, 15 et 30 juin 1919.

³ *Littérature* n° 17, décembre 1920, p. 2.

⁴ Dans la note préalable aux lettres de Cocteau écrite pour Jacques Doucet : « Durant la seconde partie de la guerre, j'avais seulement entendu dire que ce jeune homme [...] avait été touché d'une sorte de grâce, au milieu d'un monde futile, et qu'ayant compris Rimbaud et le cubisme, il était venu à l'avant-garde. Je souligne des termes desquels je ne suis pas parent. », *Papiers inédits*, Paris, Gallimard, p. 240.

⁵ D'abord en 1926 à l'évocation d'Apollinaire dans *Guillaume Apollinaire ou Reflets de l'Incendie* : « Depuis qu'il est mort je regarde et je vois bien que quelqu'un manque, qu'il n'est

mouvement¹. Bien que Robert Desnos, qui rejoindra le groupe de la revue *Littérature* en 1922, n'affiche pas une hostilité particulière au terme, il semble en revanche choisir lui-aussi celui de " mouvement " et l'utiliser pour les avant-gardes nées avant Dada et le Surréalisme, d'avant-guerre². Il est possible que ces poètes dont l'esprit totalisant et libertaire est voué à résoudre les contradictions de la vie dans un élan permanent et perpétuel conçoivent presque naturellement leur extranéité à une étiquette, avant-garde, qui présuppose sémantiquement une

plus là. Nous sommes tous là à attendre qu'il se passe quelque chose dans ce domaine que nous avons parcouru derrière lui, littérature et peinture qu'on a si stupidement appelé d'avant-garde, lorsque nous savons qu'il ne se passera rien. », op. cit., p. 19. Puis dans ses *Mémoires de l'oubli. 1923-1926* à propos de la *Revue européenne* qu'il contribua à créer et qu'il dirigea : « Je pensais (et je crois que je n'avais pas tort) que cette revue devait permettre d'offrir à ceux qu'on appelait bêtement l'avant-garde de pouvoir s'exprimer dans d'autres publications que confidentielles ou snobs (*Commerce* par exemple). », Paris, Lachenal et Ritter, 1986, p. 78.

¹ Cf. *Situation du surréalisme entre les deux guerres* : « Historiquement le surréalisme peut revendiquer sans partage la place qu'il a tenue à l'avant-garde entre les deux guerres. », *O.C.*, tome III, op. cit., p. 713. Le parterre d'étudiants (de l'université de Yale) laisse à Breton une certaine liberté mais l'oblige aussi à un effort de compréhensibilité qui justifie l'emploi d'un terme qui, à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, est moins imprécis, plus connoté et reconnaissable. Mais peut-être que les circonstances idéologiquement et politiquement très graves et la nécessité de renouveler l'accord avec les plus profondes aspirations existentielles du mouvement surréaliste (la transformation du monde), conduisent Breton à adopter un vocabulaire de la tradition révolutionnaire qui va de Lénine à, surtout, Trotsky (sur le modèle de concepts tel qu'avant-garde de la classe ouvrière et parti d'avant-garde révolutionnaire) qui ne coïncide pas, ou plus, à ses yeux avec la condition politique de l'Union Soviétique. Au début de son discours il précise : « Pas un instant, croyez-le, je ne perds de vue qu'il y a Hitler et par qui, sous-tendant les persécutions raciales les plus inexpiables, la reviviscence de certains mythes, d'origine il semble bien germanique, incompatibles avec le développement harmonieux de l'humanité, qu'il y a Mussolini et, avec le fascisme italien, un hideux prurit seulement justiciable de la brosse de fer, qu'il y a le Mikado, supporté à ce qu'on dit par une clique assez aliénée pour que se battre lui apparaisse comme une nécessité religieuse et une fin. », p. 710-711. Pour enfin constater : « Et je vois monter, inexorable, grandir des décombres sous lesquels certains s'étaient jurés de l'étouffer, la conscience ouvrière, où la liberté tient aujourd'hui la place du plus fin mouchoir de femme dans un poing massif, noirci à la peine et crispé. D'une guerre à l'autre, on peut dire que c'est la quête passionnée de la liberté qui a été constamment le mobile de l'action surréaliste. », p. 719. Rencontrant en 1938 Léon Trotsky en exil Breton avait rédigé le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, *O.C.*, tome III, op. cit., p. 684. Dans les textes recueillis dans *Les Pas perdus* en 1924 Breton utilise toujours le terme mouvement, cf. le texte emblématique « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe » : « j'estime que le cubisme, le futurisme et Dada ne sont pas, à tout prendre, trois mouvements distincts et que tous trois participent d'un mouvement plus général dont nous ne connaissons encore précisément ni le sens ni l'amplitude. », *O.C.*, tome I, op. cit., p. 297.

² Voir par exemple dans son article « Guillaume Apollinaire et les autres » : « Le 4 [sic] novembre 1918 mourut à Paris Guillaume Apollinaire, héritier direct de Rimbaud, défenseur du romantisme, animateur de la peinture fauve puis cubiste et des milieux intellectuels de 1900 à 1914, inspirateur de tous les mouvements d'avant-garde durant la même période, seul poète de langue française pendant quinze ans, inventeur d'une forme de lyrisme, auteur de *Calligrammes*. », *La Vie*

scission, une frontière, une élite et une hiérarchie, des contradictions, des conflits irrésolus, pour ne pas dire une conception exclusivement littéraire et artistique. Le surréalisme paraît en effet s'inscrire pleinement dans la fracture qui oppose la modernité au modernisme telle qu'Henri Lefebvre a voulu la concevoir en distinguant ces deux notions dans sa monumentale *Critique de la vie quotidienne*¹. Pour le philosophe le modernisme commence avec ce qu'il appelle la « catastrophe silencieuse », c'est-à-dire l'effondrement du monde cartésien, euclidien et newtonien à la faveur du relativisme d'Einstein, et, on pourrait ajouter, l'éclipse de l'homme dominé seulement par les instances rationnelles annoncées par la psychanalyse freudienne. Il s'agit de l'effondrement d'une certaine cohésion et harmonie qu'on voit aussi se transposer dans l'art, la littérature et la musique (refus de la perspective linéaire, éclatement des formes fixes, dissolution du système tonal, etc.). De ce bouleversement émergent trois valeurs de la modernité : la technique, le travail et le langage porteurs d'une promesse de bonheur pour l'avenir. Mais, mise en évidence par la « catastrophe bruyante » de la Première Guerre Mondiale, cette crise a entraîné la séparation de la modernité du modernisme en révélant aussitôt l'illusion de rupture avec l'époque précédente. La modernité a laissé la place au modernisme comme pratique technologique, déploiement et domination de la technologie et de l'abstraction ordonnatrice (notamment par les mathématiques). La modernité apparaît ainsi comme un épisode dans le développement du mode de production capitaliste². Le Surréalisme ne s'érige-t-il pas alors comme une forme de résistance à ce passage de la modernité au modernisme ? Il refuse l'illusion et proclame une volonté de rupture authentique. Et c'est par la « valeur » du langage

moderne, 4-11 mars 1923, p. 1 ; et son texte écrit pour le mécène Jacques Doucet, *Dada-Surréalisme*, op. cit., *passim*.

¹ En particulier dans le tome III : *De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*, [1981], Paris, L'Arche, 2014.

² *Ibidem*, p. 47-52. Cette thèse semble se rallier en partie à celle de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno exposée dans *La dialectique de la Raison* selon laquelle la modernité et le progrès n'ont pas émancipé l'homme mais l'ont finalement soumis à de nouveaux mythes et barbaries dont l'industrie et la technologie, voir notamment « Le concept d'«*Aufklärung*» », in *La dialectique de la Raison* [1944], Paris, Gallimard, 1974, p. 21-75.

que les surréalistes mettent en place leur projet de rupture. À partir d'Aragon, Breton et Soupault, ceux-ci cherchent leur bonheur par la poésie comme moyen de critique du *logos* et de la logique héritée. Aragon et Soupault sont fascinés par la relativité du temps et de l'espace, la confusion de plans¹. Breton en arrive même à imaginer le charme de « plusieurs vies menées à la fois »², désir qui pourrait découler des hypothèses mises à l'honneur par la théorie des univers parallèles. Les surréalistes explorent le domaine de l'inconscient et choisissent de l'intégrer à leur vie pour recomposer la « réalité absolue », la surréalité. Ils libèrent leur mouvements intérieurs, leurs pulsions, l'amour, l'éros et le *thanatos*. Ils repoussent enfin toute esthétisation – au contraire du dadaïsme – ou célébration – à l'opposé du futurisme – des machines et de la technologie. Plus qu'enfants de leur temps, les surréalistes cherchent un nouveau temps pour l'homme.

L'avant-garde, est un art extrême, qui franchit les limites imposées par la tradition et le goût, et qui est à la pointe la plus avancée des pratiques d'une époque et, historiquement, au sommet culminant entre deux époques. Il est intéressant de constater que les adjectifs « extrême » et « avancé », dont l'avant-garde conserve la trace, présentent une certaine ambiguïté si on les considère au sens de quelque chose qui est au maximum de l'extension, dans le temps et dans l'espace, et par conséquent s'approche de la fin³. Quelle meilleure image de l'essence de l'avant-garde qu'une tension entre deux extrêmes ? D'une progression et d'une régression, d'un élément destructif et d'un élément constructif, d'un élan vital et d'un instinct mortel ? Et quelle meilleure image que

¹ Voir par exemple d'Aragon *Anicet ou le panorama, roman* [1921], *O.R.C.*, tome I, op. cit., p. 13 et le texte de Soupault « Note I sur le cinéma », *Sic*, n°25, janvier 1918.

² *Le Manifeste du surréalisme*, in *O.C.*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 311.

³ Extrême est quelque chose « qui est tout au bout », « qui est au plus haut degré ». Le substantif indique la limite ultime des choses. Cf. *Trésor de la langue française informatisé*. Sur la convergence entre progrès et fin voir Peter Bürger « Pour une définition de l'Avant-garde », in *La Révolution dans les lettres*, édité par Henriette Ritter et Annelies Schulte Nordholt, Amsterdam, Rodopi, 1993 ; convergence qui renforce sa théorie de l'échec de l'avant-garde rendue célèbre par son essai *Théorie de l'avant-garde* [« Theorie der Avantgarde », 1974], trad. de Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.

sa naissance des cendres d'une époque, du naufrage d'une civilisation, qui en réalité n'était pas destinée à se conclure rapidement et dont l'image pourrait être l'agonie du radeau de la Méduse ?

Faute de sa récente dénomination officielle opérée par la publication du *Manifeste* et du caractère artistique plus que littéraire du livre *Kunstismus. 1914-1924*, le Surréalisme qui, en tant que mouvement structuré et organisé, n'a pas encore produit et théorisé des œuvres plastiques sous son étiquette, n'est pas présent dans la liste des avant-gardes dressées par Arp et El Lissitzky mais il allait bientôt prendre la place de ce point d'interrogation ouvrant le livre¹. En définitive, ce livre expose concrètement, bien que le point de vue soit particulier et approximatif, l'évolution de l'esprit moderne qui préoccupe en France certaines personnalités réunies autour des mouvements modernistes et d'avant-garde depuis la célèbre conférence d'Apollinaire « L'Esprit nouveau et les poètes » tenue le 26 novembre 1917 au théâtre du Vieux-Colombier à Paris.

¹ Nonobstant les collages de Max Ernst, les photos de Man Ray et les premiers dessins automatiques d'André Masson, la peinture n'est pas encore systématisée à l'intérieur de la pensée surréaliste. Le *Manifeste du Surréalisme* donne une importance prééminente au langage verbal même si l'« image » visuelle est évidemment en relation fusionnelle avec la parole — « les mots, les images ne s'offrent que comme tremplin à l'esprit de celui qui écoute », écrit Breton — comme l'implique la définition et la poétique de l'image de Reverdy, un des moyens de la poésie, reprise dans le *Manifeste*. L'image surréaliste est un espace au croisement de la rhétorique et de la vision. Dans la liste des dix-neuf personnages qui ont fait preuve de surréalisme absolu donnée dans le *Manifeste* le seul peintre est Georges Malkine. Ce n'est qu'à partir du premier numéro de *La Révolution surréaliste* de décembre 1924 où apparaît l'article de Max Morise « Les yeux enchantés » qu'est lancée la réflexion sur l'existence d'un art plastique spécifique du surréalisme : « Ce que l'écriture surréaliste est à la littérature, une plastique surréaliste doit l'être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu. », p. 26. Réflexion que Pierre Naville essaiera d'amortir dans les pages du numéro trois de la même revue en proférant des mots lapidaires : « plus personne n'ignore qu'il n'y pas de *peinture surréaliste* ». Cf. René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Livre de poche, 1991 et José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997.

1.2 « Hôpital auxiliaire 172 » : ce que disent les poètes à propos de la guerre

1.2.1 La guerre dans la société et dans l'individu : un catalyseur de conflits préexistants

Dans l'*Europe Nouvelle* du 29 juin 1918 une note publiée sous la rubrique « Échos et on-dit des lettres et des arts » informait les lecteurs sur le malheureux destin de quelques jeunes poètes :

Depuis quelques semaines la jeune poésie a été dispersée aux quatre vents de la guerre. L'auteur de *Spirales*, Paul Dermée, a été versé au service armé, dans l'armée belge ; M. André Breton est infirmier dans une formation d'artillerie lourde ; M. Aragon est médecin auxiliaire sur le front ; M. Philippe Soupault, l'auteur d'*Aquarium*, est malade dans un hôpital militaire de Paris.

Cette note anonyme est en fait de la main d'Apollinaire¹ et témoigne à la fois du rôle reconnu de ces jeunes poètes dans le milieu littéraire mais aussi de la réalité qui s'érige derrière elle et dans laquelle a pris forme leur activité d'écrivains. C'est en effet entre le printemps et l'automne de 1917 que les jeunes Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, qui un an et demi plus tard donneront naissance à la revue *Littérature*, laboratoire du mouvement surréaliste, se rencontrent². Ils sont tous affectés différemment dans l'armée, dans le fonds d'un

¹ *Œuvres en prose complètes*, tome II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1452.

² Aragon est affecté comme infirmier du l'Hôpital Val-de-Grâce pour devenir médecin auxiliaire (cf. Pierre Juquin, *Aragon. Un destin français*, tome I, « 1897-1939 », p. 180) et c'est entre ce lieu et la librairie d'Adrienne Monnier qu'il rencontre André Breton, lui aussi affecté à cet hôpital (cf. Mark Polizzotti, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999, le chapitre « Les trois mousquetaires », p. 76-96). Ce dernier a déjà rencontré Philippe Soupault grâce à Guillaume Apollinaire auquel il

conflit qui semble s'éterniser. Les succès de Verdun ne sont désormais que de lointains souvenirs du mirage de la victoire finale offusqués par l'échec de l'offensive du Chemin des Dames au printemps 1917¹. La désastreuse défaite de Caporetto sur le front italien avec le conséquent recul du front, entre le 24 octobre et le 9 novembre 1917, portait un coup sans précédent à la Triple-Entente et la prise du palais d'Hiver la nuit du 6 au 7 novembre qui déclenche la Révolution d'Octobre rend encore plus incertain le sort de la guerre. La France est soumise au rationnement du papier, du charbon mais surtout de la nourriture, restriction qui ramenait la mémoire collective au souvenir du terrible siège de Paris de l'hiver 1870-1871 lors de la guerre franco-prussienne². S'il est vrai, comme le rappelle Marguerite Bonnet, que l'engendrement du surréalisme par le choc de la guerre est une « idée admise » qui renferme une partie de vérité et que l'accent posé sur une réaction immédiate de révolte de la part des jeunes est à nuancer, il est également vrai que, comme toute idée reçue, la part de vérité est perpétuée horizontalement telle quelle sans approfondissement³. Pourtant le conflit mondial

présente à son tour Aragon. Voir aussi la chronologie de l'année 1917 dans les *Œuvres complètes* d'André Breton, tome I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. XXXV.

¹ Les lourdes pertes de cette offensive, une « demi-victoire », pousseront à la mutinerie dans de vastes secteurs de l'armée française. Stanley Kubrick dans *Les Sentiers de la gloire* donnera une idée de la répression inflexible et impitoyable opposée à ces réactions qui n'étaient que des gestes de résistance à des stratégies militaires souvent inutiles et catastrophiques.

² « C'est la Guerre! Economisons le blé, la farine et le pain » titre la publication de la circulaire que le gouvernement a envoyé aux préfetures pour éviter le gaspillage de ces biens en train de s'épuiser, imprimée dans la première page du *Matin* du 3 février 1917, le quotidien le plus lu de l'époque (selon le tableau reproduit par Fabrice d'Almeida et Christian Delporte dans *Histoire des médias en France*, Paris, Flammarion, 2003, p. 26). Quelques jours après, le 10 février 1917, dans les mêmes colonnes c'est la « crise du papier » qui est mise en évidence par un article sur la note officielle du conseil des ministres affirmant la décision « dans le but de restreindre la consommation de combustible, indispensable à la vie nationale, de réduire le nombre de pages des journaux quotidiens ».

³ Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, p. 43. Ce n'est pas étonnant pour un mouvement dont le manifeste est publié en 1924. Cependant, les études n'hésitent plus aujourd'hui à dater la naissance du « surréalisme » — qui ne se nomme pas encore avec cette étiquette — de 1919, comme l'a déjà fait Walter Benjamin dans son article « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (publié en 1929, cf. *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 113), c'est-à-dire avec la publication de la revue *Littérature* et la rédaction de l'œuvre inaugurale des *Champs magnétiques* (textes publiés dans la revue entre septembre 1919 et février 1920 et recueillis aux éditions du Sans Pareil en 1920), bien avant l'arrivée à Paris de Tzara et du Dadaïsme, quand l'attitude de révolte contre la société a pris

avec son contexte social reste l'événement qui forge une génération entière et qui est considéré par les historiens comme un tournant pour plusieurs raisons¹. Il marque profondément et de manière déterminante les trois jeunes poètes qui le placent toujours à l'origine de leur parcours intellectuel. Parcours qui se distingue de la génération précédente et qui explique ainsi en partie la divergence par rapport au contexte culturel hérité de la période d'avant-guerre. Il en découle une sorte de prise de conscience qu'Aragn, Breton et Soupault élaborent à travers la littérature et l'imaginaire faisant de la guerre un moment de naissance, de commencement. Un dernier aspect qui n'est pas du tout secondaire c'est la mobilité déterminée par l'appartenance à l'armée qui a permis des rencontres capitales dans le décor d'un lieu autre, hétérotopique, les hôpitaux : Breton et Vaché, Breton et Aragn, mais aussi Breton et la psychiatrie.

Il suffit de lire le début des écrits autobiographiques ou qui portent sur le mouvement, rédigés par les membres du surréalisme de la première heure pour mesurer le poids de cet événement sur la formation de leur état d'esprit et de leur psychologie et sur la naissance du surréalisme en tant que « crise de la conscience européenne », pour le dire avec les mots de Henri Béhar et Michel Carassou², avant que d'être porteur d'une nouvelle esthétique. Dans le discours intitulé *Situation du surréalisme entre les deux guerres* et prononcé longtemps après aux Etats-Unis devant les étudiants de l'université de Yale en 1942, Breton affirme :

une forme définitive. La responsabilité de cette révolte, qui ne s'oppose pas simplement à la société mais aussi aux autres mouvements artistiques et littéraires, est alors facilement attribuée à la guerre en même temps que la relation entre celle-ci et les protagonistes du mouvement est évincée d'un éclaircissement des implications directes, immédiates et distantes. Voir par exemple Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme* [1945], Paris, Seuil, 1970 ou Claude Abastado, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1975 qui consacre un petit chapitre à la guerre sans aller au-delà des circonstances générales. Pierre Daix date son histoire des surréalistes « 1917-1932 » et il y va jusqu'à affirmer que la guerre de 1914-1918 fut une « école de formation de la génération initiales des surréalistes », *Les Surréalistes. 1917-1932*, [1993] Paris, Hachette littérature, 2008, p. 15.

¹ Il est difficile de puiser des références bibliographiques dans l'ensemble des études sur ce sujet mais on pourrait renvoyer au célèbre essai déjà cité d'Eric Hobsbawm ou aux écrits de Jean-Jacques Becker comme par exemple *1917 en Europe. L'année impossible*, Bruxelles, Complexe, 1997 ou *L'année 1914*, Paris, Colin, 2004.

² *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, [1984], 1992, p. 9.

J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire – de 1919 à 1938 – en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne¹.

Breton, s'exprimant au milieu de la Deuxième Guerre Mondiale, inscrit donc la naissance du surréalisme dans les cendres produites par la guerre comme l'ont fait Hans Arp et El Lissitzky pour le mouvement de l'art d'avant-garde dans sa totalité. Mais la portée et l'importance de l'impact de la guerre ne sont pas complètement compréhensibles si l'on ne considère pas que cette dernière préside au passage sans solution de continuité entre l'enfance et l'âge adulte de toute une génération produisant ce que j'appellerais, sur le modèle du conflit générationnel, un « clivage générationnel ». Dans son article sur Alfred Jarry écrit au cours de l'été 1918, à quelques mois donc de la fin du conflit, Breton exprime cet aspect, spécifique d'une génération : « Nous qui, au cours de cette guerre, atteignîmes vingt ans, c'est-à-dire l'âge où l'on systématise sa vie, dûmes, ce faisant, tenir compte de réalités implacables.² » Dans le premier texte autobiographique de Soupault, *Histoire d'un Blanc*, publié en 1927, l'auteur, soulignant de la même manière que Breton l'entrée dans la maturité par l'épreuve de la guerre, passe directement de l'insouciance tourmentée de l'adolescence au souvenir dramatique et affreux de la tourmente du conflit mondial inaugurée par la mobilisation générale d'août 1914 :

C'était la guerre. Pendant tout ce mois d'août, je vécus dans une fièvre qu'alimentaient les pleurs de ma mère, causés par le départ de mes frères [...] Je traînais dans Paris, je regardais cette ville plus belle que jamais, elle qui attendait la mort. On ne me laissa pas le temps d'admirer, et le jour où

¹ *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, *Œuvres complètes*, tome III, édition de Marguerite Bonnet, publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 720.

² « Alfred Jarry », paru dans *Les Écrits nouveaux*, n°13, janvier 1919, recueilli dans *Les Pas Perdus*, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 216.

fut affiché l'appel de Gallieni on m'annonça mon départ pour le soir même. [...] Notre train croisait des wagons de marchandises où des conscrits chantaient ou pleuraient. Il y avait aussi des trains de blessés. Le regard de ces pauvres types m'affola complètement. Je fus stupéfait. C'était cela, la guerre : le sourire de certains blessés qui allaient mourir là et qui pissaient du sang par une épaule ou par une cuisse¹.

Ce sont les blessés de retour du front, souvent estropiés, mutilés et agonisants, et le désespoir de la mère de Soupault face à la mobilisation de ses fils envoyés vite au front, qui s'imposent lourdement au jeune Soupault. Et même s'il ne connaît pas le front à la différence d'Aragon et de Breton, sa convalescence dans les hôpitaux militaires à cause d'une santé affaiblie par un vaccin expérimental le place constamment à côté de blessés provenant des premières lignes². Cette « réalité implacable » s'est manifestée de manière différenciée selon les générations, et les études sur les traumatismes de guerre ont suggéré un rapport proportionnel entre la jeunesse et la gravité qualitative et quantitative des traumatismes : plus ils étaient jeunes, plus la guerre a affecté avec intensité les sujets³. Bien que ces études se réfèrent à des traumatismes de guerre diagnostiqués sur des soldats qui participèrent aux affrontements, on peut supposer un parallélisme avec l'impression que la guerre a exercée sur l'ensemble d'une jeunesse, enrôlée dans l'armée ou non, qui avait atteint la majorité comme dans le cas d'Aragon, Breton et Soupault mais aussi d'Éluard, ou qui se dirigeait vers la maturité comme Benjamin Péret et Robert Desnos. De plus, comme l'avait déjà postulé Freud, les traumatismes provoqués par cette descente dans la haine et

¹ *Histoire d'un Blanc. Mémoires de l'oubli 1897-1927*, Paris, Lachenal & Ritter, [1927], 1986, p. 77-78. Plus tard, dans *Mémoires de l'oubli. 1923-1926*, Soupault insistera sur ce passage brusque de l'enfance à la guerre : « Nous avons été précipités de l'enfance dans la guerre », op. cit., p. 36.

² *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 28-29. Pour une chronologie claire et schématique de la participation à la guerre de Breton je renvoie à la note 13 de la page 70 de l'étude de Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit. Pour ce qui concerne Aragon qui ne sera démobilisé qu'en juin 1919 je renvoie à la chronologie 1908-1919 rédigée par Olivier Barbarant dans son édition des *Œuvres poétiques complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. L-LV.

³ Cf. Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 159.

l'horreur, dans les pulsions les plus brutales et cruelles, sont révélateurs de conflits préexistants dans l'individu. Dans ses conclusions aux premières observations sur les effets de la guerre, Freud affirme que les névroses de guerre « doivent être considérées comme des névroses traumatiques qui ont été autorisées ou favorisées par un conflit du moi.¹ » Ces réflexions concernent bien évidemment des conditions pathologiques mais on pourrait les étendre aux sentiments conflictuels que la guerre a aiguisés chez Aragon, Breton et Soupault. La guerre n'a fait que développer, véhiculer et rendre encore plus évidente leur opposition à une société et à une morale dont les valeurs étaient représentées sous différentes facettes dans leur noyau familial. Elle a trouvé donc une terre fertile. Aragon est traversé par un conflit identitaire très fort, partagé entre la souffrance d'un fils illégitime auquel la mère ne révèle l'identité du père que peu avant son départ pour le front² et le refoulement de l'homosexualité. De son côté, Breton a passé une enfance marquée par une mère autoritaire, dominatrice, violente et soucieuse de réussite sociale³. Enfin Soupault, orphelin de père, est dégoûté par la spéculation et l'enrichissement en temps de guerre de la « famille » Renault dont un des frères avait épousé la sœur de sa mère. Au drame de la guerre se mêle le conflit familial où les instances individuelles et intimes se croisent avec la condition sociale⁴. Les trois jeunes gens se tournent vite et non sans motif vers un sentiment de révolte contre l'hypocrisie de l'ordre établi, son autorité et sa violence. Dans une lettre adressée à Breton depuis le front, Aragon recopie un

¹ Sigmund Freud, Sándor Ferenczi, Karl Abraham, *Sur les névroses de guerre*, [1919], Paris, Payot, 2010, p. 38.

² Cf. Pierre Juquin, *Aragon...*, op. cit., p. 33.

³ Cf. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 24 qui ajoute dans la note 74 un détail intéressant à propos du rapport mère-fils : « la femme chez les surréalistes est très exceptionnellement vue comme mère » ; sur l'enfance de Breton voir aussi Mark Polizzotti, *André Breton*, op. cit., p. 12.

⁴ « Et des millions d'hommes s'entre-tuaient. Je ne pouvais ignorer qu'à la même époque, les usines Renault (j'avais assisté pendant toute mon adolescence à leur croissance) fabriquaient des obus et plus tard des tanks en quantité. Bénéfices de guerre, disait-on. Et quels bénéfices ! Ainsi j'apprenais la révolte. », *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 34. De son oncle Fernand Renault, frère aîné du plus célèbre Louis, Soupault peindra une caricature impitoyable et cinglante dans le roman *Le Grand homme*, Paris, Kra, 1929.

passage d'une lettre qu'il a reçue de Soupault. Celui-ci, préoccupé comme Breton par le sort de son ami, lui souhaite de s'habituer à sa « nouvelle vie » en ajoutant : « ne vous y habituez pas trop, je vous prie. Protestez, protestez ! »¹ Le conflit entre la génération des pères et celle des fils qui caractérise si souvent la logique de la succession, se double et se renforce par le clivage générationnel déterminé péremptoirement par un événement que Freud n'hésita pas à définir comme une démonstration de l'inaccomplissement de la civilisation, voire une véritable régression du progrès, mais surtout le dévoilement de l'hypocrisie sur la quelle le progrès s'est fait :

Il y a ainsi incomparablement plus d'hypocrites de la civilisation que d'hommes authentiquement civilisés, et même on peut se demander si une certaine part de cette hypocrisie n'est pas indispensable au maintien de la civilisation [...] D'autre part, le maintien de la civilisation, même sur une base aussi discutable, permet d'espérer que chaque génération nouvelle fraiera la voie à un remaniement pulsionnel continu, porteur d'une civilisation meilleure².

Dans ces mots, écrits à quelques mois du début de la guerre, où résonne une grande amertume qui n'empêche pas Freud de garder une pénétrante lucidité sur des événements contemporains, semble se découper cette « nouvelle génération » incarnée par les surréalistes à la recherche de la « vraie vie », non hypocrite donc, et résolument meilleure. Paul Éluard qui ne connaîtra Breton, Aragon et Soupault qu'en 1919 est fortement marqué par l'horreur de la guerre passée entre l'hospitalisation et le service au front dans un hôpital d'évacuation des blessés. Les lettres qu'il adresse à ses proches l'attestent. Animé par un véritable sentiment humanitaire qui, parfois, se teinte d'une sorte de *pietas* chrétienne au

¹ Lettre du 7 juillet 1918, *Lettres à André Breton. 1918-1931*, éd. Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2001, p. 131.

² Sigmund Freud, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, [1915], in *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

contraire de ses futurs amis¹, il affirme que « la jeunesse et la santé de ce temps sont de très graves choses »² et conscient de l'avant et de l'après que la guerre comporte, se tourne vers l'avenir, un avenir « où les hommes, après cela, auront plus de foi et de confiance en la Vérité. »³

1.2.2 Revivre un état d'esprit, survivre dans la guerre : la révélation d'une réalité « déformée »

Pour des jeunes poètes comme Aragon, Breton et Soupault, et pour des raisons qui sont aussi biographiques, la guerre n'est pas l'occasion de renouveler les talents et les créations, donner des idées neuves, perfectionner les mouvements d'avant-guerre comme Apollinaire le réclame dans l'interview intitulée « Les tendances nouvelles » donnée à la revue *SIC* d'août-octobre 1916 : « la guerre doit modifier ces mouvements et les aiguiller vers plus de perfection. De la connaissance du passé il naît la raison, de la vision de l'avenir surgit l'audace et la prévoyance.⁴ » Au contraire d'Apollinaire et des futuristes, par exemple, la guerre n'est pas entrée comme réalité référentielle explicite dans les écrits de l'époque des trois jeunes poètes, sauf dans de rares occasions, ou très subtilement, et n'a subi strictement aucune forme d'esthétisation. Les seuls poèmes de Breton qui évoquent « l'Europe à feu » par la guerre sont « Décembre »⁵, « Sujet »⁶, « Pour Lafcadio » et « Soldat »⁷. Chez Soupault on ne retrouve pas des références claires et directes à la guerre si l'on exclut le poème « Correspondance militaire » et le

¹ Il décide de faire sa première communion en 1916, à l'âge de 20 ans.

² Lettre à son ami A.J. Gonon du 13 novembre 1915, *Lettres de jeunesse*, Paris, Seghers, 2011, p. 61.

³ Lettre à son père du 15 novembre 1915, *ibidem*, p. 62.

⁴ *SIC*, n° 8, 9, 10, août, septembre, octobre 1916.

⁵ Texte publié pour la première fois dans la revue *L'Éventail* en février 1919 et recueilli dans le premier recueil poétique de Breton *Mont de piété*, Au Sans Pareil, 1919.

⁶ Publié dans *SIC*, n°29, mai 1918.

⁷ Poème resté inédit, cf. *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 44.

poème « Les mois ». Par contre la mort et le sentiment de souffrance mêlé à un désir de violence se retrouvent à maintes reprises dans ses premiers poèmes¹. Et si la guerre est présente dans le cycle de poèmes de combats dans le recueil *Feu de Joie* d'Aragon publié au début de 1920², elle y participe au second degré, complètement transfigurée. Seulement quelques indices comme la date pour « Secousse » qui transpose l'expérience de son enterrement provoqué par l'explosion d'un obus, ou le titre pour « Délire d'un fantassin », et des documents secondaires comme la correspondance et les déclarations successives d'Aragon lui-même permettent d'associer ses écrits à l'expérience du front. À cet égard, dans les entretiens avec Francis Crémieux, Aragon répond à la constatation de celui-ci que la guerre est absente de ses écrits affirmant que la nommer « c'était lui faire de la réclame »³ et qu'il en a parlé dans *Anicet* de manière allusive et à travers la voix de Rimbaud qui parle de la guerre de 1870 dans les premiers chapitres écrits au cours de 1918 :

dans le premier chapitre, c'est en réalité Arthur Rimbaud qui parle et naturellement de la guerre de 70. Mais est-ce que vous croyez que quand je le faisais parler de la guerre de 70-71 cela ne sonnait pas autrement à nos oreilles de jeunes gens qui sortions de la guerre 14-18 ?⁴

¹ Voir par exemple le poème « Souvenirs » publié dans *Nord-Sud*, n° 12, février 1918.

² Aux éditions du Sans Pareil.

³ Il est intéressant de mettre en rapport les mots d'Aragon avec ce qu'Éluard lui-même écrit du front à sa mère : « Ne parlons pas de la guerre. C'est par des paroles qu'on la fait vivre », lettre du début aout 1916, in *Lettres de jeunesse*, op. cit., p. 119. Même dans un écrit privé, destiné à l'intimité du foyer familial, le mot véhicule la réalité, il l'incarne et il préside à son existence comme à sa disparition.

⁴ *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 28. Aragon ajoute que ces pages furent écrites au front : « J'ai généralement dit qu'*Anicet* avait été écrit en 1919, ce qui est vrai pour sa plus grande partie, mais les deux premiers chapitres, et celui-là par exemple, ont été écrits en réalité en 1918, pendant l'été 18, quand j'étais encore au Chemin de Dames. Et, dans mon esprit, c'était une espèce de défi à la guerre que d'écrire, dans le corps même de la guerre, déjà comme si elle avait été finie. », p. 29. Dans *Aragon parle avec Dominique Arban*, le poète confirme cette circonstance d'écriture : « Je n'ai commencé à écrire *Anicet* qu'en septembre 1918, c'est à dire deux mois avant la fin de la guerre. », Paris, Seghers, 1968, p. 35. Sur la fluctuation des dates dans la genèse du roman je renvoie à la notice de Philippe Forest dans *Œuvres romanesques compètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1007-1008. Le silence par rapport à la guerre comme arme contre

Effectivement, si la mémoire collective commune avait fait une facile mais angoissante liaison – même front, même ennemi – entre la guerre qui venait d'éclater et la guerre de 1870 et de la tragédie de la Commune de Paris¹, comme le rappelle Soupault lui-même, c'est aussi par un imaginaire littéraire qu'Aragon, Breton et Soupault établissent le rapport :

La guerre : un souvenir de celle de 1870 dont mes professeurs ne parlaient qu'à voix basse — *N'en parlez jamais, pensez y toujours*. L'Alsace Lorraine. L'ennemi héréditaire... *La Dernière Classe* d'Alphonse Daudet...²

Mais l'imaginaire n'est pas tant celui transposé dans la littérature qui met en scène la guerre, la fait revivre par le récit, cet imaginaire que le livre de Daudet représente bien ; comme le dit Breton dans ses *Entretiens* à propos de la nouvelle de Huysmans le *Sac au dos*³, il est surtout celui qui caractérise un certain état d'esprit. Ces deux événements ne sont pas seulement comparés pour leurs ressemblances historiques, une guerre pareille à l'autre. L'aspect le plus important et qui se répète le plus souvent est en effet la superposition entre la guerre de 1870 et « leur » guerre. La guerre de 14-18 devient la répétition d'une condition qui s'est présentée en 1870 et dont le « phares » de Rimbaud et Lautréamont jettent une lumière sur le présent de l'époque. Ce n'est plus un simple imaginaire véhiculé par la « lettre » qui se présente dans la réalité. Pour la

elle est expliqué également dans l'« Avant-dire » qui précède la réédition d'*Anicet* de 1964 : « négliger la guerre était de notre part un système, faux sans doute, mais dirigé *contre* la guerre. », *ibidem*, p. 10.

¹ À ce propos je renvoie à l'entrée de Bertrand Joly « Le souvenir de 1870 et la place de la Revanche » contenue dans l'*Encyclopédie de la Grande Guerre*, édité par Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker, Paris, Bayard, 2013, p. 109-124.

² *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 13.

³ « *Sac au dos* ... Vous connaissez cette nouvelle de Huysmans, un des chefs-d'oeuvre du naturalisme, qui prend place dans Les Soirées de Médan. Eh bien, il suffirait de transposer cela quelque peu, de le maintenir un peu moins à ras de terre pour se faire une idée de l'humeur de certains jeunes gens dont j'étais, que la guerre de 1914 venait d'arracher à toutes leurs aspirations pour les précipiter dans un cloaque de sang, de sottise et de boue. », *Entretiens* in *Œuvres complètes*, tome III, op. cit., p. 436.

nouvelle génération, la situation apocalyptique de la guerre n'est que la confirmation d'une exigence inévitable : la critique, la démolition et le détournement du *logos* en tant que raison et langage, cause première de la réalité, comme Rimbaud et Lautrémont l'ont fait dans une condition semblable ; c'est cela que les trois jeunes poètes s'engagent à continuer. C'est une véritable mise en discussion de cette réalité par le moyen du langage même. Breton l'affirme clairement dans la « note » qui introduit les *Poésies* de Ducasse dans le n°2 de la revue *Littérature* :

Les années 1870 et 1871, semblables à celle que nous venons de vivre, ont vu instruire les deux grands procès intentés par l'homme jeune au vieil art. On trouve les éléments de l'un deux dans une lettre de Rimbaud datée du 15 mai 1871 [...] Restent les introuvables *Poésies* d'Isidore Ducasse [...] Si, comme le demande Ducasse, la critique attaquait la forme avant le fond des idées, nous saurions que dans les *Poésies*, bien autre chose que le romantisme est en jeu. *À mon sens, il y va de toute la question du langage*¹.

La disparition du poète et l'abandon de l'écriture – le choix de Rimbaud – voire la mort précoce – la disparition de Ducasse – interrogent et tentent très tôt les trois amis. En effet, si l'on en croit les mots de Breton adressés à Aragon en juillet 1918, Soupault qui est au début de sa carrière littéraire « parle lugubrement de se taire »². Cependant en contrepoint à cette fascination, la question ouverte et la réponse à donner les captivent également et l'emporteront sur l'appel du silence qui est à la base du célèbre questionnement concrétisé par l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » lancée en novembre 1919 par la revue *Littérature*. Soupault lui-même, qui avait découvert au début de l'été 1918 *Les Chants de Maldoror*, dans sa préface aux *Poésies* de 1920 insiste comme Breton sur cette question du

¹ « Note », recueillie dans les *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 26. C'est moi qui souligne.

² Lettre inédite du 5 juillet 1918, conservée à la Bibliothèque nationale de France dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon, 41 lettres d'André Breton à Louis Aragon, f° 16.

langage, sur ce « problème » suspendu, sans solution, et laisse entendre que seul un poète est tenu de le résoudre :

La toute-puissance de la poésie éclatée dans les *Chants de Maldoror*. Elle est réduite à rien dans la *Préface*. Un effrayant problème se pose. Rimbaud n'a pas voulu apporter de solution. Ducasse n'a pas vécu assez longtemps pour nous la donner. Et nous-mêmes, vivrons-nous assez pour la connaître ? Il faut attendre que s'éveille en un poète la même force¹.

Parus en 1919 et 1920 ces textes suivent de très peu la fin du conflit et la corrélation entre la guerre de 1870 et la Grande Guerre sera proposée à plusieurs reprises et *a posteriori* par les surréalistes. Dans les pages très politiques et marquées idéologiquement de *Qu'est-ce que le surréalisme ?* on trouve cette déclaration de Breton : « Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c'est le *défaitisme* de guerre.² » Ou encore dans les *Entretiens* de 1952 où Breton sur la question de la relation entre l'expérience de la guerre et l'influence de Rimbaud, raconte que dans la période de son affectation comme infirmier militaire à l'hôpital bénévole de Nantes, le poète des *Illuminations* le « possède entièrement » s'interposant entre lui et la réalité³. En effet, d'un point de vue strictement chronologique l'expérience du conflit, vécue en première personne ou indirectement, dans les tranchées ou dans les hôpitaux, sur le front ou à l'arrière, est accompagnée d'abord par la « redécouverte » et le

¹ Préface à l'édition des *Poésies*, Paris, Au Sans Pareil, 1920. Je cite le texte recueilli dans *Littérature et le reste. 1919-1931*, édition établie par Lydie Lachenal, Paris, Gallimard, 2006, p. 77.

² *Qu'est-ce que le surréalisme ?* in *Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 227. Il s'agit d'un texte idéologique, comme le montre la référence à la Commune et à la Révolution bolchevique, écrit quelques années après l'adhésion du mouvement au PCF et prononcé lors d'une conférence organisée par le groupe surréaliste belge, très politisé, le 1er juin 1934 devant un public fortement orienté à gauche.

³ *Entretiens*, in *Œuvres complètes*, tome III, op. cit., p. 441.

réagencement du message subversif de Rimbaud, d'ordre moral et d'ordre poétique, et ensuite, vers la fin du conflit, par la découverte fulgurante de Lautréamont. Appelé dans l'armée et envoyé à Pontivy faire ses classes comme soldat, Breton écrit à son ami Théodore Fraenkel : « La pensée s'émiette lamentablement sur le sol du terrain de manœuvre. Elle a nettement conscience de la vanité de son effort. [...] Dans Rimbaud, " l'école des bons travaux abrutissants ", n'est-ce pas plutôt ceci ? »¹ En été 1916, au moment de sa première approche de la psychiatrie et de la neurologie à l'hôpital de Saint-Dizier, la mise en discussion du réel et de sa représentation par les aliénés atteints par des traumatismes de guerre, frappe particulièrement Breton qui s'interroge aussi sur le rapport entre art et folie. Encore une fois la réflexion sur le réel et le dépassement de ses limites par le langage, notamment la poésie, est soutenue par l'expérience de Rimbaud :

Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous [...] Mon sort est, instinctivement, de soumettre l'artiste à l'épreuve analogue. De pareil examen je doute que Rimbaud sorte indemne (*Une Saison en enfer*) et je regarde avec effroi ce qui va sombrer de moi avec lui².

D'autres lettres de l'été 1916 témoignent à la fois de l'impression suscitée par les malades, de la complication émotive à saisir cette réalité dévoilée, des troubles, des doutes et des questionnements qu'elle porte avec soi, mais aussi du filtre de la littérature interposé entre ces conditions et la réalité. C'est ainsi que la poésie, indissociable désormais de la vie est mise à l'épreuve, le lyrisme élargi, ouvert à d'improbables et imprévisibles délires cognitifs mais impliquant aussi des aspects éthiques. À Apollinaire il n'hésite pas à parler de lyrisme, de « surprise lyriques »

¹ Lettre datée du 22 avril 1915 citée par Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 70. En ce qui concerne l'accord de la parole de Rimbaud aux circonstances vécues par Breton, je ne peux que me référer au chapitre III de cette étude indépassable.

² Lettre envoyée à Apollinaire datée du 15 août 1916 citée par Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 110.

que les patients lui réservent au cours de ses interrogatoires en lui délivrant de « touchants poèmes »¹. L'ancrage dans le réel de ce lyrisme n'implique pas, ou plus, seulement sa « transmutation », dans le sens alchimique de passage d'une substance vile à une substance noble – comme Breton l'entendra dans son essai sur Apollinaire pour parler de la « transmutation poétique » des poèmes de guerre de *Calligrammes*² –, mais il implique, ou laisse percevoir, la possibilité de sa « transformation ». Voulant donner une vie littéraire à ces surprises lyriques confiées par les aliénés, Breton ne choisit pas de publier un « simple » récit à l'allure onirique d'un œuf cassé pondu au milieu d'un cimetière, comme celui qui est transcrit dans la lettre à Apollinaire³. Il publie en revanche dans le fascicule n°14 de *Nord-Sud* d'avril 1918 avec le titre de « Sujet », et sous la forme d'un étonnant poème en prose, la transcription d'un procès-verbal obtenu par un malade paranoïaque qui ne croit pas à la réalité de la guerre et la considère comme une mise en scène, une orchestration de simulacres⁴. Pour la première fois dans ce texte d'un des futurs surréalistes, l'expérimentation psychiatrique, ses outils d'analyse et la « simulation » d'une altération du psychisme deviennent source d'inspiration et matière lyrique et littéraire comme ils le seront dans des écrits tels que *Les Champs magnétiques* ou encore *L'Immaculée conception*. L'expérience de Saint-Dizier est perçue instinctivement par le jeune assistant comme une découverte absolument révélatrice. Dans une missive destinée à Apollinaire, Breton ne cache pas à son interlocuteur la sensation de commencement, d'initiation que lui procure le franchissement de cette porte ouverte par la

¹ Lettre du 28 août 1916 conservée à la Bibliothèque nationale de France, NAF 25618 Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, f° 23. Elle est en partie reproduite dans Peter Read, « Apollinaire et le Dr. Vinchon: poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des Sciences Humaines*, 307, « Apollinaire en archipel. Dialogues et regards croisés », éd. Laurence Campa, juillet-septembre 2012, p. 41.

² « Guillaume Apollinaire », paru dans *L'Éventail*, n°10 du 18 octobre 1918, recueilli dans *Les Pas perdus*.

³ Voici l'extrait entier de la lettre du 28 août : « Les malades me font toute la journée des surprises lyriques. Ils répondent à mes interrogatoires par des phrases étranges, qui sont parfois de touchants poèmes, ainsi : “La dernière fois que je suis allé au cimetière une poule avait pondu sur le chemin. L'œuf était cassé.” »

⁴ *O.C.*, tome I, op. cit., p. 24 et commentaire p. 1004-1006.

psychiatrie. Il s'agit d'un appel à lever l'ancre vers un univers aux espaces dilatés :

Je me laisse toujours accaparer par la psychiatrie. En ce monde j'ai beau me demander : distinguerait-on Jarry du premier venu ? En tout cas, je suis parti pour un long voyage¹.

Aragon au moment du départ, de son « voyage » pour le front avait déjà publié son essai sur Rimbaud où il le représentait criant « au jour de la défaite » au seuil de la Troisième République et reconnaissait la liberté qu'il avait apportée par l'abolition de la contrainte de la prosodie et de la logique, « prosodie de la pensée »². Une fois arrivé dans La Marne, les mots de Rimbaud voltigent dans ses pensées et sont cités à plusieurs reprises dans sa correspondance avec Breton. Dans une lettre du 12 juillet 1918, les forêts de l'Argonne qui abritent les tranchées françaises se rattachent aux bois de la banlieue parisienne piétinés par l'armée versaillaise en route vers le Paris communard en mai 1871 comme il est rappelé dans le « psaume d'actualité » « Chant de guerre parisien »³. La lecture d'une *Saison à l'Enfer* et des *Illuminations* l'accompagne constamment dans les heures de repos ou dans les moments qui alternent avec les assauts des lignes ennemies, des retraites ou de changement de position au point qu'il peut écrire toujours à Breton : « je suis tout à Arthur »⁴. La force percutante émotive et poétique, mais aussi idéologique de Rimbaud est difficile à dissocier de la valeur qu'elle a pu assumer dans cette réalité contingente. Aragon revendiquera pour sa génération, à côté de ses amis Breton et Soupault, d'avoir été parmi les tout

¹ Lettre conservée à la Bibliothèque nationale de France, NAF 25618 Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, f° 21.

² « Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé », *Le Carnet critique*, 15 avril-15 mai 1918, recueilli dans *Chroniques. 1918-1931*, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Stock, 1998, p. 18. Cet article réagit aux prétentions de Max Jacob d'être l'inventeur du poème en prose et surtout à la critique que Jacob fait dans *Le Cornet à dés* du poème en prose de Rimbaud considéré la « devanture du bijoutier » et non le « bijou » qu'il devrait être.

³ *Lettres à André Breton. 1918-1931*, op. cit., p. 145.

⁴ *Ibidem*, p. 164.

premiers « rimbaldiens », voire véritablement les premiers, puisque, au contraire de tous les autres écrivains, ils furent les premiers qui « revisitèrent le monde à la lueur de Rimbaud. »¹ Mais s'ils furent les premiers c'est que la jeunesse interrompue par la guerre était probablement plus prédisposée à recevoir le message d'un poète dont la jeunesse apparaît pareillement interrompue. La violence qui se devine dans le « Cœur volé » et « dépravé », fût-elle littérale et/ou allégorique, en tout cas condition transposée d'une réalité où l'événement personnel et historique s'enchevêtrent, pourrait ainsi représenter l'effet initiatique de la guerre chez les trois jeunes poètes – je rappelle que le poème de Rimbaud est daté de « mai 1871 »². À quelques jours de l'armistice du onze novembre, un Aragon désenchanté au milieu des cris victorieux se tourne à nouveau vers le Rimbaud de 1871 pour opposer à la vulgaire gaieté générale ses « chers cris » : « passez Républiques de ce monde! »³ L'enterrement vécu par Aragon au cours d'une offensive et rendu légendaire par Aragon lui-même dans le *Roman inachevé* ne me semble donc pas prélude à la spectralité du poète comme l'envisage Philippe Forest mais plutôt symboliser, par l'évident fait d'être un rescapé et de se considérer tel, sa (re)naissance⁴, comme pour Breton, au début de son voyage.

Soupault est le plus loin du front des trois. Mais, comme on l'a vu, il n'est pas moins loin du drame de la guerre et lui aussi traverse ces moments accompagnés par la lecture de Rimbaud. Dans *Histoire d'un blanc* le récit de la naissance de son premier poème suit une succession de souvenirs liés à la mort de

¹ *Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard, 1989, p. 50.

² Dans une lettre à Fraenkel écrite au début de la guerre Breton écrit : « Je ne vais bientôt plus savoir éviter les bornes de mon chemin ! Funeste contemplation, peut-être, celle de ces horizons qui ornent les pages d'une " Saison en Enfer " ou les poèmes de la *forme* la plus insignifiante comme, même, " Le cœur volé " », citée par Marguerite Bonnet, *André Breton...* op. cit., p. 68.

³ « La paix, la guerre. On vous trompe. [...] Vous savez quand Rimbaud, c'était à la fin d'une guerre : Ah passez Républiques de ce monde. Chers cris d'Arthur », lettre du 17 novembre 1918 à Jean Cocteau recueillie dans *Papiers inédits*, éd. Lionel Follet et Édouard Ruiz, Paris, Gallimard, p. 245. Le poème cité par Aragon est « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... ».

⁴ Cf. Philippe Forest, *Aragon*, Paris, Gallimard, 2015, p. 122-124. Dans la lettre du 10 août à Breton Aragon raconte l'épisode écrivant qu'il a été tué trois fois, *Lettres à André Breton. 1918-1931*, op. cit., p. 166.

son cousin et ami René Deschamps, mort, comme il le raconte dans *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, à la suite d'une blessure de l'artère infligée par un éclat d'obus¹. Mais le poème fut écrit bien avant. Comme le révèle l'archive *Mémoire des hommes* du Ministère de la Défense, René Jean Deschamps est mort le 13 août 1917 suite à des « blessures de guerre » à l'hôpital de Vadelaincourt au front de la Meuse près de Verdun et le poème est publié dans la revue *SIC* n° 15 de mars 1917, daté de février 1917², sous le titre rimbaldien de « Départ »³. *Histoire d'un blanc* est d'ailleurs écrit après la guerre, en 1927, et la mémoire déformée ne serait-elle alors que le résultat de l'amplification des raisons de la poésie comme geste de réaction, de révolte, mais aussi cri de douleur comme le révèlent plusieurs de ses poèmes ? « Départ » a en effet été écrit sur le lit de l'hôpital 172, l'hôpital du Boulevard Raspail où était alors hospitalisé Soupault. Dans sa polysémie il est difficile d'enfermer le texte dans une signification univoque et définitive, pourtant l'ambiance qu'il évoque, une gare affolée remplie par les cris des femmes, introduite par un « adieu » impliquant un non-retour, pourrait bien l'inscrire dans la scène très quotidienne à l'époque des départs des hommes pour le front. Un de ses premiers poèmes, dédié à Apollinaire, porte le titre plutôt significatif de « Souffrance »⁴. Dans un autre poème « Les mois » on retrouve la terrible atmosphère qui entoure le poète opprimé par le sentiment « d'esclavage » dans la routine de l'« hôpital auxiliaire 172 » rempli de « vingt-deux lits d'où hurlent quelques-uns »⁵. Soupault au cours de son service militaire, voit se succéder une alternance de longues périodes à l'hôpital et de périodes d'activité

¹ *Histoire d'un blanc*, op. cit., p. 87 et *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 32.

² *SIC* n° 15, mars 1917, signé Philippe Verneuil, du nom de sa compagne Suzanne Verneuil. Qu'il s'agisse bien de celui-ci parmi la dizaine de Deschamps morts entre 1914 et 1919 est confirmé par une lettre inédite de Soupault à Apollinaire du 28 août 1917 où il affirme regretter n'avoir pu passer lui rendre visite « empêché par la mort d'un de [ses] cousins » lettre conservée à la Bibliothèque nationale de France, NAF 27161, Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, f° 268.

³ À René Deschamps « tué » Philippe Soupault dédie son deuxième recueil *Rose des Vents*, Paris, Au Sans Pareil, 1919.

⁴ *Nord-Sud*, n° 9, novembre 1917.

⁵ « Les mois », publié dans *Aquarium*, Paris, Imprimerie Birault, 1917, réimpression par Lachenal & Ritter, Paris, 1981.

au ministère des Travaux publics et au commissariat militaire des Essences et Pétroles. Et lui aussi comme ses amis Breton et Aragon interpose entre lui et la réalité du moment le prisme de l'imaginaire évoqué par la lecture de Rimbaud¹. Dans une lettre très intéressante du début de juillet 1918 adressée à Breton depuis le lit d'hôpital de Boulevard Raspail, Soupault, sollicité par son ami, explique la genèse du poème « Escalade » publié quelques semaines avant dans la revue *SIC*². L'échange porte sur le procédé de la citation qui est au centre des discussions qu'entretenaient les trois jeunes poètes :

Le premier vers d'Escalade est en effet « démarqué » (pourquoi amicalement ?) d'Arthur Rimbaud et vous aimez ce poème « Rêve » que vous m'avez fait connaître. C'est à ce dessein que j'ai presque textuellement repris ce vers, c'est à ce dessein que je l'ai placé en tête de ce poème. J'estime en effet que ce procédé ne peut qu'aider à créer l'atmosphère que je voulais créer³.

L'atmosphère que le poème de Soupault tente de suggérer est celle bureaucratique et étouffante du ministère. Le célèbre incipit « on a faim dans la chambrée » de « Rêve », une chambrée parcourue par les miasmes, devient « il fait chaud dans le ministère », un ministère où les portes fermées ne laissent pas circuler l'air et qui est martelé par le tapage des machines à écrire et la sonnerie du téléphone. Si le texte énigmatique de Rimbaud, contribue à restituer cette impression qui communique ce que Breton nommera le « plaisir humoristique »⁴, le passage

¹ Déjà Étienne-Alain Hubert soulignait que « pendant la guerre de 1914-1918 [...] Rimbaud est une manière de prisme pour la vision », « Rimbaud et les surréalistes », in *L'Herne. Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions de l'Herne, 1993, p. 184.

² *SIC*, n° 29, mai 1918.

³ Lettre inédite datée 5 juillet 1918. Il s'agit d'une lettre tout à fait intéressante puisqu'elle nous donne un aperçu sur les discussions poétiques, les mécanismes de la pratique poétique des trois jeunes poètes et sur la vie littéraire. Que cette lettre soit considérée comme importante par le destinataire est confirmé aussi en raison de sa conservation particulière : elle est en effet reliée à l'exemplaire de *Littérature* n° 21 de la première série possédée par Breton. Lettre conservée à la BLJD, Fonds André Breton, cote Alpha Ms 21249 (4 ; 71). Sur cette lettre je reviendrai souvent.

⁴ *Anthologie de l'Humour noir*, in *Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 867.

« démarqué » chez Soupault semble plutôt vouloir transmettre une sensation moins humoristique qu'obsédante. Cette variation vise à rendre l'idée d'un état de désarroi, de malaise subi dans un lieu de profonde inquiétude qui est encore plus explicite dans une autre version présente dans un poème presque contemporain où le vers modifié, toujours le premier, débute par : « on étouffe dans la chambre »¹. À cela s'ajoute que « Rêve », l'« admirable poème » selon Breton sera considéré par Soupault comme « un des plus angoissants poèmes que l'on ait jamais écrit.² » Il est peut-être superflu de faire remarquer que la « chambrée de nuit » de ce poème, évoquant un lieu qui oblige à une promiscuité sûrement envahissante et souvent désagréable, parfois même violente, était un lieu connu et récurrent dans l'expérience de Soupault et des jeunes de l'époque, éparpillés entre les logements militaires et les chambres d'hôpital³.

C'est Soupault qui découvre pendant une nouvelle hospitalisation boulevard Raspail les *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont dans une librairie située juste en face de l'hôpital auxiliaire 47⁴. Soupault jouera le rôle

¹ « Rose des Vents », signé « mars 1918 » est publié dans le n°14 de *Nord-Sud* d'avril 1918 et repris sous le titre « Étoile de mer » dans le recueil *Rose des Vents*.

² « À la recherche de Rimbaud », *La Revue nouvelle*, n° 27, février 1927, article recueilli dans *Littérature et le reste*, op. cit., p. 282. Dans le morceau cité Soupault parle de lettre « féroce et magnifique » écrite depuis Stuttgart. En fait la lettre écrite à Stuttgart faisait partie des « Trois lettres inédites » publiées dans *La Nouvelle Revue Française* n° 67 du premier juillet 1914 mais n'est pas celle où figurait le poème « Rêve », qui est contenu dans la lettre écrite depuis Charleville. La lettre envoyée depuis Stuttgart ne comporte pas de poème.

³ Pour les nombreuses interprétations et exégèses du dernier et énigmatique poème de Rimbaud je renvoie à la bibliographie rédigée dans les « Notes et variantes » des *Œuvres complètes* de Rimbaud, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1003-1002. « J'attire l'attention sur le fait que la chambrée de nuit n'est pas un aspect quelconque de la vie militaire. C'est le lieu où d'habitude on fait subir des brimades aux recrues et à certains soldats au caractère particulier ; c'est le lieu où on lance des quolibets, des insultes, etc. », rappelle Mario Richter dans sa lecture de « Rêve », un « des nœuds critiques les plus intéressants de notre siècle » que Breton est le seul à avoir compris dans toute sa profondeur comme « lieu » ou plutôt passage pour un horizon inconnu, un rêve, une réalité, où « toutes les choses, même les plus opposées et les plus cruelles, n'apparaissent plus que sous leur aspect d'équilibre, dans une parfaite indifférence de sens. », *Les deux "cimes" de Rimbaud, "Dévotion" et "Rêve"*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p. 64 et 86.

⁴ Il s'agit de la librairie « Ars et Vita » qui se trouvait au numéro 120 alors que l'établissement médical était au 121. Je rappelle que les hôpitaux auxiliaires sont des formations sanitaires organisées en temps de guerre pour l'assistance aux blessés, souvent par des sociétés d'assistance.

d'hagiographe à l'égard de Lautréamont et de quelques autres poètes¹. Il se chargera de la préface de l'édition en volume des *Poésies* Au Sans Pareil en 1920, où il mettra habilement en relation une lettre d'Isidore Ducasse et la lettre à Ernest Delahaye de Rimbaud contenant le poème « Rêve ». Ces deux écrits, deviennent ainsi deux « documents », deux morceaux de vie indispensables pour témoigner de la « crise intellectuelle » traversée par les poètes, brouillant toute distinction entre art et vie. Se remémorant la rencontre avec ce livre, Soupault exprime toute

¹ À l'aide de nouveaux documents concernant la correspondance de Soupault et Breton, le moment est venu de mettre, peut-être, un point final à la question de la découverte de Lautréamont. Il s'agit pour ma part de confirmer et renforcer les réponses partielles aux doutes déjà soulevés par Henri Béhar dans « Philippe Dada ou les défaillances de la mémoire », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 9-10 et dans *André Breton le grand indésirable*, [1990], Paris, Fayard, 2005, p. 72-73, et de Lionel Follet dans son introduction aux *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 15-20. Je rappelle donc les étapes principales de cette chronique sur la rencontre des trois poètes avec Lautréamont. La première date que l'on trouve sur l'éblouissante découverte est amputée de l'année, il s'agit du « 28 juin » qui apparaît dans le passage cité ci-dessus de « Mon cher ami Ducasse » de Soupault où le poète dit avoir lu pour la première fois les *Chants de Maldoror* dans « un lit d'hôpital », art. cit. Mais c'est Aragon qui, dans *Lautréamont et nous*, op. cit., provoque une confusion de dates. Si d'une part il se vante d'être le premier à avoir connu Lautréamont et d'en avoir parlé à un Breton stupéfait déjà à l'automne de 1917, lors de leurs premières discussions, il reconnaît, comme on l'a vu, que le premier à avoir possédé une copie des *Chants* est Soupault, p. 23. Celui-ci, selon les souvenirs d'Aragon, prêta l'exemplaire à ses deux amis qui le lurent au cours des gardes de nuit au Val-de-Grâce. La découverte et l'influence grandissante de la figure de Lautréamont pour Aragon, Breton et Soupault seraient donc à dater entre l'automne 1917 et le printemps 1918, laissons parler à ce propos Aragon : « Si j'en reviens à ce temps qui va de septembre 1917 à mai 1918 [...] encore que ce fut un temps d'événements considérables, il me paraît surtout hanté de cette ombre croissante que Maldoror étendit sur nous. », p. 22. Cette version a longtemps fait référence, Marguerite Bonnet aussi, étant donné l'absence de repères précis de la part de Breton, s'appuie sur le récit d'Aragon (cf. *André Breton...*, op. cit., p. 121-122 et la « Chronologie » in André Breton, *O.C.*, tome I, op. cit., p. XXXVI). Mais le « 28 juin » de Soupault ne peut pas être de l'année 1917. Soupault n'est pas hospitalisé au mois de juin 1917 pendant lequel, au contraire, il collabore activement avec Apollinaire à la conférence du 16, *Une tendance de la poésie contemporaine* tenue à la salle de Concert de l'œuvre du soldat dans la tranchée, il participe le 24 à la soirée de la première des *Mamelles de Tirésias* et, comme le révèle une lettre précisément du 28 juin 1917 à Apollinaire, il habite normalement à son domicile de l'époque 250, rue de Rivoli (lettre inédite conservée à la BnF, NAF 27161, Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, ff. 266-267). André Breton demande l'exemplaire à Soupault par l'entremise d'Aragon dans une lettre inédite qu'il envoie à ce dernier en date du 9 juin 1918 : « Va voir Soupault, à l'He auxil. 47 (121, B Raspail.) Emprunte-lui *Paludes* pour T.F. [Théodore Fraenkel] et pour moi *Les Chants de Maldoror*. (Donne-lui de mes nouvelles.) » (lettre conservée à la BnF dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 9). Le « 28 juin » de Soupault pose donc également un problème car déjà le 9 juin 1918 Breton réclame à son ami l'exemplaire, mais dans ce cas la difformité du souvenir porterait sur le mois ou sur le jour et non sur l'année ! Soupault est déjà hospitalisé fin mai 1918 comme on peut le supposer d'une lettre d'Aragon à Breton datée 23 mai 1918 : « J'ai vu Soupault hier. Il m'a parlé comme un amorphe, et n'ira pas voir Reverdy parce qu'il est à l'infirmerie » (*Lettres à André Breton*, op. cit., p. 78). Le texte dont parle Aragon est-il alors un exemplaire du numéro de

la portée de la découverte : « J'étais couché dans un lit d'hôpital lorsque je lus pour la première fois les *Chants de Maldoror*. C'était le 28 juin. Depuis ce jour-là personne ne m'a reconnu.¹ » Si le récit effleure visiblement l'exagération pathétique, en continuité avec le titre « mon cher ami Isidore Ducasse » qui est tutoyé tout le long de l'article, le souvenir s'accorde toutefois à la volonté de marquer de façon décisive la transformation intellectuelle et identitaire que la découverte comporta. Encore une fois l'« illumination » excitée par une parole privilégiée et révélatrice concourt à déterminer l'idée de cet instant de commencement placé sur le théâtre de la guerre, dans le « lit de l'hôpital ». Plus tard, dans les *Mémoires de l'Oubli* le récit autobiographique sera abordé directement par la mobilisation du 2 août 1914, qui coïncide exactement avec l'anniversaire de la naissance de Soupault². Ce détail et le choix de commencer son autobiographie par cet épisode souligne la fonction presque génétique, d'empreinte, de la guerre sur la « naissance » du poète, et, en dernière analyse, sur

janvier-février 1914 de *Vers et Prose* trouvé à la librairie d'Adrienne Monnier qui contenait le premier des *Chants de Maldoror* ou encore le volume des *Chants* appartenant à la bibliothèque de prêt de la même librairie (*Lautréamont et nous*, p. 13-14) ? Probable, mais alors il est difficile d'expliquer l'effet retardé de l'impact bouleversant, de l'influence considérable — Aragon parle d'un « tremblement de terre » — de la lecture de Ducasse sur les trois jeunes poètes car ils ne commencent à accuser ces effets qu'entre l'été et l'automne 1918, comme le révèle l'euphorie mêlée au trouble de certaines lettres écrites en cette période ; avant de celles-ci, le nom de Maldoror n'apparaît pas, le silence est total. Le 27 juin 1918, encore, Breton avoue à Paulhan, avec lequel il entretient depuis peu une intense correspondance, qu'Aragon « comme [lui-même] c'est à Rimbaud qu'il fait remonter toutes ses grandes émotions en art », lettre inédite conservée à l'IMEC dans le Fonds Jean Paulhan (cote PLH2.C45-06.01). Seulement un mois plus tard apparaît le nom de Maldoror dans un *crescendo* d'enthousiasme : d'abord sous la plume de Breton dans une lettre envoyée depuis Moret toujours à Paulhan sans exprimer un intérêt particulier : « Autour de moi je pense avoir trop longtemps toléré Jarry, et Maldoror m'a tenu compagnie ici même. », lettre inédite du 26 juillet 1918, conservée à l'IMEC dans le Fonds Jean Paulhan (cote PLH2.C45-06.01). Puis, quelques jours plus tard, le 31 juillet 1918, Aragon, avec un ton différent, écrit à Breton : « Merveille de Lautréamont — Chirico n'est rien auprès de lui. Et J[aqués] Vaché, je ne veux pas. » et le 21 août 1918 : « Tes lettres, louanges inaccoutumées et quelques inquiétudes ; et *Maldoror*, je dors mal pour y penser, pour y penser. Est-ce, avec Virgile le décrié, le seul poète épique ? », *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 161 et p. 175. Enfin Breton en parle dans la lettre déjà citée sur le lyrisme adressée à Aragon du 12 septembre 1918 (conservée à la BnF dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 20 et f° 28).

¹ « Mon cher ami Ducasse », paru dans *Le Disque Vert*, mars 1925, contenu in *Littérature et le reste*, op. cit., p. 219.

² *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 13.

l'origine du mouvement surréaliste. Comme pour Breton et Aragon la période du conflit est ainsi vécue comme un moment de révélation, une véritable épiphanie.

1.2.3 S'inscrire dans le réel pour écrire le réel : se rencontrer et se raconter entre lieu et identité

Les recrues sont empêchées, au cours du service militaire, de disposer complètement de leur corps et de faire librement leurs choix¹. Cependant la disponibilité dont la machine bureaucratique s'est servie au cours de la guerre n'a pas seulement contribué aux causes bellicistes. Elle a aussi brisé certaines frontières, aussi bien sociales que géographiques, souvent plus résistantes en temps de paix : soldats provenant de différentes régions et de différentes classes sociales se sont ainsi mêlés dans les mêmes lieux (casernes, tranchées, hôpitaux) et sous le même uniforme, garantie d'une illusoire égalité, où l'horizontalité d'une identique tenue entre en contraste avec la verticalité des grades de la hiérarchie. Cette mobilité dans l'indisponibilité a donné lieu à une opportunité relationnelle qui n'est pas sans effet sur la formation et la constitution du groupe embryonnaire du surréalisme. Elle a favorisé des rencontres mais aussi privilégié des espaces d'expérience spécifiques et communs². Dans le « Projet d'histoire littéraire contemporaine » qu'Aragon publie dans le numéro 4 de septembre 1922, nouvelle série de la revue *Littérature*, une partie entière est consacrée à la période du

¹ De son lit d'hôpital Soupault écrit à Apollinaire : « Si l'autorité médicale et militaire m'accorde une convalescence quelconque je me permettrai d'aller vous voir. », lettre du 11 juin 1918 conservée à la Bibliothèque nationale de France, NAF 27161, Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, f° 271. Transféré à l'hôpital militaire temporaire 77 de La Bourboule, Soupault, dans une lettre à Perez-Jorba, regrette ses déplacements imposés par l'autorité militaire qui lui empêchent d'être rapidement informé de l'activité littéraire : « L'autorité militaire m'a fait beaucoup voyager et sans doute je ne recevrais votre si intéressante revue que dans quelque temps. », lettre du 13 août 1918, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Général, Onze lettres de Philippe Soupault à Joan Pérez-Jorba (Ms 28493). Dans une autre lettre toujours adressée à Perez-Jorba, à un mois de l'armistice, il se lamente d'être « très bousculé par l'autorité militaire » qui finalement l'a affecté à Paris au Commissariat général aux essences et combustibles, (Ms 28499).

² Dans l'article « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) » par Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, *Pratiques*, n°38, juin 1983, les auteurs avancent l'hypothèse du « brassage de classes » causé par la guerre et l'appartenance à l'armée pour expliquer le « paradoxe » d'un « groupe socialement disparate », p. 30. Mais ce brassage se restructure avec le temps : un « approche diachronique » rend compte « de l'évolution du groupe dans le sens d'une unification que détermine le retour aux effets habituels des frontières de classes. », *ibidem*, p. 35.

conflit sous le titre « Du 1er août 1914 à la mort d'Apollinaire (10 novembre 1918) ». Au milieu de la fourmillante liste de chapitres qui se succèdent, le nom d'André Breton apparaît sous le titre : « Le Val-de-Grâce : André Breton ». Celui de Philippe Soupault est d'abord lié à la manifestation poétique de l'*Œuvre du soldat dans la tranchée* qu'il organisa en 1917, puis, lui aussi, apparaît associé au nom du lieu, moins spécifique que pour Breton, de l'hôpital : « Philippe Soupault à l'hôpital »¹. Les identités des deux poètes semblent donc bien s'inscrire et prendre leur forme dans cet espace : l'hôpital.

Breton bien avant l'entrée au Val-de-Grâce est envoyé comme infirmier militaire à l'hôpital bénévole n° 103 bis de Nantes. C'est là qu'en hiver de 1915 il fait la connaissance de Jacques Vaché hospitalisé à cause d'une blessure à la jambe ; Vaché prendra des traits presque fantomatiques, ceux d'un esprit qui hantera Breton et étendra sa lucidité désabusée sur le surréalisme : Breton dira dans le *Manifeste* qu'il est surréaliste en lui². Et c'est en qualité d'étudiant en médecine que Breton demande à être affecté comme médecin auxiliaire au centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier³. Dans ce lieu il fait la découverte de la psychanalyse qui contribuera d'une manière fondamentale à caractériser le surréalisme comme une *avant-grade de la connaissance* où les pratiques artistiques et les principes gnoséologiques se croisent et se poursuivent, exerçant une influence réciproque tantôt vers une direction tantôt vers une autre⁴. De retour à Paris à l'hôpital du Val-de-Grâce, Breton rencontre Louis Aragon qui comme lui

¹ Le projet d'une histoire littéraire contemporaine avait été commandité à Aragon par le couturier et mécène Jacques Doucet.

² Sur Vaché il existe plusieurs ouvrages dont je signale Michel Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1986, Georges Sebbag, *L'impronçable jour de sa mort : Jacques Vaché, janvier 1919*, Paris, Jean-Michel Place, 1989, et les lettres de guerre publiées par Georges Sebbag dans *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Paris, Jean-Michel Place, 1989. Une édition récente des lettres a été publiée sous la direction de Philippe Pigeard, Jacques Vaché, *Dans le sillage du météore désinvolte. Lettres de guerre 1915-1918*, Paris, Points, 2015.

³ Aujourd'hui le Centre hospitalier de la Haute-Marne de Saint-Dizier s'appelle en hommage au poète « hôpital André Breton ».

⁴ Sur l'expérience à Saint-Dizier et la découverte de la psychanalyse je ne peux que renvoyer aux pages consacrées à ce sujet par Marguerite Bonnet dans son ouvrage *André Breton...*, op. cit., p. 98-114.

est interne pour devenir médecin auxiliaire. La dynamique affective et intellectuelle déclenchée par les rencontres comme l’imaginaire suscité par la géographie et l’architecture des lieux, du château à la ville, sont à la source de tout le bagage pratique et théorique du surréalisme, mais aussi à l’origine de son histoire, de son ancrage dans le déroulement de l’histoire individuelle et collective, du réel malgré tout, et l’hôpital préside à ces premiers rencontres. Pour ces trois jeunes, ce lieu qui est à la fois aux marges de la société et au centre de l’autorité normative de l’état, de la norme sanitaire – physique et psychique – est doublé du pouvoir répressif et disciplinaire qu’exerce l’armée, et, comme dans le cas du Val-de-Grâce, aux dortoirs où s’alignent les malades et les blessés se juxtaposent les chambrées des classes militaires, des aspirants médecins auxiliaires¹. Hétérotopie de « déviation » et de « crise » selon le *topos* de Foucault, réservé aux individus « dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne »², mais aussi dont le corps est « dévié » et « altéré » à cause des blessures ou des maladies, l’hôpital fonctionne comme lieu de « purification », à l’instar de la caserne³. En tant que tels, la caserne et l’hôpital, deux « chambrées

¹ Dans la « Lettre aux Médecins-Chef des Asiles de Fous » les surréalistes souligneront le rapport d’identité entre la caserne, la prison et l’hôpital psychiatrique constatant ainsi de manière perspicace la relation étroite qu’entretiennent les appareils et l’institution de l’État, même de ceux à l’apparence neutre, dans l’exercice et la diffusion du pouvoir comme elle est aujourd’hui établie à partir des années ‘60 : « On sait, — on ne sait pas assez — que les asiles, loin d’être des *asiles*, sont d’effroyables geôles, où les détenus fournissent une main d’œuvre gratuite et commode, où les sévices sont la règle, et cela est toléré par vous. L’asile d’aliénés, sous le couvert de la science et de la justice, est comparable à la caserne, à la prison au bagné. », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925. On pourrait même avancer que les surréalistes y sont parvenus aussi grâce à l’expérience, de manière pseudo empirique ; je rappelle que, dans le poème déjà cité « Les Mois », Soupault parle « d’esclavage », voici les premiers vers : « Depuis des heures le soleil ne se levait pas / une lampe faible et les seize lits rangés la routine / mais pas seulement la routine l’esclavage ».

² Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 27.

³ L’hôpital ne circonscrit pas simplement l’épidémie d’une maladie pour éviter la contagion à d’autres individus, il abrite et cache aussi le corps invalide ou mutilé pour éviter une épidémie « psychologique », l’effet contagieux que le martyr des corps pourrait avoir au cours d’une guerre sur la morale des civils. Je rappelle que Soupault se souvient du choc apporté par les images des blessés dans le poème cité ci-dessus, qui revient aussi dans les *Mémoires de l’oubli. 1914-1923* où il écrit que les trains-ambulances et les fourgons empilés de blessés l’avaient consterné et apitoyé, op. cit., p. 18. Les hôpitaux doivent donc marginaliser et isoler un certain état physique et psychique qui est troublant et cela va de pair avec un discours contrôlé et orienté de censure et de propagande. D’ailleurs, comme toutes les images qui renvoient aux « effets indésirables » et

de nuit », peuvent marquer à la fois l'initiation et le passage dans un sens ou dans l'autre, vers la mort ou la vie, l'aggravation ou la guérison, le départ à jamais pour le front ou le retour. Un espace enfermé, supposé par conséquent être suspendu et statique devient au contraire le carrefour des rencontres, des rendez-vous impératifs et nécessaires, de la découverte, de la prise de conscience. Il devient le point de départ, l'origine d'un parcours : « je suis parti pour un long voyage », dit Breton. Publiant son premier poème « Départ », Soupault le fait imprimer avec la trace indélébile du lieu où il a été écrit et qui l'a, peut-être, inspiré : « Hôpital 172 ». Ce n'est donc pas étonnant qu'Aragon dans son récit très suggestif de « Lautréamont et nous », place erronément la découverte et la lecture de Lautréamont au moment de la connaissance avec Breton en automne 1917 sous le décor « invraisemblablement maldororien » du service des malades mentaux du Val-de-Grâce, dans un Paris effrayé par les bombardements de la Grosse Bertha et les menaçants survols nocturnes des premiers avions. Le mélange et la confusion des dates mais aussi des auteurs, Lautréamont pour Rimbaud vraisemblablement, délibérés ou involontaires, en ce cas ne sont pas importants puisque ce lieu autre se construit, ou se déconstruit, à travers le langage, la pratique du discours à la croisée entre réel et imaginaire. Cette superposition anachronique révèle en plus, encore une fois, la volonté de faire coïncider la découverte d'un auteur et de son message avec un contexte bien précis en soulignant la particularité et l'importance de ce moment dans la formation du poète. D'ailleurs, comme l'atteste la correspondance la correspondance entre Breton et Aragon, la découverte de Lautréamont entraîna une réaction presque immédiate. L'auteur des *Chants de*

meurtriers de la guerre, la mutilation dérange la société. La « Loi réprimant les indiscretions de la presse en temps de guerre » approuvée le 5 août 1914 décréait qu'il était interdit de publier des informations sur les opérations militaires, évidemment, mais aussi sur les « effectifs des blessés, tués ou prisonniers » et sur la « situation sanitaire », *Journal Officiel* du 6 août 1914, p. 7131. Encore aujourd'hui aux Etats-Unis une loi régleme strictement la photographie et la divulgation des images du retour des soldats morts qui étaient complètement interdites jusqu'au 2009. Preuve et conséquence de la marginalisation du mutilé est la contrainte de rejoindre des associations de blessés de guerre, nées pour la plupart par la volonté des victimes de la Grande Guerre, qui s'occupent de défendre le droit à la réparation, de promouvoir une reconnaissance symbolique et sociale et de fournir une aide matérielle, solidaire et mutuelle entre ses membres.

Maldoror fait son irruption dans les réflexions sur le lyrisme que Breton mène l'été 1918 et qui devaient aboutir à un article sur ce sujet pour la revue de Reverdy *Nord-Sud*¹. Une lettre très importante et peu connue de Breton à Aragon contient les idées et les axes fondamentaux de cet essai :

le mot faible ou usé en désespoir de cause, Beau comme de Lautréamont, fautes d'orthographe comme dans les lettres d'amour, rimes soudain pauvres si tu te sers couramment des rimes, les indéfinis, près du ruisseau où tout se tient. Toutes autres façons de donner sa langue au chat, finalement les blancs comme la vie de Rimbaud après 1875².

Au crépuscule du conflit et à l'aube d'une nouvelle époque, sociale et littéraire, Lautréamont rejoint ainsi Rimbaud comme modèle poétique.

La condition historique de la Grande Guerre est une réalité biographique, et par conséquent d'expérience, qui surgit par une réalité discursive, littéraire, autobiographique et réflexive, aussi bien contemporaine que postérieure. Circonstance éloignée du surréalisme « au grand jour » elle demeure pourtant fondatrice de la génération qui nourrira le mouvement à partir du noyau fondateur composé par Aragon, Breton et Soupault. Le regard que ces derniers portent sur elle est tout à fait révélateur du rapport inévitable, complexe, voire paradoxal mais sûrement profond que le surréalisme entretient avec l'histoire, avec ou sans « h » majuscule, avec son présent, sa contemporanéité. Voué à se placer au-dessus de l'histoire, de la pure contingence, d'une réalité événementielle, de la « vie réelle » et « précaire », selon les mots du fameux *incipit* du *Manifeste*, d'une vie considérée au fond hypocritement comme stable et positive, le surréalisme est

¹ Cf. lettre du 23 août 1918, « Trente-deux lettres inédites à André Breton », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970.

² Lettre inédite du 12 septembre 1918, conservée à la Bibliothèque nationale de France dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon, 41 lettres d'André Breton à Louis Aragon, f° 20.

néanmoins percuté par la réalité des faits « implacables », énormes ou accessoires, inévitables et fatals ou voulus et intentionnels. Ces faits imposeront des ordres du jour, des réflexions et des choix intellectuels, politiques et stratégiques comme par exemple au moment de la mort de Barrès, de l'assassinat de Marius Plateau par Germaine Berton en janvier 1923 ou encore de la guerre du Rif en 1925. Dans l'*Avant-propos à une histoire littéraire contemporaine* publié dans la nouvelle série de la revue *Littérature* de février-mars 1923 Aragon ne place-t-il pas un événement historique comme celui qui façonne le caractère de toute une génération ?

Un petit nombre de faits éclatants, moins par leurs effets que par leur valeur *parlante*, marque d'un sceau commun toute une génération ; et de les avoir connus, de les avoir reçus comme un choc vers le même âge, vers le même instant de leur esprit, unit d'une façon mystérieuse, indélébile, quelques milliers d'individus si dissemblables qu'on ne comprend pas dès l'abord ce qui crée entre eux cet air de famille, cette parenté vexante. La date de naissance, un graphologue expert pourrait la deviner à l'écriture, par la ressemblance des écritures strictement contemporaines, et ce n'est encore qu'une grossière image de la réalité : les manières de penser, les associations d'idées, voilà qui constitue les traits de cette ressemblance, voilà ce qui nous permet d'écrire avant toute chose le mot de *génération*, ce qui rend naturel que je parle ici de *ma* génération. C'est d'elle, que je le veuille ou non, que je puis écrire l'histoire.

La mentalité poétique d'une époque. Elle naît dans l'infinie variation des circonstances de ces quelques éclairs soudains qui commençaient ma première phrase¹.

Le fait auquel Aragon se réfère est la « crise d'Agadir », un incident militaire et diplomatique entre la France et l'Allemagne survenu en 1911, bras de fer

¹ *Littérature*, nouvelle série, n°9, février-mars, 1923, p. 3.

annonciateur de la Première Guerre Mondiale, qui est évoqué par le titre « Agadir » du nom de la ville marocaine, toponyme à la sonorité suggestive et incantatoire, « abracadabrante » comme dirait Rimbaud. C'est en effet le pouvoir des mots, du langage qui revêt les événements leur donnant leur véritable substance, la « valeur parlante » et de la lettre, l'écriture qui en garde et scelle l'existence et les rend « lisible » et « transmissible » ; tout cela s'avère être la condition *sine qua non* pour écrire le mot génération, pour parler de sa génération et pour en écrire l'histoire. Et écrire et réécrire l'histoire sera un des enjeux majeurs du surréalisme dans une démarche véritablement *poïétique*, voire *mythopoïétique*. Pas seulement son histoire mais aussi, comme on le sait bien, l'histoire de la littérature, malgré les multiples affirmations contraires, en particulier de Breton, qui ne se situe pas dans le paradigme méthodologique de l'historien mais dans la lignée de l'artiste, du *poète*, du créateur. C'est pour cette raison que les mots de poïétique et mythopoïétique me semblent tout à fait appropriés. Mais le regard sur la contingence du conflit filtré par le kaléidoscope de la littérature et de l'imaginaire fait ressortir surtout et déjà la conception du primat de l'actualité de la littérature où l'histoire et l'individu, le personnel et l'impersonnel, le je et l'autre se rencontrent et qui sera une constante dans l'appropriation de la littérature conduite par le Surréalisme¹. La littérature est vivante, agissante, elle opère dans et sur le réel. Une vitalité assurée par un univers référentiel commun aux poètes, un état d'esprit semblable, même si éloigné dans le temps, qui inspirent des principes dont l'œuvre se nourrit pour poser les possibilités d'une signification du réel assurant ainsi en même temps la dissolution de la contingence, d'un présent insatisfaisant.

¹ Sur cette actualisation de la littérature dans l'idée de l'histoire littéraire de Breton dont la conception de vitalité est empruntée à Benedetto Croce (*Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, Bari, Laterza, 1907), je renvoie à l'article de Marie-Paule Berranger, « L'histoire de la littérature vue par André Breton : les "balances illusoire" » in *Intellectuel surréaliste (après 1945)*, études réunies par Maryse Vassevière, publication du Centre de Recherches sur le Surréalisme, Paris III, 2008, p. 51-76 : « Dans ce flou apparaît quand même une constante : l'idée de la vitalité actuelle de l'œuvre. Evaluer c'est faire la part – déterminer le seuil critique – entre ce qui est vivant et ce qui est mort. »

Dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* de 1938 une entrée est réservée au mot « Guerre » et le contenu explicatif reporte la célèbre sentence tirée des *Poésies* de Lautréamont, « Cache-toi, guerre », et une phrase d'Artaud : « Quand la guerre s'en va, la poésie rentre »¹. Mais ce n'est pas seulement Rimbaud qui « parle » et Lautréamont qui intime à la guerre de se cacher, et donc sans qu'elle disparaisse à jamais, dans un monde submergé par l'abrutissement et la violence, qui remontent comme un écho du passé. C'est aussi la poésie d'Apollinaire, des *Calligrammes*, voix du présent, qui s'impose au regard placé devant les horreurs de la guerre et qu'Aragon se voit contraint de justifier comme il l'écrit du front à Breton².

Les premiers pas de ces poètes dans la vie intellectuelle active à la suite d'un cataclysme ne peuvent que faire songer à l'affirmation et à la survivance de l'archétype du poète dans la tradition occidentale, le mythe d'Orphée. Sa lyre est accordée sur un traumatisme et son chant magique, qui défie la mort, est l'instrument et l'espoir pour transformer le monde et changer la vie, geste extrême de « non-conformisme ». Dans le *Manifeste du Surréalisme* Breton conclut : « le surréalisme est le “rayon invisible” qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. [...] Cet été les roses sont bleues ; le bois c'est du verre. La terre drapée dans sa verdure me fait aussi peu d'effet qu'un revenant. C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs. »³

¹ *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, Galerie Beaux-arts, 1938.

² « Copie-moi, veux-tu bien, quelques Apollinaire de bas étage, j'entends obus lunaires et fusées chevelues. De préférence “La Nuit d'avril [1915]”, et ceux qui valent quelque indulgence. Je veux ici tâcher de justifier à mes yeux ce pauvre poète qu'on assassinerait trop volontiers, au gré de lectures hâtives. », *Lettres à André Breton*, op. cit. p. 128. Bien plus tard Aragon confirmera : « Et j'ai pourtant à dire qu'il est vrai que le front ressemblait très fort à ces images d'Apollinaire à la boue près à la merde, à la gangrène. », « Beauté de la guerre te leur refuse dans la littérature », *Europe*, n° 156, 15 décembre 1935, p. 475.

³ *O.C.*, tome I, op. cit., p. 346.

1.3 « Plus près peut-être que tous les autres poètes » : l'émergence d'une nouvelle génération sur le front de l'avant-garde parisienne

1.3.1 Apollinaire entre désertions de l'avant-garde et résistances d'une nouvelle génération

1917, l'année de la rencontre entre Aragon, Breton et Soupault, est aussi une année de reprise de l'activité littéraire et artistique à Paris qui d'ailleurs, au cours de la guerre, ne s'est jamais véritablement tue. Alors que les revues *Vers et Prose* et *La Phalange*, dont on ne peut pas sous-estimer le rôle, tant elles jetèrent un pont entre le symbolisme et la modernité — Apollinaire avait publié dans la seconde le texte « Onirocritique » et Breton ses premiers poèmes d'un goût encore symboliste¹ — cessaient de paraître en 1914 comme d'ailleurs la *Nouvelle Revue Française*, d'autres publications orientées plus nettement vers une fracture avec le passé se faisaient jour. En cette année, en effet, paraît le premier numéro de la revue *Nord-Sud* de Reverdy, publication qui, dans le milieu des mouvements modernistes s'ajoute à *Sic*, née une année auparavant et animée par Pierre-Albert Birot ; à côté de cet événement « parisien » il faut rappeler aussi la parution à Barcelone à la fin janvier de la même année du premier numéro de la revue *itinérante* de Picabia 391 et en juillet de la revue *Dada* à Zurich. Mais déjà en 1915 Amédée Ozenfant avait donné naissance à *L'Élan*, revue artistique en couleur, très soignée, qui donnait une place importante aux illustrations graphiques, notamment les siennes, et aux dessins cubistes de Picasso et Metzinger et qui était également engagée dans l'effort de guerre : c'est ici, en

¹ « Onirocritique » paraît dans le n° 20 du 15 février 1908. « Rieuse » dédié à Paul Valéry, « Le Saxe fin » et « Hommage » de Breton paraissent dans le n° 93 du 20 mars 1914.

effet, qu'Apollinaire avait publié ses deux poèmes sur le front, « Guerre » et « Nuit d'avril 1915 »¹.

Le texte liminaire qui ouvre le premier numéro de *Nord-Sud* exprime d'une part la confiance en une sortie victorieuse de la France d'une guerre devenue trop longue — « la guerre se prolonge » est le constat qui ouvre le texte — de l'autre, la nécessité de rassembler « les lettres » et de le faire autour d'Apollinaire et de ses idées novatrices : « Naguère, les jeunes poètes allèrent trouver Verlaine pour le tirer de l'obscurité. Quoi d'étonnant que nous ayons jugé le moment venu de nous grouper autour de Guillaume Apollinaire. Plus que quiconque aujourd'hui, il a tracé des routes neuves, ouvert de nouveaux horizons.² » Deux éléments donc s'imposent nettement : l'un contextuel, l'aspect national et patriotique exacerbé par la guerre, et l'autre théorique, à savoir la volonté de reprendre la réflexion sur l'activité littéraire et artistique commencée avant la guerre afin de lui donner un ordre, un itinéraire précis³. Les deux essais qui suivent sont à cet égard significatifs. Le premier, de la main de Paul Dermée, est intitulé « Quand le Symbolisme fut mort... » et comme le titre l'affirme de manière cristalline, il décrète la fin du Symbolisme, ou plutôt son échec, et il plaide pour un renouvellement discipliné de la poésie qu'il définit, paradoxalement, « âge classique »⁴. C'est la première fois que dans le contexte

¹ Dans le n° 8 de janvier 1916 et dans le n° 9 de février 1916.

² *Nord-Sud*, n° 1, 15 mars 1917, p. 2. Ce texte, signé N.S. est en réalité rédigé par Apollinaire lui-même, cf. la note d'Étienne-Alain Hubert à la page 237 du volume *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.

³ C'est bien cette dernière intention qui sera confirmée dans un article de Reverdy intitulé « L'Esthétique et l'esprit » publié en 1921 dans le n° 6 du mars 1921 de la revue *L'Esprit nouveau* où il retrace brièvement la naissance de la revue *Nord-Sud* : « En 1916 — le moment était venu où l'on pouvait parler d'esthétique, je l'ai fait dans *Nord-Sud* parce que l'époque était à la réorganisation, au rassemblement des idées, parce que la fantaisie faisait place à un plus grand besoin de structure et que ce sentiment parlait assez fort en moi, pour que je fondasse une revue pour l'exprimer et pousser une idée à la réalité. », recueilli dans les *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 2010, p. 565-573, cf. le commentaire d'Étienne Alain-Hubert p. 1368 et son introduction au fac-similé de la revue *Nord-Sud* paru chez Jean-Michel Place, Paris, 1980, p. VII-XVII.

⁴ L'interrogation sur héritage du symbolisme se prolongera jusqu'aux années 1920 comme le témoigne l'enquête menée dans les pages du *Disque vert* « Le symbolisme a-t-il dit son dernier mot ? », n°4-5-6, février-avril 1923.

des mouvements modernistes et d'avant-garde apparaît ce mot vaguement utilisé pour définir un art fruit d'une création contrôlée, structurée, « pure », « autonome », organique, qui pourtant n'exclut pas des résultats audacieux et dont la revue *L'Esprit nouveau*, dirigée notamment à ses débuts par Paul Dermée, sera la promotrice quelques années plus tard. À cet article répond d'un point de vue plus strictement plastique celui de Reverdy, « Sur le Cubisme », où le poète tente une mise au point à propos de l'art cubiste à cause de la véritable confusion générée par ce mouvement dans le public mais surtout chez les artistes mêmes qui s'en revendiquent¹. Reverdy y expose les caractéristiques fondamentales et incontournables de cet art de « grande réalité » qui ne doit pas être mimétique et anecdotique et dont la déformation des objets et l'utilisation de formes essentielles servent à dégager « ce qui est éternel et constant ». Les poèmes qui suivent et accompagnent les deux contributions théoriques, en en prolongeant de quelque manière les propos pour les concrétiser, sont « La Victoire » d'Apollinaire, suivi de « La neige tombe... » de Reverdy et de « Précipiter une aile à cette perle : un casque... » de Max Jacob. Le titre choisi par Apollinaire, qui est en écho au texte liminaire, sous l'apparente et facile référence à la guerre cache en réalité des significations et des interrogations d'ordre littéraire mais également personnel. D'ailleurs, la revue est et sera définie par Reverdy lui-même comme un « organe de combat »². Le poème se présente en effet comme une sorte de méditation sur le passé, le présent et l'avenir de la poésie menée dans un état de veille entre le sommeil et le réveil, quand le bourdonnement des pensées empêche de dormir et tient ouverte la porte à travers laquelle rêverie et réflexion communiquent et où les pensées mêmes se métamorphosent, comme semble bien le révéler la première strophe : « Un coq chante je rêve et les feuillards agitent / Leurs feuilles qui ressemblent à des pauvres marins » ; un début qui ne va pas sans rappeler la mise

¹ Sur Reverdy et le cubisme à cette époque je renvoie à l'article d'Étienne-Alain Hubert, « Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917 » recueilli dans *Circonstances de la poésie*, Genève, Klincksieck, 2009, p. 63-79.

² « L'Esthétique et l'esprit », art. cit, p. 569.

en condition préalable de l'esprit qui sera privilégiée par les surréalistes. Le poème questionne à la fois le langage et le concept de nouveau et transpose l'effervescence du milieu poétique et artistique qui à l'époque s'engage dans le renouvellement des moyens d'expressions et dont Apollinaire, même si éprouvé par la guerre et sa blessure, est la personnalité la plus éminente :

Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire

Mais le ton prophétique qui conclut avec force le poème¹ se mêle à des accents mélancoliques pour en faire un écrit à l'allure testamentaire, en ce sens-là très proche de « La Jolie Rousse » qui, avec « La Victoire », conclura le recueil des *Calligrammes* publiés en 1918 : « Je courbe tristement la tête / Devant l'ardente moquerie » ; moquerie qui persiste dans « La Jolie russe » : « Mais riez riez de moi... ». C'est en effet son rôle de guide et de rassembleur, voire de théoricien et chef du modernisme et de l'avant-garde, aussi bien que sa conception de la poésie, que le poète considère comme menacés². Alors qu'il a subi une trépanation qui le laisse encore fragile après sa blessure au front³, ne se sent-il pas à la crête de quelque chose qui semble destiné à finir avec lui ou à être continué par quelqu'un d'autre que lui dans les toutes premières lignes de la lettre qu'il écrit à Tristan Tzara en décembre 1916 ? Le poète roumain venait de créer le mouvement Dada autour des soirées tenues au Cabaret Voltaire de Zurich : « J'aime votre talent depuis longtemps et je l'aime d'autant plus que vous m'avez fait l'honneur de le diriger dans une voie où je vous précède mais ne vous dépasse point. ⁴ » Un des

¹ « La victoire avant tout sera / De bien voir au loin / Et de tout voir / De près / Et que tout / Ait un nom nouveau », recueilli dans *Calligrammes, Œuvres poétiques*, édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 309.

² Sur le drame vécu par Apollinaire dans le champ de bataille littéraire et artistique transposé dans ce poème je renvoie à la lecture de « La Victoire » qu'en fait Mario Richer dans *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XX^e siècle*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 257-293.

³ Apollinaire avait été blessé au Bois de Buttes, aux pieds du Chemin des Dames le 17 mars 1917.

⁴ Lettre du 14 décembre 1916 publiée par Michel Sanouillet dans *Guillaume Apollinaire, La Revue des lettres modernes*, n° 104-107, 1964, « Apollinaire et les surréalistes », p. 7.

signes de la brèche ouverte par la nouvelle génération sur les lignes du front de l'ancienne génération groupée autour d'Apollinaire, on peut le deviner dans le poème dérisoire « Restaurant de Nuit » écrit par l'ami de Breton, Théodore Fraenkel, mais signé du nom de Jean Cocteau et publié quelques semaines après ce premier numéro de *Nord-Sud* dans le fascicule de mai 1917 de la revue *Sic*. On y lit en effet cet acrostiche : « pauvres birots », au pluriel, comme si l'on vouait viser toute une génération et pas seulement le directeur de la revue¹. Il s'agit d'une véritable anticipation de l'esprit provocateur et dérisoire qui prendra des tons paroxystiques avec l'arrivée de l'esprit dada². Cependant, au cours de l'année 1917, Apollinaire demeure dans le milieu de l'avant-garde l'autorité intellectuelle la plus éminente et son incessant désir d'un élan créatif toujours renouvelé le porte à être en première ligne pour définir et synthétiser ce qui se dessine sous la formule de « L'Esprit nouveau ». C'est en effet à Apollinaire qu'est confiée, à la demande de Cocteau, l'écriture de la présentation du ballet *Parade* en mai 1917, où paraît pour la première fois cette formule à côté de celle de « sur-réalisme », manifestation particulière du premier³ :

¹ André Breton et Théodore Fraenkel firent leur connaissance au lycée Chaptal. Fraenkel, étudiant en médecine comme son ami, fut un témoin de l'activité littéraire de Breton et participa au début de la saison parisienne de Dada. Voir le court et savoureux portrait écrit par Robert Desnos dans *Dada-Surréalisme*, [1927], in *Nouvelles Hébrides*, éd. Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 2016, p. 201-202 et *L'Etoile de mer*, Théodore Fraenkel, l'ami de Robert Desnos. Lettres et documents inédits, 1917-1952, n° 10, 2006.

² Dans la lettre datée du 4 juin 1917 à Théodore Fraenkel, Jacques Vaché commentait amusé cette supercherie « — je reçois à l'instant votre "Journal des Patriciens" dont, collègue cher, j'ai à vous remercier — Tant pis! — Est-ce que tous les collabos de *Sic* mystifient ensemble M. le Birot ? », *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, éd. Georges Sebbag, Paris, Jean-Michel Place, p. 1989. Cette supercherie provoqua une certaine agitation dans le milieu littéraire comme l'atteste la lettre de Guillaume Apollinaire à Jules Romains du 22 juin 1917, *Correspondance générale*, tome III, 1916-1918, éd. Victor Martin-Schmets, Paris, Champion, 2015, p. 263. Il faut préciser que selon les recherches scrupuleuses d'Étienne-Alain Hubert deux lettres anonymes signées par des noms de fantaisies, Docteur Ubix et Docteur Ubu, pseudonymes qui pourraient bien cacher Théodore Fraenkel à l'époque très épris du personnage Ubu de Jarry, affirment que les cibles étaient Pierre Albert-Birot et sa femme Germaine, cf. les notes à Pierre Reverdy, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1315-1316. À propos de Jarry et Fraenkel, Desnos raconte : « Fraenkel avait pris l'habitude, à la suite de la lecture de l'œuvre de Jarry, de s'exprimer comme le "père Ubu". Il rentra si bien dans la peau du personnage que petit à petit on finit par prendre ce travesti au sérieux. », *Dada-Surréalisme*, 1927, op. cit., p. 201.

³ Cf. Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. 690.

C'est un poème scénique que le musicien novateur Erik Satie a transposé en une musique étonnement expressive, si nette et si simple que l'on y reconnaîtra l'esprit merveilleusement lucide de la France même. [...] Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe d'avènement d'un art plus complet. [...] De cette alliance nouvelle [...] il est résulté [...] une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau, qui, [...] ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'il soit au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels¹.

En effet, l'étiquette d'« esprit nouveau », qui paraît très inclusive, semble vouloir réunir un peu tout ce qui se produit sous les étoiles de l'innovation, au nom de la coopération, de la pluridisciplinarité et de la synthèse des arts (« pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse », « avènement d'un art plus complet ») mais aussi de la hardiesse et de l'originalité (« le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine », un art « à la hauteur des progrès scientifiques et industriels »). C'est en ce sens-là que la formule sera choisie en 1921 comme titre de la revue éponyme *L'Esprit nouveau* par les trois directeurs Amédée Ozenfant, Paul Dermée et Pierre Jeanneret, plus tard connu sous le nom de Le Corbusier. Mais ce rôle de chef de l'avant-garde et du modernisme n'est pas seulement menacé par la montée d'une nouvelle génération, il est contrasté à l'intérieur même de ce front comme le révèle la désertion de la conférence d'Apollinaire *Une tendance de la poésie contemporaine* tenue le 16 juin 1917, confessée dans la chronique mensuelle de *Nord-Sud* sous la plume ironique de Max Jacob :

¹ *Œuvres en prose complètes*, tome II, op. cit., p. 865. Texte publié en avant-première dans *L'Excelsior* du 11 mai 1917 sous le titre « "Parade" et L'Esprit nouveau ».

Toute la rédaction du *Nord-Sud* étant en villégiature, c'est moi qui ai été chargé des actualités ; qu'on ne me reproche pas de ne pas être allé à la conférence de notre cher et admirable poète Guillaume Apollinaire : j'ai joué à la marelle toute la journée samedi rue Simon-Deureur et j'ai laissé passer l'heure¹.

Quoi qu'il en soit, ça n'empêche pas à Apollinaire de se mettre à l'avant-scène de l'avant-garde avec la représentation de la pièce « surréaliste » *Les Mamelles de Tirésias*. À la première du spectacle tenue au conservatoire Maubel le 24 juin 1917 sont présents au milieu du public Louis Aragon, André Breton avec son ami Théodore Fraenkel, Philippe Soupault et Jacques Vaché, l'ami « prométhéen » de Breton rencontré à l'hôpital de Nantes². Lors de la publication en volume de la pièce dans un compte-rendu publié dans la revue *Sic* de mars 1918 en souvenir de la première représentation, Aragon raconte que ce dernier avait sorti son pistolet d'officier menaçant de tirer sur le public³. Au-delà du fait qu'il se soit réellement vérifié⁴, l'extrémisme et le choc d'un tel geste, devenu

¹ *Nord-Sud*, n^{os} 4-5 d'août-septembre 1917, sur l'attribution à Max Jacob de cette chronique parue anonyme voir les notes d'Étienne-Alain Hubert dans Pierre Reverdy, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1314.

² Sur *Les Mamelles de Tirésias*, le texte et le contexte, je renvoie à l'étude remarquable de Peter Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000. Aragon affirme y avoir assisté si l'on s'en remet aux souvenirs rapportés dans « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, 1^{er} et 8 juin 1967. Soupault racontera qu'à la représentation de la pièce il avait joué le rôle de souffleur (*Guillaume Apollinaire: ou reflets de l'incendie*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1926, p. 39), détail confirmé par l'envoi de l'édition originale de la pièce : « à Philippe Soupault, au souffleur des *Mamelles de Tirésias*, au jeune poète en qui j'ai la plus grande confiance. », Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 866.

³ « Mon légendaire ami Jacques Vaché voulait tirer à balles sur le public », Louis Aragon, « Le 24 juin 1917 », *SIC*, n^o27, mars 1918, s.p., repris dans Louis Aragon, *Chroniques*, op., cit., p. 15-17.

⁴ Cet épisode si éclatant est relaté aussi par Breton dans sa « Confession dédaigneuse » : « il était entré dans la salle revolver au poing et il parlait de tirer à balles sur le public. » *Les Pas perdus*, in *Œuvres complètes*, tome I, op., cit., p. 200. En dehors du cercle « surréaliste » cet épisode est confirmé seulement par un récit de la soirée fait par Maurice Martin du Gard à Maurice Maeterlinck qui date de 1924, donc bien après la première de la pièce et après la publication de la « Confession dédaigneuse ». Breton s'en souviendra dans les mêmes termes aussi dans les *Entretiens* : « c'était Jacques Vaché qui venait d'entrer, en uniforme d'officier anglais : pour se

justement « légendaire », pourrait servir pour décrire symboliquement l'effet de cette journée sur les futurs surréalistes, à savoir une sorte de prise de conscience de l'écart et de la distance qui les séparaient des poètes aînés dont les conséquences seront multiples mais aussi contradictoires et variables. Breton, rétrospectivement, déclarera en effet que la représentation de la pièce d'Apollinaire fut un moment de révélation, déterminant pour la conscience de la profondeur de l'abîme qui séparait sa génération de celle des aînés. C'était l'esprit de Vaché qui l'emportait sur l'esprit nouveau d'Apollinaire :

ces deux styles de vie étaient profondément antagonistes et ils ne devaient pour moi jamais mieux s'affronter que ce 24 juin 1917, à l'occasion de la « première » de la pièce d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*. [...] Jamais comme ce soir-là je n'avais encore mesuré la profondeur du fossé qui allait séparer la nouvelle génération de celle qui la précédait. Vaché, qu'exaspéraient en l'occurrence autant le ton lyrique assez bon marché de la pièce que le ressassage cubiste des décors et costumes, Vaché en posture de défi devant le public à la fois blasé et frelaté de ces sortes de manifestations, fait, à ce moment, figure de révélateur¹.

Mais à l'époque le jugement n'est pas si catégorique et définitif, et le choix pas si net. Vaché est encore loin de devenir la figure mythique et mystérieuse que construira habilement Breton et qu'il présente comme une première ébauche de l'esprit surréaliste. Le sentiment éprouvé à chaud par Breton est sûrement tempéré par la réalité et la complexité du moment. Il ne faut pas oublier que tout ce qui

mettre immédiatement au diapason, il avait dégainé son revolver et paraissait d'humeur à s'en servir. Je le calmai de mon mieux et réussis à lui faire endurer, non sans grande impatience, la fin de la représentation. » *Œuvres complètes*, tome III, op. cit. p. 441. Précisions qu'Aragon à l'époque ne savait rien encore de l'existence de Jacques Vaché qu'il ne rencontrera jamais et avec lequel il n'entra en correspondance que grâce à André Breton, donc après leur rencontre en septembre-octobre 1917.

¹ André Breton, *Entretiens, O.C.*, tome III, op. cit., p. 441.

pouvait se référer au cubisme en ce temps de guerre, comme les décors de *Parade* et des *Mamelles de Tirésias*, exprimait un esprit, sinon contestataire et ouvertement révolutionnaire, au moins de révolte, qui allait bien au-delà des préoccupations d'ordre esthétique aux yeux de certains spectateurs. L'art cubiste était en effet accusé d'être un art « boche » et anti-national¹, et cela bien avant la guerre. L'hebdomadaire illustré, *La Baïonnette* d'esprit satirique, belliciste et nationaliste, né pour soutenir l'effort militaire pendant la guerre, comme des caricaturistes célèbres avaient, en plusieurs occasions, ciblé le « kubisme », art considéré germanique et donc barbare.² Dans la « Petite explication préalable » écrite pour accompagner la correspondance reçue par Jean Cocteau au moment de la vente de celle-ci au mécène Jacques Doucet en 1923, Aragon rappelle que le cubisme était à l'index et que « toute innovation était taxée de trahison envers la France ». C'est cette hostilité, ajoute-t-il, qui « explique auprès de jeunes gens que l'on bridait de mille manières le succès sentimental des deux manifestations modernes qui firent scandale en 1917 : *Les Mamelles de Tirésias*, et *Parade*. »³ En

¹ Voir par exemple l'espace donné par la revue *L'Elan* à cette polémique dans le numéro 8 de janvier 1916.

² Cf. le premier chapitre de Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre: l'avant-garde parisienne et la Première Guerre Mondiale*, trad. de l'anglais par Dennis Collins [*Esprit de corps, the art of the parisian avant-garde and the first World War : 1914-1925*, 1989], Paris, Flammarion, 1991, où est aussi cité un passage d'une conférence sur l'art tenue en 1915 à Lyon par le peintre académicien Tony Tollé au titre très significatif quant au climat qui entourait l'art contemporain et ses marchands : *De l'influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français* qui, selon le conférencier, « ont imposé à l'admiration de nos snobs des œuvres empreintes de la culture allemande, pointillistes, cubistes, futuristes, etc. », p. 4. Faut-il rappeler le destin du marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler ? Refusant l'ordre de mobilisation de l'armée allemande il se réfugia en Suisse. Sa galerie et ses tableaux restés à Paris furent séquestrés par les autorités françaises en tant que biens appartenant à l'ennemi et furent vendus en 1921 dans une vente à l'Hôtel Drouot à la quelle participèrent aussi les futurs surréalistes. Le même sort fut réservé à l'autre grand marchand et collectionneur du cubisme Wilhelm Uhde. Pour le rôle, l'entreprise et la mésaventure de Daniel-Henry Kahnweiler je renvoie à Pierre Assouline, *L'Homme de l'art. D.H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Balland, 1988. Apollinaire essaya de contrer cette association haineuse entre germanisme et modernisme et de démontrer la nature française et latine de la modernité artistique bien avant la conférence de l'*Esprit nouveau* dans un article publié dans *Paris-Midi* en 1916 « L'art et la guerre » : « une certaine presse a réussi à faire croire au public français que moderne et boche sont synonymes ». Il tombe toutefois sur une position non moins partielle et dictée par les oppositions nationales enflammées par la guerre en affirmant la totale extranéité de l'Allemagne au modernisme et son fondamental académisme, *Œuvres en prose complètes*, tome II, op. cit., p. 861-862.

³ Louis Aragon, *Papiers inédits*, eds. Lionel Follet et Édouard Ruiz, Paris, Gallimard, p. 240.

1926, dans *Guillaume Apollinaire ou reflets de l'incendie*, Philippe Soupault semble effectivement porter sur les *Mamelles de Tirésias* un jugement suspendu entre l'exaltation d'une révolte annoncée par le scandale de la pièce et le repli conservateur de l'auteur. Il affirme que c'est dans la « période de révolte » qu'Apollinaire « écrivait son poème “Et ce soir on s'en ira au cinéma...” ou qu'il décidait de faire représenter son drame *Les Mamelles de Tirésias*. »¹ Une révolte pourtant étouffée puisque elle n'est pas suivie par des principes éthiques conséquents qui primerait sur les aspects esthétiques :

Apollinaire avait le sens de ce qui était neuf. Mais maté par la peur il ne se déclarait jamais révolutionnaire et appelait *surprise* le scandale. Il avait pourtant la violence, ce poing en pleine figure, mais il préférait jouer au plus malin. [...] il savait que cette violence qui est comme un miracle pouvait seule détruire. Mais il voulait détruire pour recréer².

Le poème dont Soupault cite le premier vers — « Et ce soir on s'en ira au cinéma » — paru dans *Nord-Sud* d'avril 1917 sous le titre « Avant le cinéma », proclame que les artistes « ne sont plus ceux qui cultivent les Beaux-Arts » et que ceux qui s'occupent de l'art poétique « sont les acteurs et les actrices ». Or, ce statut, donné aux poètes et aux artistes, d'hommes qui jouent un rôle, d'acteurs, d'hommes d'action, semble annoncer une résolution possible de la scission entre art et vie qui commençait à se faire jour dans cette nouvelle génération. Mais cette scission, comme l'affirme de manière explicite Soupault, n'a pas été opérée selon les attentes. On peut supposer qu'elle était perçue comme trop adhérente à la réalité, comme trop soucieuse de préserver le lien à la réalité, au lieu de la changer. Une certaine schizophrénie demeurait donc dans cet Esprit nouveau, une certaine divergence qui opposait la forme et le fond, une esthétique avancée,

¹ *Guillaume Apollinaire ou reflets de l'incendie*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1926, p. 27.

² *Ibidem*, p. 37-38.

« révolutionnaire », et un contenu au message trop modéré, voire conservateur, ou qui ne questionnait pas assez les « principaux problèmes de la vie » ; *Les Mamelles de Tirésias* était donc aux yeux des futurs surréalistes une pièce qui se révélait détestable et à rejeter dans ses contenus¹. Dans la préface à ce texte qui venait d'être publié après la publication d'*Anecdotes*, recueil des articles d'Apollinaire paru dans la rubrique « La Vie anecdotique » du *Mercur de France*, Soupault n'hésite pas : « Une trahison de plus . [...] L'auteur y glorifie la repopulation, l'armée, la marine et le reste.² »

La conférence du Vieux-Colombier devenue célèbre sous le titre « L'Esprit nouveau et les poètes » qui coiffait le texte lors de la publication dans le *Mercur de France* du premier décembre de l'année suivante³, prévoyait la lecture de poèmes de Philippe Soupault et d'André Breton, qui s'étaient connus grâce à Guillaume Apollinaire⁴. Dans la lettre envoyée pour définir l'événement à l'acteur Pierre Bertin – chargé de de la réouverture du Vieux-Colombier –

¹ La question épineuse d'un art d'avant-garde rangée parmi les lignes patriotiques et belliqueuses en aide à l'effort de guerre, est au centre du débat dans le milieu culturel de l'époque comme on a déjà vu pour l'association du cubisme à l'ennemi. Le 28 juin, deux jours après la présentation des *Mamelles de Tirésias*, sous l'exclamation « Rien de commun ! », des peintres cubistes parmi lesquels Juan Gris, Gino Severini, Metzinger, André Lhote et Diego Rivera (qui signe Diego Ninega) publièrent une lettre pour se dissocier de la pièce d'Apollinaire. Même si la protestation vise apparemment les « recherches plastiques » il ne me semble pas anodin que le texte soit publié dans *Le Bonnet rouge*, journal d'orientation anarchiste accusé de défaitisme et au centre de nombreux scandales parmi lesquels l'accusation de recevoir des fonds étrangers qui conduisirent à l'arrestation de son directeur Miguel Almeréyda. Dans le même numéro l'éditorial « Le pacifisme et la réaction » protestait contre un projet de loi visant la répression de la propagande pacifiste. Guillaume Apollinaire répondit par une lettre au nouveau directeur de la revue Georges Axel où il affirmait : « je viens de faire représenter une pièce qui à mon avis est destinée à hâter la solution en France du problème de la repopulation » et il ajoute « cela n'a, je pense, rien affaire avec le cubisme qui encore, une fois, était absent du programme », lettre du 30 juin 1917, *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 379. Pour un aperçu des réactions animées par des raisons complexes et souvent opposées que la pièce suscita je renvoie aussi au dossier de presse établi par Apollinaire lui-même et publié dans *Que Vlo-Ve?*, série 1, n° 15 janvier 1978, n°17-18, juillet-octobre 1978 et n° 19 janvier 1979. Cf. aussi le chapitre « "Prenez garde à la peinture" : le tribunal cubiste », in *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, op. cit., p. 203-218.

² *Guillaume Apollinaire ou reflets de l'incendie*, op. cit., p. 11.

³ Cf. la note au texte dans les *Œuvres en prose complètes*, tome II, op. cit., p. 1685.

⁴ Soupault a fait un récit devenu célèbre de cette rencontre où il reporte l'injonction solennelle et amicale d'Apollinaire qui lui avait dit : « Il faut que vous deveniez amis. », *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 41.

Apollinaire fait une liste de poètes qui sont « dignes d'être dits » et qui « sont de la nouvelle génération et sont de cet esprit nouveau ». À côté de Cendrars, Reverdy, Dermée, Pierre-Albert Birot, Salmon et Cocteau, il nomme Breton, Soupault, Drieu de la Rochelle, George Gabory et il ajoute même Fernand Divoire, Sébastien Voirol, Fargue, Mireille Havet, Saint Léger Léger, Jules Romains, Vildrac et Duhamel. Compagnie très éclectique où les poètes modernistes et d'avant-garde côtoient d'autres poètes d'inspiration différente comme les « Unanimistes » ou encore, caractérisés par des trajectoires personnelles et esthétiques plus individuelles. On y rencontre des auteurs majeurs et des auteurs mineurs, mais l'énumération donne aussi une place de choix à la toute récente génération représentée par Breton et Soupault. Apollinaire exprimait même l'intention de projeter un des poèmes de celui-ci avec ses calligrammes¹. On mesure ici l'évidente tentative de rassembler l'avant-garde et tous les courants les plus novateurs sous un même esprit, sous une « même tendance générale », comme il affirme dans une lettre en réponse à des critiques soulevées par Louis Chadourne sur l'Esprit nouveau. Il se défend pourtant de la supposée prétention d'être un chef d'école en admettant qu'il n'y a pas d'école, comme il l'affirme dans les mots qui concluent la conférence. Néanmoins, Apollinaire s'efforce de dégager et de définir les lignes directrices communes de cette tendance dont le profond accord entre art et vie est le point de départ². Dans ses propos, cette tentative n'est pas si différente de celle du « Congrès international pour la

¹ « Je ferais volontiers quelques projections de mes calligrammes, au besoin même d'un poème de Soupault, mais je n'ai pas de lanterne », lettre de novembre 1917 à Pierre Bertin, in Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 418. Le seul poème vaguement calligrammatique de Soupault est « Carrefour » publié dans *Aquarium*. Breton aussi participa à la mise en place du programme, cf. Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 116.

² « L'esprit nouveau [...] ne lutte point contre quelque école que ce soit, car il ne veut pas être une école, mais un des grands courants de la littérature englobant toutes les écoles, depuis le symbolisme et le naturisme. », *L'Esprit nouveau et les poètes*, O.C., tome II, p. 952. Cf. aussi la lettre à Louis Chadourne datée de décembre 1917, *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 428, reproduite aussi dans les *Œuvres en prose complètes*, tome III, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1315-1316 qui débute ainsi : « Vous faites erreur, il n'y a pas d'école qui tienne ni chef d'école. Dans une conférence qui a été lue au Vieux-Colombier je m'efforçais de démontrer qu'il y a toutes tendances nouvelles et que ces tendances constituent justement ce que nous appelons l'esprit nouveau. »

détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » par laquelle, quatre ans plus tard, Breton essaiera de rassembler les mouvements. Son « idée folle » était de dégager « une loi de tendance »¹. Cependant, évoquant son prédécesseur, Breton sent la nécessité de marquer la distance entre les deux démarches et relègue dans le « néant de sa méditation » et « l'inutilité de tout ce bruit »² l'entreprise de l'aîné. Le lourd jugement de Breton sera nuancé dans les souvenirs livrés aux *Entretiens* de 1952 où il critique la question de la discipline, d'un art national et civilisateur soumis au progrès scientifique³.

Marguerite Bonnet avait déjà passé en revue les textes et les différents jugements d'Aragon, Breton et Soupault concernant Apollinaire pour montrer l'attitude variable des trois poètes devant cette figure encombrante pour eux et plaçait le revirement à l'égard d'Apollinaire au moment de la rédaction et de la publication du poème de Breton « Une Maison peu solide » en 1919⁴. Ce fameux texte ambigu, entre la raillerie et l'hommage à Apollinaire, devait être publié dans la revue *Dada* et il est dédié à Tristan Tzara lors de sa parution en recueil dans *Mont de Piété*. Cette prise de distance par une fine dérision se fait sous l'emprise de l'esprit Dada dont le *Manifeste 1918*, publié dans *Dada 3* de décembre 1918, résumait les principes et affirmait « qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration.⁵ » Mais entre cette date et les deux manifestations organisées par Apollinaire en 1917, existe-t-il une prise de distance, une conscience de la divergence qui opposait Aragon, Breton et Soupault à leur aîné comme les déclarations postérieures et rétrospectives

¹ « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus*, in André Breton, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 294. Conférence prononcée à l'Ateneo de Barcelone le 17 novembre 1922 à la veille de l'exposition de Francis Picabia.

² *Ibidem*, p. 293.

³ André Breton, *Œuvres complètes*, tome III, op. cit., p. 454.

⁴ Marguerite Bonnet, « Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire », in *La Revue des lettres modernes*, n^{os} 104-107, 1964. Sur « l'abandon définitif d'un monde littéraire et d'une conception de l'art » cristallisé dans « Une Maison peu solide » voir aussi Mario Richter, « Une lettre autographe d'André Breton. Aux sources du Surréalisme », *Studi Francesi*, n^o 172, gennaio-aprile 2014, p. 82-88.

⁵ Tristan Tzara, *Œuvres complètes, tome I (1912-1924)*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 360.

l'affirment ? Sur cette distinction y-t-il la formation d'un nouveau groupe qui se dote d'une nouvelle poétique et d'une nouvelle éthique par rapport au contexte animé non seulement par Apollinaire mais aussi par Reverdy et des figures moins connues aujourd'hui mais centrales à l'époque comme Pierre Albert-Birot ?

1.3.2 Entre espace public et sphère privée : profiter du réseau, construire son réseau

Selon la théorie de Bourdieu l'accès au champ littéraire d'une nouvelle génération de poètes et écrivains est régi par la « lutte » qu'il n'hésite pas à définir comme le principe générateur du système même dont il est le principe unificateur¹. Mais parallèlement dans ce paradigme bourdieusien, on reconnaît que le processus de légitimation et le pouvoir de consécration se produisent inévitablement dans les forces présentes et pré-existantes au sein du champ même². Et si le pouvoir de consécration du poète ou de l'artiste consacré définit ou exclut ce qui a ou n'a pas toutes les qualités pour être une œuvre artistique (poème, tableau, etc.)³, ce pouvoir s'étend forcément de ceux qui le détiennent vers ceux qui n'en disposent pas et aspirent à entrer dans le milieu littéraire et artistique. C'est pour cette raison que la « lutte » et le combat prévus dans la dualité rigide, dans le schématisme du système bipolaire qui compose la structure du champ, s'atténuent et s'estompent révélant plutôt une dialectique plus complexe entre les « agents ». Des « nouveaux » poètes, une nouvelle poétique, un nouveau mouvement ne naissent pas et ne se déterminent pas seulement à travers une logique d'opposition. Ou mieux, la logique d'opposition est construite par étapes

¹ « Ce n'est pas assez de dire que l'histoire du champ est l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes ; c'est la *lutte* même qui fait l'histoire du champ ; c'est par la lutte qu'il se temporalise. [...] Le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles [...] s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé [...] entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. » « Et les prise de positions (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.) que l'on peut et doit traiter comme un "système" d'oppositions pour le besoin de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce "système" est la lutte même. », *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 261 et p. 381.

² « Il suffit de poser la question interdite pour s'apercevoir que l'artiste qui fait l'œuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le "découvrir" et à le consacrer en tant qu'artiste "connu" et reconnu », *ibidem*, p. 280.

³ *Ibidem*, p. 376.

et ressort de manière évidente seulement après coup par un regard rétrospectif. Ce regard rétrospectif se renforce chez l'historien et le critique quand il s'accorde au regard que les protagonistes de l'histoire portent sur eux-mêmes, se tournant vers le passé pour parler de leur histoire et la construire, comme cela arrive souvent dans la littérature¹. Un regard rétrospectif qui cherche la légitimité, donc, mais au risque d'être partiel et intéressé.

C'est pour cette raison que le concept de réseau et de capital relationnel semblent se révéler tout à fait fructueux pour suivre la dynamique de l'émergence et l'entrée en littérature d'un nouveau groupe de poètes². Il ne s'agit pas de se débarrasser du concept de champ mais de le compléter, voire le compliquer, en affrontant d'abord la rencontre plus que le conflit, une fois la constatation faite que l'accès aux milieux littéraires et éditoriaux est réglé par une logique de cooptation³.

Comme le montre la démarche de Philippe Soupault et André Breton qui entrent en relation épistolaire très tôt avec des poètes, la liaison avec les personnalités qui occupent une place privilégiée, d'autorité⁴, dans le champ

¹ La mythique et extraordinaire *Histoire du Romantisme* écrite par Théophile Gautier en est un exemple.

² D'abord utilisée dans les études des rapports entre les « lettres belges » et la littérature française, entre un champ et un sous-champ littéraires, la notion de réseau est aujourd'hui un outil efficace pour repenser l'histoire littéraire. Plus une méthode, un paradigme méthodologique, qu'une véritable théorie du monde social, de l'art et/ou de la littérature, elle privilégie l'analyse réticulaire des lieux et des moyens de sociabilité dans toutes leur formes, virtuelles ou réelles : la correspondance, les revues, les recensions, les lieux de diffusion comme les maisons d'édition. Cf. Gisèle Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014, en particulier les chapitres « Les réseaux », p. 33-34 et « Structure des relations et mesure des réputations : l'analyse des réseaux », p. 52-55.

³ « L'analyse de réseau ne se substitue pas à la théorie des champs, mais elle doit permettre une description plus fine de certains processus à l'œuvre au sein d'un sous-champ dominé ou faiblement autonomisé. [...] le capital relationnel, forme de capital qu'on distinguera du capital social comme du capital symbolique et qui pourrait schématiquement se définir comme la capacité plus ou moins grande que possède un agent d'utiliser ses liens (d'amitié, de connivence, de proximité idéologique, etc.) en vue de produire certains effets. », Paul Aron et Benoît Denis, « Introduction. Réseaux et institution faible », dans Marneffe Daphné de et Denis Benoît (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 7-18. Voir aussi dans le même ouvrage la contribution d'Anna Boschetti, « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de réseau ? », p. 60-70.

⁴ Deux ans après la mort d'Apollinaire, Aragon, ne dit-il pas que « ceux qui ne l'auront pas connu, ou qui ne l'auront fait qu'entrevoir, ne sauront peut-être jamais ce que c'est que l'autorité » ?, « Calligrammes », *L'Esprit nouveau*, 15 octobre 1920, recueilli dans *Chroniques*, op. cit., p. 85.

littéraire et la caution qui en dérive, sont nécessaires aux jeunes « prétendants » pour se faire remarquer et entrer dans l'arène artistique et littéraire de l'époque¹. Cela implique une adhésion initiale (même si elle est parfois partielle) à la poétique que les poètes conçoivent et expriment par leur poésie et une fascination personnelle, qui peut aussi évoluer dans un attachement affectif à ces poètes. Cette adhésion s'exprime non seulement par l'influence qu'une poétique peut exercer sur le style ou les thèmes des jeunes poètes, mais aussi par toute une logique d'échanges symboliques entre poètes qui implique la célébration de l'œuvre par des écrits critiques et des comptes rendus, des dédicaces, ou en retour l'ouverture d'accès à la publication. Il s'agit sûrement d'une des caractéristiques typiques du fonctionnement du champ ou du monde littéraire et de son autonomie comme elle s'est définie à partir du XIX^e siècle. Un système qui se construit, se détermine et

Soupault en 1926 exprime ainsi l'autorité du poète : « je dirais qu'Apollinaire était contagieux. Il n'avait pas besoin de fournir d'explications, pas besoin de convaincre. Il affirmait et on le croyait », *Guillaume Apollinaire : ou reflet de l'incendie*, op. cit., p. 35. Mais c'est aussi Reverdy qui fait autorité à l'époque, une autorité exacerbée, et peut-être à cause de cela, émoussée par son caractère. Soupault s'exprimera aussi sur son ascendant : « Quand il avait la parole (et il la prenait dès le début des entretiens) il supportait mal qu'on la lui retirât [...] c'est grâce à lui que j'ai admis que certains devaient se vouer à la poésie. Et il m'imposa cette vocation alors que j'étais tenté à jouer au plus fin, d'acquiescer de la puissance et de tricher comme beaucoup de mes contemporains. », *Profils perdus*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 87. Dans les *Entretiens* Breton avouera : « Reverdy était beaucoup plus théoricien qu'Apollinaire : il eût même été pour nous un maître idéal s'il avait été moins passionné dans la discussion, plus véritablement soucieux des arguments qu'on lui opposait, mais il est vrai que cette passion entraînait pour beaucoup dans son charme. », *O.C.*, tome III, op. cit., p. 450.

¹ Les premiers contacts entre Breton et Apollinaire datent de décembre 1915, cf. « Lettres d'Apollinaire à André Breton », introduction et notes par Marguerite Bonnet, *La Revue des lettres modernes, Guillaume Apollinaire*, 3, « Apollinaire et le surréalisme », Paris, Minard, 1964. Il entra en contact avec lui grâce probablement à Jean Royère, directeur de *La Phalange*, revue où Breton publia ses premiers poèmes en 1914, comme le suggère une lettre de Breton à Apollinaire du 25 janvier 1916 (conservée à la BNF, NAF 25618 Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, f° 1) ; cf. aussi Marguerite Bonnet, *André Breton*, op. cit., p. 32-33). C'est Jean Royère en effet que Breton affirme avoir connu le premier (cf. les notes à « Rieuse », *O.C.*, tome I, p. 1073-1074 et *Entretiens*, *O.C.*, tome III, p. 429). Si Breton entra en relation avec le milieu néo-symboliste et fut très proche au tout début de sa carrière littéraire de Paul Valéry auquel il écrit sa première lettre le 7 mars 1914, c'est exclusivement par l'entremise de Guillaume Apollinaire que Philippe Soupault fut introduit dans le milieu littéraire. Il lui envoya son premier poème « Départ » qui fut publié dans le numéro 15 de mars 1917 de la revue *Sic* (cf. le début du chapitre V de *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 37) et il lui fit peu après connaître Pierre Reverdy (cf. *Profils perdus*, op. cit., p. 85). Et c'est autour de la table animée par Apollinaire au Café de Flore qu'il connut Blaise Cendrars, cf. « Blaise Cendrars », *Profils perdus*, op. cit.

se gouverne à travers toutes ses composantes dont le cœur palpitant qui alimente par capillarité toutes ses ramifications est la relation entre écrivains, poètes et artistes. Il suffit, par exemple, de rappeler le rôle de patronage et de soutien qu'a eue Théophile Gautier comme rédacteur en chef de la revue *L'Artiste* pour la génération des poètes qui successivement se groupèrent dans les éditions du *Parnasse contemporain* (1866, 1871 et 1876) ou même de mentor pour Charles Baudelaire qui lui dédicça *Les Fleurs du Mal* et consacra deux articles élogieux à sa poésie¹. Ou encore la grâce et la condamnation que Saint-Beuve pouvait accorder ou dispenser aux écrivains contemporains dans ses « causeries ».

C'est en particulier dans les revues *Nord-Sud* et *Sic* et dans la galaxie de petites revues littéraires et artistiques qui gravitent autour des mouvements d'avant-garde et modernistes qu'Aragon, Breton et Soupault publient leurs premiers poèmes entre 1917 et les premiers mois de 1919, avant qu'ils ne deviennent eux-mêmes directeurs de leur propre revue, *Littérature*. Et dans ces espaces littéraires et symboliques, miroirs aussi de l'espace social occupé par les poètes, ils ont noué une partie décisive de leurs relations littéraires². Déjà en mars 1917 Apollinaire demande « un service » au jeune André Breton, « un assez long article » pour « bien parler » de ce qu'il a fait. Dans l'article en question, « Guillaume Apollinaire », qui ne sera publié qu'en 1918 dans la revue *L'Éventail*³, Breton passe en revue toute la production littéraire d'Apollinaire et il célèbre son pouvoir de « transmutation poétique » et sa bataille obstinée pour la

¹ Cf. les deux articles de Peter J. Edward, « Théophile Gautier rédacteur en chef de *L'Artiste*, in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°4, 1982 et « La revue *L'Artiste* et les poètes du Parnasse », in *Bulletin des études parnassiennes*, VIII, juin 1986. Pour la relation entre Gautier et Baudelaire je renvoie au commentaire de Philippe Terrier dans Charles Baudelaire, *Théophile Gautier, deux études*, in *Études baudelairiennes*, XI, Neuchâtel, La Baconnière, 1985 et à l'étude de Claude-Marie Senninger, qui considère aussi les deux poètes dans le rôle de critiques d'art, *Baudelaire par Gautier*, avec une étude de Lois Cassandra Hamrick, Paris, Klincksieck, 1986.

² Il est utile à ce stade d'établir une bibliographie des textes publiés dans cette période par Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, voir Annexe 1.

³ Voir la notice de Marguerite Bonnet à « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, tome I, op., cit., p. 1232, qui corrige, anticipant de mars 1918 à mars 1917, la date d'une lettre d'Apollinaire à Breton recueillie dans « Lettres d'Apollinaire à André Breton », art. cit., p. 32 : « J'ai songé aussi à vous demander un service. Je ne connais personne qui puisse aussi bien parler de ce que j'ai fait que vous. »

« réinvention de la poésie »¹. Apollinaire qui, même s'il déclare en plusieurs occasions le contraire², se pose en chef de file de l'avant-garde plus que d'autres poètes et n'hésite pas à demander également à Aragon par l'intermédiaire de Breton un autre « service » : écrire un texte sur son œuvre, en l'occurrence, *Les Mamelles de Tirésias*³. Dans son souvenir intitulé « Le 24 juin 1917 » et publié dans le numéro de mars 1918 de *Sic*, Aragon affirme trouver dans la célèbre pièce qui a fait date, comme l'indique le titre, le « lyrisme de la *Chanson du Mal aimé* » et la « fantaisie du *Poète assassiné* »⁴. Plus tard c'est Pierre Albert-Birot qui demande à Aragon d'écrire une critique synthétique sur les *Calligrammes* destinée à sa revue *Sic*, laquelle, partagée entre entreprise personnelle et organe éclectique de l'univers moderniste, doit son lancement, et une bonne partie de son succès, à Apollinaire⁵. Aragon écrit aussi la recension dans *Sic* de mai 1918 du recueil de Reverdy *Les ardoises du toit* où il fait l'éloge de son lyrisme, de sa discipline poétique (à savoir le rythme de la versification), de sa « science d'orchestration », de la qualité de ses images et de sa « pureté », mot que Reverdy affectionnait⁶.

¹ André Breton, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 204 et p. 211.

² Cf. la lettre déjà citée à Louis Chadourne datée de décembre 1917, *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 428.

³ Lettre du 6 février 1918 : « Voulez-vous demander au jeune Aragon s'il ne lui plairait pas d'écrire un article (à son gré) sur les *Mamelles de Tirésias*. », *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 491. Apparemment Soupault aussi intervint comme intermédiaire, cf. « Introduction », in Louis Aragon, *Lettres à André Breton*, op. cit., n. 2 p. 21.

⁴ *Chroniques*, op. cit., p. 15.

⁵ Voir la lettre du 6 juillet 1918 de Pierre Albert-Birot que Aragon recopie à Breton, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 138. Sur la revue *Sic* je renvoie à l'introduction de Marie-Louise Lentengre de la réédition complète de la revue, « Un Univers dans une revue », Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1993.

⁶ *Les ardoises du toit*, avec des gravures sur bois d'après Georges Braque, Paris, Imprimerie Birault, 1918. Pour le texte d'Aragon voir *Chroniques*, op. cit., p. 21-23. Reverdy sera très flatté de cette critique comme le révèle une lettre du 4 juillet 1918 à André Breton où il reproche seulement à son ami Aragon d'avoir employé le mot « noter » : « j'ai été touché et doucement ému par la critique d'Aragon. [...] Je voudrais aussi pouvoir parler un peu avec lui, pour lui dire que le seul terme à retoucher dans son article, c'est le mot noter à la fin. Il ne faut pas laisser durer cette explication facile qu'on a donnée à tort d'un art dont la pureté déroute : la notation. Ce ne sont pas des notations, on ne note pas. », « Trente-deux lettres inédites à André Breton », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 103. Je reviendrai plus tard sur cette distinction capitale chez Reverdy, dans le chapitre sur le lyrisme (en particulier 1.4.2 Attractions et répulsions : les magnétismes du lyrisme).

Croiser les correspondances des futures surréalistes et leurs textes publiés à l'époque permet de dévoiler l'existence d'un rapport complexe dans lequel le mouvement vers la maturité intellectuelle et vers une autonomie de la pensée et de la pratique poétique se forme au fil d'une ligne subtile de démarcation entre l'adhésion et le refus qui peut aller jusqu'à un double discours, privé et public, de ce que les jeunes poètes se confient et pensent entre eux et des relations qu'ils entretiennent avec les poètes consacrés, de ce qu'ils pensent « tout bas » et de ce qu'ils disent « tout haut ». Ce croisement révèle ainsi un aspect des stratégies de reconnaissances que les jeunes poètes mettent en place dans une logique conflictuelle dictée par la volonté de s'émanciper sans renoncer à l'appui garanti par la collaboration.

À cet égard, l'attitude d'Aragon est plutôt significative. Quelques semaines après la publication dans la revue *Sic* du souvenir, déjà cité, de la première du spectacle théâtral d'Apollinaire destinée à célébrer la parution du texte sous le titre complet *Les mamelles de Tirésias drame surréaliste en 2 actes et un prologue*¹, Aragon, dans une lettre du 24 mai 1918 adressée à André Breton, exprime des opinions très violentes pour qualifier les contemporains et leur poésie. Dans cette étonnante missive Aragon paraît prendre à la lettre la devise nietzschéenne du *Crépuscule des idoles* de philosopher à coup de marteau pour l'appliquer aux « idoles » de la poésie. Il définit une sorte de programme aux accents rimbaldiens pour se débarrasser du poids des « modèles », sans exception, y compris Rimbaud lui-même, et devenir Dieu, c'est à dire seule cause et origine de leur propre poésie : « Jacques Vaché propose de se tuer, je crois. Moi je propose d'être dieu. Tu ne verras plus un poème de moi que je ne me sois libéré de tous les autres et de Rimbaud.² » Cette alternative montre clairement que la question de la poésie dépasse déjà l'aspect littéraire pour devenir existentielle :

¹ Aux éditions Sic, 1918.

² Lettre du 24 mai 1918, Louis Aragon, *Lettres à André Breton. 1918-1931*, op. cit., p. 81. Dans la lettre suivante Aragon parle de la déification comme du « bateau lancé » par Jules Romain qui en 1910 avait publié un *Manuel de déification*, p. 86.

Des modèles. Des modèles. Simplement ? Nous ambitionnons plus haut. *Les modèles finissent par devenir des raisons d'être*. Et il ne faut pas. Tâche d'écrire sans penser à Rimbaud, pour voir. Tu comprendras le danger. Il n'y a qu'un homme que nous n'avons jamais imité ni l'un, ni l'autre : c'est Reverdy. En aurais-tu envie ? moi pas. Il faut repartir. Mais pas tellement de l'horizon des autres. Du nôtre¹.

Mais le coup de marteau final, le véritable coup de grâce, Aragon le réserve aux contemporains, déjà effleurés dans l'évocation de Reverdy comme (im)possible modèle poétique. Les « routes neuves » et les « nouveaux horizons » annoncés dans le liminaire de *Nord-Sud* ne sont pas praticables :

IL FAUT TUER LES CONTEMPORAINS. J'aimerais mieux te voir retourner (et retourner) [sic] à la mythologie grecque que sacrifier à la mythologie apollinairienne par exemple. Qui nous délivrera du style ? Ou plutôt à le dompter, à le créer, à l'imposer aux autres et non à le subir. Je te dis qu'il faut être Dieu².

Le mot « pardon », écrit à côté de ces lignes dans la lettre, confirme que le jeune poète est conscient de la violence et de la brutalité de ses propos subversifs par lesquels il affirme la nécessité de se délivrer du « style » des contemporains³. Aragon, lui, qui plus tard écrira la célèbre préface à une mythologie moderne dans *le Paysan de Paris* et le *Traité du style*, se préoccupe précocement du style dans un sens qui va bien au-delà des problèmes de syntaxe ou de vocabulaire pour embrasser tout un système de valeurs et de représentations incarnées dans la mythologie. Un autre élément qui me semble important c'est le mouvement de

¹ *Idem*, p. 82, c'est moi qui souligne.

² *Idem*, p. 83.

³ Voir la note 2 p. 83, *Ibidem*.

court-circuit qui brise la continuité historique pour nier les prédécesseurs à la faveur d'un passé plus éloigné, voire très éloigné. Dynamique qui ne recèle pas seulement un sentiment œdipien, parricide, d'une autorité, en ce cas poético-symbolique, mais qui est à la base aussi de la genèse du contre-canon littéraire si caractéristique chez des surréalistes.

L'invétééré désir de plaire qui affecte et affectera Aragon est assez notoire, et il n'est pas probablement étranger aux tentations d'être plus royaliste que le « roi » Jacques Vaché, explicitement mentionné dans la lettre, pour essayer d'exercer semblable fascination aux yeux de Breton¹. Celui-ci est en effet partagé à l'époque entre une sincère, mais non inconditionnelle, admiration pour le poète d'*Alcools* mû par la volonté de construire et l'esprit nihiliste de Jacques Vaché qui lui écrivait déjà une année auparavant : « Êtes-vous sûr qu'Apollinaire vit encore, et que Rimbaud ait existé ? pour moi je ne crois pas — Je ne vois guère que Jarry (tout de même que voulez-vous, tout de même —... — UBU.)² » Déjà en 1917 donc, le sulfureux personnage de Nantes minait la réputation de Rimbaud, considéré comme une illusion, et souhaitait la mort d'Apollinaire dans ses invectives contre les « pantins » exprimées dans une autre lettre toujours adressée à l'ami André Breton³. Il ne faut pas pourtant sous-estimer la démarche

¹ La jalousie qu'Aragon éprouvait vis à vis de Jacques Vaché ressortira de manière évidente à la mort de ce dernier comme le révèle la lettre de janvier 1919 en réponse à l'annonce de sa mort signée « L. jaloux même des morts ». Ce sentiment sera transposé dans le poème « Pierre fendre », Louis Aragon, *O.P.C.*, tome I, op. cit., p. 15. Soupault soulignera le narcissisme et l'égoïsme d'Aragon dans un des premiers portraits du groupe de poètes à l'époque du passage de Dada à Paris qu'il publie dans la revue italienne *Poesia*, n° 1, avril 1920, « Les Modernes poètes français (sic) » : « Louis Aragon qui oublie toujours d'écouter les autres et n'entend que lui-même », *Littérature et le reste*, op. cit., p. 94. Breton dans ses *Entretiens* en dira : « Extrêmement chaleureux et se livrant sans réserve dans l'amitié. Le seul danger qu'il court est son trop grand désir de plaire. *Étincelant...* », *O.C.*, tome III, op. cit., p. 448.

² Lettre datée 29 avril 1917 publiée dans *Littérature* n°7, juillet 1919, lettre n° 45 in *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit., s.p.

³ « Donc nous n'aimons ni l'ART ni les artistes (à bas Apollinaire) ET comme TOGRATH A RAISON D'ASSASSINER LE POETE ! — Toutefois puisqu'ainsi il est nécessaire de dégorger un peu d'acide ou de vieux lyrisme, que ce soit fait saccade vivement — car les locomotives vont vite. Modernité aussi donc constante et tuée chaque nuit — Nous ignorons MALLARMÉ, sans haine, mais il est mort — Mais nous ne connaissons plus Apollinaire, ni Cocteau — Car — Nous les soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique, et de ne pas savoir les dynamos. », lettre du 18 août 1917, n° 58 in *Soixante-dix-neuf lettres de*

intellectuelle qui prend corps chez Aragon et qui, même si elle se manifeste d'une manière différente, caractérise aussi Breton. Dans une lettre à Cocteau qu'Aragon écrit à la mort d'Apollinaire la virulence des propos est la même¹. Il ne s'agit donc pas d'une simple provocation ou d'une émulation, l'échange entre Breton et Aragon à l'ombre de Vaché cristallise une prise/crise de conscience déterminée par un contexte objectif, la guerre et l'exaspération des relations dans un champ littéraire saturé, et une disposition subjective, la nécessité d'aller « en avant » de ce que l'existant propose. De la lettre suivante d'Aragon on devine une réaction plutôt contrariée de la part de Breton qui, cité, parle d'« outrages », mais le refus à une adhésion à l'Esprit nouveau et notamment à la poétique d'Apollinaire est commencée aussi chez lui de manière irrévocable². Au début de juin 1918 apparaissent en librairie les *Calligrammes* d'Apollinaire³ qu'Aragon qualifie d'« ordures » et même si dans le recueil il y a des poèmes « très chers », il avoue qu'il n'en dira « jamais assez de mal »⁴. Mais, paradoxalement, c'est sur ce recueil qu'il publie sa première critique synthétique dans la revue *Sic*⁵.

Le recueil des *Calligrammes*, qui est très varié dans les formes et dans la qualité, comme le laisse entendre Aragon, n'est pas particulièrement visé dans les réponses de Breton aux lettres de son ami. Au contraire, un commentaire positif de la part de Pierre Bertin lui fait dire que « de tout ce qu'on [lui] a écrit sur l'ouvrage d'Apollinaire, c'est ce qui [lui] a fait le plus plaisir⁶ ». Breton recopie et envoie aussi à Aragon cinq poèmes⁷. Quelques jours plus tard il avoue même être

guerre, op. cit., s.p.

¹ Cf. la lettre du 17 novembre 1918 où Aragon répond : « Il y a bien longtemps qu'Apollinaire est mort. », *Papiers inédits*, op. cit., p. 245. Le même jour il écrivait à Breton : « Apollinaire est mort Hurrah et c'est compris. », *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 230.

² La lettre de réponse à laquelle Aragon se réfère a été probablement perdue puisque aucune des 41 lettres d'André Breton à Louis Aragon conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF ne contient le passage cité par Aragon.

³ *Calligrammes poèmes de la paix et de la guerre : 1913-1916*, avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso gravé sur bois par R. Jaudon, Paris, Mercure de France, 1918.

⁴ Cf. lettre du 15 juin 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 110.

⁵ *Sic*, n° 31 d'octobre 1918.

⁶ Lettre inédite du 2 juillet 1918, conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 15.

⁷ « Exercice », « La nuit d'avril 1915 », « Loin du pigeonier », « Guerre », « Fête », fin juin 1918, f° 14bis conservé dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF.

« heureux pour Apollinaire »¹. S'agit-il de la preuve d'une véritable appréciation, d'un jugement qui est au fond positif ou qui est plutôt à nuancer ? Ou d'une contre-attaque par opposition aux « outrages » et à la posture de l'ami ? Ou encore d'une nouvelle provocation alternative et presque opposée pour balancer et contrer les invectives d'Aragon ? D'ailleurs, les coups contre Apollinaire ne sont pas assenés seulement par Aragon et Vaché. C'est même le « feu ami » de Reverdy qui touche le poète de *Calligrammes*. Dans une lettre adressée à Breton où il demande, parmi d'autres choses, des nouvelles sur l'article que le jeune poète est en train d'écrire sur Apollinaire et qui sera publié en octobre, Reverdy déclare :

J'attends votre article dans l'*Éventail* (quel numéro ? le dernier que j'ai reçu ne le contenait pas) pour le détester comme vous le prévoyez, peut-être plus. . . après *Calligrammes* ! (Je n'aime ni les Italiens futuristes, tapageurs, indécents, ni Walt Whitman). Quel déclin d'un astre trop prétentieux !².

L'invitation à « détester » Apollinaire par le biais de son article, qui devient la métonymie du poète même, comme Breton le « prévoit », s'appuie explicitement sur les ambivalences des sentiments de Breton envers Apollinaire ; elle met en doute la réelle et nette appréciation de la poésie des *Calligrammes* que les lettres de Breton à Aragon laissent deviner. D'autre part, les relations entre Breton et Apollinaire semblent refroidies au cours de la période qui va de la fin du printemps à l'été 1918, et c'est Breton qui accuse Apollinaire d'une certaine distance³. L'échange épistolaire des mois d'été 1918 entre Breton et Aragon

¹ Lettre inédite du 5 juillet 1918, conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 16.

² Lettre du 4 juillet 1918, « Trente-deux lettres inédites à André Breton », art. cit., p. 102.

³ Deux lettres inédites expriment l'amertume de Breton presque dans les mêmes termes. Le 28 mai 1918 il écrit « depuis longtemps vous me laissez trop ignorer de vos projets. Puis-je espérer que ce reproche vous touchera un peu ? », et le 18 juin il est même contraint à réclamer un exemplaire de *Calligrammes* qu'il n'a pas encore reçu en ajoutant : « je pense que autrefois vous me confiez plus volontiers vos projets. J'ai conscience pourtant de vous avoir bien aimé. », lettres conservées à la Bibliothèque nationale de France, NAF 25618, Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, Breton, André, f° 29 et f° 30. Apollinaire répond le 20 juin : « je vous conserve un exemplaire d'épreuves avec corrections. Cela vous plaira sans doute et vous le méritez bien. Vous imaginez toutefois que je ne trouverai jamais l'occasion de vous l'adresser et s'il vous plaît faites

témoigne du projet d'éditer un livre sur les peintres rappelé plus tard par Aragon dans « Lautréamont et nous »¹. Selon ce dernier, le projet original circonscrit aux peintres devait, par la volonté de Breton, être élargi aux poètes et à toutes les expressions artistiques parmi lesquelles les arts appliqués. Et, chose singulière, il devait porter sur l'Esprit nouveau ! Mais dans la liste de poètes susceptibles d'être traités dans l'étude, le nom d'Apollinaire est écarté. Enfin, dans un tableau que Breton dresse à Aragon de « ceux qu'[il] aime encore », du côté des artistes nous trouvons Picasso, Derain, Braque, Matisse et Marie Laurencin et du côté des poètes Rimbaud, Lautréamont, Reverdy, Jarry et Aragon. Cette lettre envoyée par Breton est présumée être du 12 septembre 1918 : en même temps que l'article de Breton sur Guillaume Apollinaire paraît dans *L'Eventail*, celui-ci disparaît de ses références². Une autre lettre de Breton du premier novembre 1918 est révélatrice à la fois du rôle d'Apollinaire comme guide et mentor au sein de la jeune génération de poètes émergents mais aussi du malaise que ceux-ci éprouvent par rapport à un poète dont la poétique et le *génie* dans le sens presque mythologique et ancien du terme, d'un esprit qui préside et inspire les gestes et donc la vie, ne correspondent plus aux nécessités qui se font jour en eux :

le prendre par un ami qui vous l'enverra. », Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 540. L'exemplaire de Breton est effectivement un exemplaire d'épreuves avec la dédicace « À André Breton / cette dernière épreuve / de Calligrammes / Très amicalement / Guillaume Apollinaire » et il a été exposé du 23 septembre au 7 novembre 2016 à la Galerie Mille Neuf Cent Deux Mille, cf. le catalogue par Jean-Baptiste de Proyard et Jean-Michel Goutier, *Trésor de la bibliothèque d'André Breton*, Paris, 2016, p. 10.

¹ Aragon dans la lettre déjà citée sur l'« assassinat » des contemporains est le premier à affirmer la nécessité de se tourner vers les peintres pour être moderne : « Si nous voulons apprendre du nouveau, il faut écrire à des peintres et que des peintres nous écrivent. C'est logique. », *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 85. Et dans la lettre du 31 juillet 1918 il parle d'un plan du livre proposé par Soupault, *ibidem*, p. 162. Sur ce livre à trois manqué voir André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 1083 et surtout l'article de Sophie Lemaître « “Le livre sur les peintres” de 1918 », *Mélusine*, n°32, 2012, p. 61-72.

² Le tableau est cité par Aragon dans « Lautréamont et nous », art. cit., p. 45. Malheureusement la lettre contenant ce tableau est introuvable puisque des deux lettres envoyées par Breton le 12 septembre et conservées dans le fonds Elsa Triolet-Aragon à la BNF aucune ne présente ce tableau. Il est confirmé par la réponse d'Aragon du 14 septembre 1918 qu'il y a plusieurs lettres datées du 12 septembre. L'article de Breton « Guillaume Apollinaire » est publié dans le n° 10 du 15 octobre 1918.

Mais Satie égale en souffrance Apollinaire. Il se sépare d'un groupement dit Les Nouveaux Jeunes par mépris de Poulenc qui en est. *Comme nous le faisons pour Guillaume les musiciens le gâtent, lui passent tout. Ils proclament son génie*¹.

Le gâter, proclamer son génie, sonnent ici comme une obligation qui ne correspond pas aux réelles volontés de ces jeunes. L'astre d'Apollinaire, la « fusée signal » comme l'appelle Soupault², n'illumine plus le chemin de ces poètes. Si l'on croit les mots de Philippe Soupault dans ses mémoires, la violence des propos de Vaché qui « cultivait l'irrespect » sur la littérature représentée à l'époque par Apollinaire choquait les jeunes poètes. Mais il avoue en même temps à quel point le nationalisme, ou plutôt le patriotisme, du poète aîné les dérangeait. En se rappelant la première rencontre avec Breton, Soupault affirme sans détours :

Nous étions tous les deux malgré notre admiration pour le poète d'*Alcools*, indignés par l'attitude cocardière du sous-lieutenant Kostrowitsky. Nous lui trouvions des excuses. Mais un article qu'il avait publié dans une publication intitulée *La Baïonnette* (comme le titre l'indiquait, c'était une publication patriotarde) nous scandalisait³.

Ici Soupault superpose plusieurs souvenirs de leurs discussions. En effet, si la première rencontre avec Breton est à placer entre l'hiver et le printemps 1917, ils ne peuvent pas avoir lu cet article paru dans *La Baïonnette* en 1918⁴. Mais que cet

¹ Lettre inédite du 5 juillet 1918, conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 28. C'est moi qui souligne.

² « Guillaume Apollinaire n'était pas un chef. Il était bien plutôt ce qu'il nommait lui-même une fusée-signal. », *Guillaume Apollinaire : ou reflet de l'incendie*, op. cit., p. 20.

³ Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 41.

⁴ Dans *La Baïonnette*, qui l'avait célébré en couverture dans l'édition du 8 mars 1917, Apollinaire publie deux chroniques humoristiques en 1918, « Augmentez votre luxe, la taxe enrichit », le 25 avril, « *L'Almanach des Gothas* », le 11 juillet, et le conte « Trains de guerre » paru dans le numéro du premier août 1918. Un autre conte « La suite de Cendrillon », sera publié posthume en janvier 1919, cf. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome III, op. cit., p. 605-610

article, et en général l'attitude patriotique fussent, au moins à partir du printemps 1918, un sujet de discussion et cause probable d'inquiétude, méfiance et déception chez Aragon, Breton et Soupault, une lettre d'août 1918 de Vaché à Aragon où le nantais rappelle ses prévisions, en témoigne : « J'avais bien dit que ce pauvre G. Apollinaire écrivait, vers la fin, dans *La Baïonnette* »¹, ce qui confirme en partie les souvenirs de Soupault livrés à ses mémoires². Un autre témoin de l'entrée en littérature d'Aragon, Breton et Soupault, l'ami de Breton Théodore Fraenkel, déjà en 1917, au moment de la représentation des *Mamelles de Tirésias* dans son carnet annotait : « *Les Mamelles de Tirésias* [...] spectacle attachant mais inférieur. Guillaume Apollinaire, par la béance de votre crâne ouvert, est-ce votre cœur, est-ce votre lyrique cœur de poète qui s'est envolé ? Il faut qu'on écrive avec cœur.³ » Cette pensée, née sur le probable arrière-plan des discussions avec Breton, et peut-être Soupault, confirme en partie le sentiment de déception ressenti lors de la représentation de la pièce dont parlera Breton à propos du conflit entre l'esprit de Vaché et celui d'Apollinaire dans les *Entretiens*. La figure d'Apollinaire avec tout ce qu'il représente suscite de son vivant, et au tout début de la carrière littéraire de trois jeunes poètes, des sentiments ambivalents, voire ambigus.

Au contraire Reverdy, qui vient de publier l'essai sur l'image dans *Nord-Sud* de mars 1918 qui devra sa fortune au *Manifeste du surréalisme* de 1924⁴,
et tome I, p. 519-527.

¹ Lettre de juillet-août 1918, n° 71, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit., s.p.

² Toujours dans ses *Mémoires de l'oubli. 1914-1923* il écrit : « En cet automne de 1918, aussi bien André Breton que moi-même, nous étions toujours séduits par Apollinaire. André Breton me lut un texte qu'il avait écrit, un éloge enthousiaste de Guillaume Apollinaire, si enthousiaste que nous éprouvions, en le lisant, une certaine gêne. C'est que le poète que nous admirions tant nous décevait. Il publiait des articles d'un chauvinisme qui frisait le ridicule, même à l'époque où triomphait le bourrage de crâne. Nous étions déchirés. », op. cit., p. 55-56.

³ Théodore Fraenkel, *Carnets. 1916-1918*, Éditions des Cendres, 1990, p. 83. Malheureusement les presque 150 lettres et billets d'une extrême richesse de Breton à Fraenkel que Marguerite Bonnet avait repéré (cf. *André Breton...*, op. cit., n. 70, p. 23) ont été dispersés et perdus à la mort de Théodore Fraenkel.

⁴ On sait que ce texte fut écrit sous l'impulsion d'une discussion avec Breton qui avait soumis au poète aîné un article de Georges Duhamel, cf. « Notices et notes » par Étienne-Alain Hubert in Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Flammarion, 2010, p. 1326-1328. Étienne-Alain Hubert avance comme hypothèse que la réflexion sur l'image et l'écriture de ce texte fut aussi inspirée et dictée par la déception de la conférence d'Apollinaire sur l'Esprit nouveau dont les définitions de la poésie moderne lui paraissaient inopérantes, cf. « Autour de la théorie de l'image

reste un point de repère et c'est surtout autour de lui, et moins qu'autour d'Apollinaire, que le groupe formé par Aragon, Breton et Soupault se soude comme en témoigne une lettre adressée à Breton par Reverdy lui-même : sous sa plume les trois sont une compagnie unique, un groupe cohérent et uni pour lequel le poète aîné affiche toute son estime¹. C'est en effet dans *Nord-Sud* de Reverdy que les trois jeunes poètes sont réunis pour la première fois dans une même publication où paraissent les poèmes « Rose des vents » de Soupault, « Acrobate » de Louis Aragon et « Sujet » de Breton². Cependant, Reverdy non plus, comme pour Apollinaire, n'est exempté de revirements. C'est à nouveau entre lui et les deux jeunes poètes, qui se révèlent être très tôt plus sensibles aux questions d'ordre théoriques, Aragon et Breton, que les sentiments sont flottants et incertains et des divergences naissent. On a déjà vu comme Aragon refuse péremptoirement le modèle des aînés y compris Reverdy. D'un tempérament moins provocateur et excessif, Breton éprouve au contraire une véritable affection pour Reverdy, nourrie par les affinités théoriques, une estime renforcée par les réflexions constantes et profondes de celui-ci sur les moyens de la poésie³. Depuis

de Pierre Reverdy », recueilli dans *Circonstance de la poésie*, op. cit., p. 17.

¹ Lettre du mai 1918 qui témoigne à la fois de l'existence de cette compagnie de poètes formée par Aragon, Breton et Soupault et de l'estime que les trois portent à l'œuvre et à la personne de Reverdy : « Je suis très touché des sentiments que vous m'exprimez et heureux de les avoir éveillés en vous. Vous êtes tous trois, avec Aragon et Soupault, des amis que je suis fier et heureux d'avoir gagnés. Votre jeunesse, votre sincère pureté me donnent une satisfaction que l'on a bien rarement en art. Dans cette... carrière (!), on trouve plus généralement de l'envie (si c'est bien), une satisfaction maligne et fielleuse (si c'est mal). Toutes sortes, enfin, de rivalités mauvaises. Aussi, quelle joie de rencontrer quelques amitiés désintéressées. C'est donc moi qui serai votre obligé. », « Trente-deux lettres inédites à André Breton », art. cit., p. 100. En juin 1918 l'« injurieux » Aragon confie à Breton avoir écrit « une lettre sentimentale » à Reverdy, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 115.

² Numéro 14 d'avril 1918.

³ Dans les *Entretiens* Breton rappelle l'influence stimulante de Reverdy dans la réflexion sur la poésie menée au cours des années de la guerre : « Reverdy était beaucoup plus théoricien qu'Apollinaire : il eût même été pour nous un maître idéal s'il avait été moins passionné dans la discussion, plus véritablement soucieux des arguments qu'on lui opposait, mais il est vrai que cette passion entraînait pour beaucoup dans son charme. Nul n'a mieux médité et su faire méditer sur les moyens profonds de la poésie. Rien ne devait, par la suite, avoir plus d'importance que ses thèses sur l'image poétique. Il n'est, non plus, personne qui, de la longue ingratitude du sort, ait montré un détachement plus exemplaire. » Soupault aussi dans son portrait du poète de *La Lucarne ovale* s'arrête sur plusieurs passages sur son rôle auprès de lui et de ses amis et sur ses méditations poétiques : « En ces années-là, il ne parlait que de poésie. Il oubliait la guerre [...]. La poésie

Saint-Mammès, où il est affecté comme infirmier, en début de juin 1918 Breton recopie à Aragon la citation de la lettre où Reverdy exprime l'estime et la confiance qu'il porte aux trois jeunes poètes à laquelle il ajoute en conclusion, comme apostille, une exhortation : « Défends-le, je te prie, ardemment, contre quiconque¹ ». Mais au cours de l'été 1918 les rapports semblent s'atténuer à cause des incompréhensions qui relèvent des conceptions poétiques, amplifiées, comme le confesse Reverdy lui-même à Breton, par l'angoisse « d'une période d'accablement physique et moral » et par les déceptions qu'il reçoit dans le monde littéraire², ce qui est confirmé aussi par la difficulté à faire sortir un nouveau numéro de sa revue *Nord-Sud*³. Dans les lettres à Aragon, Breton déplore la manière d'évaluer ses poèmes de la part de Reverdy et même son excès de zèle : « Reverdy juge mal les poèmes : sa paresse à publier Forêt-Noire quand Dermée, Tzara...⁴ » Ce poème jugé par Breton lui-même, au contraire, « le plus beau des poème lyriques »⁵ et qui, selon le récit d'Aragon, sera en mai 1919 au centre d'un affrontement à cause de la découverte faite par Reverdy du jeu de citation, est donc déjà suspect aux yeux de ce dernier⁶. Depuis son retour à Paris,

devenait essentielle. » ; « Il avait longuement médité les propositions qu'il nous lançait énergiquement à la face comme on lance une paire de claques. À cette époque, Reverdy consacrait une grande partie de sa vie à méditer. », *Profils perdus*, op. cit., p. 86 et 88.

¹ Lettre inédite datée 3 juin 1918 conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 3.

² Voir la lettre de Reverdy à Breton du 16 juin 1918 : « Pardonnez-moi ! je vous demande de surseoir au jugement littéraire que vous me demandez. Je ne suis pas tout à fait sorti d'une période d'accablement physique et moral pendant laquelle, tout souci littéraire s'effaçant de ma mémoire, il n'y a plus que brouillard et dégoût comme après le passage sommaire du chiffon sur une ardoise. [...] Je suis au fond d'un abîme avec l'impression décourageante que je n'en sortirai pas. Et Paris menacé, la guerre et tant de choses qu'on ne peut dire qu'à soi ! » ; et la lettre du 4 juillet 1918 : « Je suis la plupart du temps écoeuré de ce qu'écrivent sur moi ceux qui ont l'air d'avoir quelque goût pour ce que je fais. [...] Toute la littérature m'écoeure, mon cher ami, bêtes de gens ! », « Trente-deux lettres inédites à André Breton », art. cit., p. 101-102. En octobre Breton informe Aragon que « Reverdy est très malade, angoisse, effrayant antécédent. », lettre inédite du premier octobre 1918 conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 25.

³ Le numéro 16, le dernier, d'octobre 1918 est publié presque cinq mois après le numéro 15 de mai 1918 brisant ainsi la régularité qui avait caractérisé les parutions du premier semestre de l'année.

⁴ Lettre inédite du 12 septembre 1918, conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 21.

⁵ Lettre inédite à Aragon du 14 septembre 1918, conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 23.

⁶ Cf. « Lautreamont et nous », op. cit., p. 94 et le commentaire dans Breton, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1086.

Breton se confronte souvent avec Reverdy sur des questions poétiques et notamment sur le lyrisme, dans des discussions qui sont selon Reverdy lui-même très stimulantes¹. Cette proximité physique semble pourtant creuser encore plus la distance entre les esprits et les idées des deux poètes, sur lesquelles je reviendrai dans un chapitre spécifique. Si au début de septembre 1918 Reverdy fait partie à plein titre du panthéon poétique de Breton selon le tableau déjà cité de ceux qu'il « aime encore » rapporté par Aragon, au cours des semaines qui précèdent la mort d'Apollinaire et la fin de la Guerre, Reverdy ne paraît plus remplir le rôle de modèle. Le jeune Breton qui est sujet à des sorties virulents, à des critiques sévères et même sarcastiques, comme on a vu par la suite, n'épargne pas Reverdy dans la liberté de sa correspondance avec Aragon où, au début de novembre 1918, il le traite sans complaisance et avec ironie : « Reverdy vendeur de journaux, sans doute: je ne l'ai pas revu² ». À la mort d'Apollinaire, survenue quelques jours plus tard, Breton, qui partage la grande émotion causée par l'événement tragique et plutôt inattendu, semble à nouveau se rapprocher du poète aîné qui, désormais, reste comme le témoin et le légataire d'un passé moderniste. Dans le compte-rendu des funérailles d'Apollinaire à Aragon, Breton « réhabilite » Reverdy et reconnaît l'autorité de ses jugements ainsi que la valeur de sa poésie :

Tout le monde s'est réconcilié au Père-Lachaise (Reverdy-Max, Reverdy-Cendrars, j'ai fait le chemin avec Dermée, charmant il faut le reconnaître.) [...] Je t'ai dit que j'avais revu Reverdy. Lui reste. Nous avons passé l'après-midi et la soirée ensemble. Qu'il était ému. *Je l'aime toujours./ Il m'a fait lire ta Vie de J.B.A.* [Vie de Jean-Baptiste A.], *une merveille. Je lui ai montré ton Alcôve, il est de mon avis.*

¹ Dans une lettre du 30 septembre 1918 Reverdy avoue à Breton : « je parle un peu pour moi, car vos visites me sont salutaires : à cause des idées que nous échangeons et de la distraction qui oriente mes idées vers de plus saines aspirations. », « Trente-deux lettres inédites à André Breton », art. cit., p. 105.

² Lettre inédite du 8 novembre 1918 conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 31.

Qu'il est dur pour Philippe./ Son Hors-texte, trente pages, est un chef d'œuvre et son prochain recueil de poèmes comportera des illustrations de Matisse./ Reverdy, mon cher Reverdy car tu es bien sec avec moi depuis quelque temps¹.

Des jugements « durs » pour Soupault mais également pour Breton comme le laisse deviner la dernière phrase. Ce rapprochement, cette « réconciliation », est dictée plus par les circonstances que par de réelles motivations, et elles se fondent plus sur un plan émotionnel qu'intellectuel et ne sont, finalement, que passagères. Un mois plus tard Breton envoie à Aragon une lettre où est collé un extrait de la revue *Sic* de novembre 1918. Il s'agit du poème « Espace au fond du couloir » de Reverdy qui est lourdement annoté de la main de Breton². Au milieu de mots soulignés, biffures, d'autres signes et de courtes remarques — qui prouvent combien la lecture du poème a été très attentive et presque le fruit d'une véritable dissection — un commentaire l'emporte sur les autres, rendu plus visible par la dimension de l'écriture de Breton : « ceci est détestable ». Cette coupure est encadrée par la date et une phrase conclusive où Breton semble congédier de manière définitive Reverdy, le poète Reverdy : « Dans le journal que je déplie encore un poète qui meurt. »³ Référence plutôt explicite à la récente disparition de l'autre poète, Guillaume Apollinaire.

¹ Lettre inédite du 13 novembre 1918 conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 34. C'est moi qui souligne. Le poème d'Aragon « Vie de Jean Baptiste A. » est publié dans la revue *L'Instant*, « Alcôve » ne paraît pas avoir été conservé. Le « chef d'œuvre » illustré par Matisse de Reverdy dont parle Breton est *Les jockeys camouflés et Période hors texte*, édition ornée de cinq dessins inédits de Henri Matisse, Paris, 1918. Cf. Étienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Comité Pierre Reverdy, Paris, Éditions des Cendres, 2011.

² Le poème sera repris dans *Sources du vent. 1915-1929*, Paris, Maurice Sachs, 1929 pour confluer plus tard avec d'autres recueils dans *Main d'œuvre*, Paris, Mercure de France, 1949, cf. Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, tome II, édition préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, p. 210.

³ Lettre inédite datée de « jeudi 16 décembre » mais qu'on peut facilement reconduire à l'année 1918 grâce à la coupure de la revue et au commentaire de Breton, conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 41.

Il faut tout de même préciser que cette dernière lettre, comme toute lettre, s'insère à l'intérieur d'un échange qui évidemment n'est pas neutre. Les interlocuteurs ne sont pas dans une sorte de dialogue fluide, où les pensées et les idées sont saisies dans leur complète intelligibilité. Une pragmatique de la communication est toujours sous-jacente. Les interlocuteurs s'influencent et se persuadent, se sollicitent et se provoquent, ce qui implique des postures, voire des poses, et des stratégies. Aragon mime la désinvolture et la provocation de Vaché envers les « pantins » Apollinaire, Reverdy et Jacob, pour attirer la même attention, le même respect et la même affection de la part de Breton. Breton défend Apollinaire et apprécie ses *Calligrammes* devant les attaques d'Aragon et pourtant paraît conserver un avis différent comme on le devine des lettres qu'il reçoit de Reverdy. Inversement, Breton « enterre » symboliquement le poète Reverdy liquidant un poème qu'Aragon vient, au contraire, de louer. Et Aragon le loue au point d'affirmer que Reverdy est le « cher poète », « le seul peut-être.¹ » Même si la correspondance entre Aragon et Breton nous révèle le fort ascendant que le second a sur le premier, entre les deux on assiste souvent à une surenchère pour affirmer l'opinion la plus tranchante, scandaleuse, et pour se montrer le plus indépendant, autonome et original, le plus détaché du monde littéraire qui, bon gré mal gré, participe à leur formation, leur permet l'accès au « champ » et les légitime en tant que poètes contribuant à leur connaissance et à leur reconnaissance. Mais il arrive aussi d'assister à l'attitude inverse : l'exhibition de l'affinité émotive et intellectuelle, de l'amitié, avec tel ou tel poète. Une fois épurés de ces symptômes typiques d'une amitié, et surtout d'une jeunesse, où la rivalité joue son rôle, ces documents, mis en perspective avec d'autres correspondances et d'autres textes, restent une voie d'accès pour approcher de plus près la formation de la pensée de ces auteurs et de leur groupe.

Si nous revenons sur la liste citée par Aragon à propos des préférences exprimées par Breton au moment du projet de réaliser le livre sur l'Esprit

¹ Lettre du 13 décembre 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 238.

nouveau, il me semble intéressant de remarquer que si Aragon en fait partie, Soupault qui a déjà publié un recueil, *Aquarium*, et qui compte de nombreuses publications dans les deux revues *Nord-Sud* et *Sic* n'est pas présent parmi ceux que Breton « aime ». Est-il trop « compromis » dans sa poésie, dans son « style », avec Apollinaire et Reverdy ?¹ D'ailleurs Soupault, des trois, est celui qui est le plus réceptif à l'esthétique des chantres de la modernité, Apollinaire, Reverdy et aussi Cendrars qu'il fréquente plutôt assidûment depuis 1917, comme il le raconte dans *Profils perdus* et comme le prouve aussi le témoignage direct d'Aragon qui, en mai 1918, écrit à Breton : « Soupault est mieux que jamais avec Cendrars, qui lui a fait gracieusement don d'une *Prose du Transsibérien*.² » Soupault revendiquera toujours l'influence de ses aînés ; pour lui cette filiation sera même un critère de distinction par rapport à ses confrères au moment des conflits dans le groupe³. En effet, il est depuis 1917 très bien inséré dans le milieu littéraire d'avant-garde de l'époque. Il publie ses premiers poèmes dans la revue *Sic* et dans *Nord-Sud* par l'entremise d'Apollinaire et son entrée en poésie se fait sous l'égide de celui-ci, ainsi que de Reverdy et de Cendrars⁴. Dans les mois de mai et juin

¹ Dans une lettre du 28 janvier 1918 adressée à Soupault, Guillaume Apollinaire lui écrit : « Quand vous viendrez songez à me mettre un ex-dono sur mon exemplaire d'*Aquarium* qui est un livre important et caractéristique de cette jeune génération pour qui je suis déjà un ancêtre. », *Correspondance générale*, op. cit., p. 482.

² Lettre du 18 mai 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 74. Cette amitié et cette forte proximité avec Blaise Cendrars au début de la carrière littéraire de Soupault s'est révélée aussi par la découverte par Claude Leroy à la fin des années 1980 du manuscrit de 1918 du *Voyage d'Horace Pirouelle* dans le fonds Blaise Cendrars conservé aux Archives littéraires suisses de Berne et qui ne sera publié qu'en 1925, manuscrit que Soupault avait offert à Cendrars. Cf. sa publication en fac-similé et le commentaire par Claude Leroy in *Philippe Soupault, le poète*, Klincksieck, 1992, études réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron, p. 271.

³ Cf. *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, où il affirme que les poèmes de son recueil *Rose de Vents* étaient « influencés manifestement par Apollinaire, Reverdy et Cendrars », p. 117. Et plus en bas, c'est ainsi que Soupault s'exprime sur son recueil *Westwego* publié en 1922 : « Je savais bien que mes amis et mes critiques habituels ne manqueraient pas de dénoncer l'influence de Guillaume Apollinaire, de Pierre Reverdy et de Blaise Cendrars. Ces influences étaient évidentes et volontairement subies. J'avais l'intention, en publiant ce poème, de m'acquitter d'une dette et de rendre hommage à des poètes que j'avais admirés. C'était aussi un adieu à mes amis. Et un défi. », p. 166, Paris, Lachenal & Ritter, 1981.

⁴ Les récits que Soupault donne sur son premier poème publié divergent. Dans *Histoire d'un blanc*, op. cit., p. 88, il dit l'avoir envoyé directement à Pierre Albert-Birot, mais dans d'autres textes comme *Vingt mille et un jours. Entretien avec Serge Fauchereau*, Paris, Belfond, 1980, p. 11 et les *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 37 il raconte que c'est bien à Apollinaire qu'il s'est

1917 il avait contribué à l'organisation de la conférence tenue par Apollinaire pour l'*Œuvre du soldat dans la tranchée* intitulée « Une tendance de la poésie contemporaine »¹. Sur cette période initiale de la création de Philippe Soupault, on ne possède pas un volume de correspondances comparable à celui des échanges de Breton et Aragon, non plus qu'à celui que Breton entretient avec les poètes « phares » (Apollinaire, Reverdy et Valéry). On peut néanmoins remarquer que des trois il est celui qui peut-être s'est le plus lié d'amitié avec Apollinaire. Les formules par lesquelles Soupault s'adresse à son aîné sont très chaleureuses et passent vite de « cher Monsieur » à « mon cher ami » ; Breton, par contre, s'adressera toujours à lui par la seule appellation de « Monsieur »². Une lettre d'André Breton à Philippe Soupault sans date, mais qui remonte vraisemblablement au printemps ou à l'été de 1917, évoque sur un ton plutôt enthousiaste un certain article que Breton devait écrire et que l'on peut sans difficulté identifier comme celui demandé par Guillaume Apollinaire : « Mais vous a-t-on bien dit que je m'étais offert à écrire cet article ! Tant mieux si cela vous est aussi agréable qu'à moi. Mais j'aimerais, avant de rien entreprendre, avoir encore une ou deux conversations avec vous ! »³ C'est intéressant de lire que Breton, avant de se mettre à la rédaction, voudrait d'abord se confronter avec son ami, preuve à la fois de l'amitié qui vient d'éclorre entre les deux et de la considération dont Soupault jouit auprès d'Apollinaire. Dans les mêmes mois Breton l'interpelle aussi avant de donner un texte, très vraisemblablement

adressé en lui envoyant le poème.

¹ Il relate la naissance de ce projet dans le début du chapitre V de ses *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 37. Une lettre inédite à Adrienne Monnier conservée à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (non datée, Ms 8751) où le poète présente la liste du programme de la matinée qui prévoyait la lecture de poèmes (d'André Breton, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Paul Dermée, Apollinaire, Jean Le Roy et Soupault lui-même) et des exécutions musicales (de Satie, Auric et Arthur Honegger entre autres) confirme son rôle d'organisateur.

² Voir par exemple la lettre inédite de Soupault à Apollinaire du 21 juin 1918 conservée à la Bibliothèque nationale de France, NAF 27161 Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, f° 271 et de Breton à Apollinaire du 8 septembre 1918 conservée à la Bibliothèque nationale de France, NAF 25618 Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, f° 37.

³ Il s'agit d'une lettre écrite sur le même papier qu'une lettre datée de 1917 ; conservée à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet dans le Fonds André Breton (BRT Ms 47170). Je rappelle que l'article de Breton sur Apollinaire lui est confié dans une lettre du 24 mars 1917.

« Madame Marie Laurencin », à l'excentrique Louis de Gonzague-Frick, ami d'Apollinaire et de Max Jacob, habitué du mardi au Café de Flore, qui introduira Robert Desnos dans le monde littéraire¹.

Le premier recueil de Soupault, *Aquarium*, paru en octobre 1917, est publié chez l'imprimeur Paul Birault, l'imprimeur artisan préféré par Pierre Reverdy qui lui avait publié ses premiers recueils et lui laissait même manier le composteur pour répondre à ses exigences typographiques². Même si le volume ne comporte pas de dédicace au maître, ou aux maîtres, il se présente comme un

¹ « Je vois que ni la grave conférence de Salmon, ni l'exquis Jeu de Robin n'ont su vous tenter. J'aurais pourtant aimé vous parler de ce papier avant de le remettre à Frick. Ne l'attend-il pas demain? À cause de cette hâte, je me suis exécuté à regret. » Lettre inédite sans date conservée dans le Fonds André Breton à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (BRT Ms 47172). À première vue on aurait pu penser que le « papier » en question serait « Hymne », le seul texte d'André Breton publié dans le n° 2 de juillet 1917 de la revue *Les Solstices* dirigée précisément par Louis de Gonzague-Frick, Charles-Guy Rosey et Willy Goudekot, mais les épisodes mentionnés par Breton dans la missive permettent de la dater vers la fin de la première quinzaine de décembre 1917. En effet, André Salmon tint une conférence sur la jeune peinture le 9 décembre 1917 dans le cadre de l'exposition *Peintures, dessins, aquarelles*, 6 rue Huyghens, du 22 novembre au 12 décembre organisée par l'association *Lyre et Palette* qui, soupçonnée de germanophilie avait été interdite par la Préfecture de Police et reconstituée sous le nom de *Peinture et musique* (cf. les notes d'Étienne-Alain Hubert in Pierre Reverdy, « Nord-sud », *Self defence : et autres écrits sur l'art et la poésie, 1917-1926*, Paris, Flammarion, 1975, p. 274 ; son introduction à la reproduction en fac-similé de *Nord-sud*, Paris, J.-M. Place, 1980, p. IX et les notes in Reverdy, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1323). *Le Jeu de Robin et de Marion*, pièce comique du Moyen Âge avec des chansons écrites par le jongleur Adam de la Halle, fut interprétée par Pierre Bertin, ami de Breton, et l'actrice mezzo-soprano Jane Bathori au théâtre du Vieux-Colombier le 2 décembre 1917, cf. Marie-Françoise Christout, Noëlle Guibert et Danièle Pouly, *Théâtre du Vieux-Colombier. 1913-1993*, Paris, Norma, 1993, p. 81. « Madame Marie Laurencin » est publié dans *Le Carnet critique*, n° 2-3, 15 décembre 1917-15 janvier 1918, revue à laquelle Louis de Gonzague-Frick collaborait assidûment. Ce « portrait » de Breton a eu une longue gestation (cf. *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1102) ; le sujet et l'histoire d'amour troublée entre Marie Laurencin et Apollinaire qui apparaît à la fin du texte, auraient amené Breton à le faire lire avant la publication à son ami qui était très proche du poète « assassiné ».

² Cf. les « Notices et Notes » d'Étienne-Alain Hubert, *O.C.*, tome I, p. 1280 et « D'un CHICAGO corps 12 », note à *La Lucarne ovale*, Paris, Théâtre Typographique, 2001, par Isabelle Garron. Les premiers recueils de Reverdy publiés chez Birault sont *Poèmes en prose*, en 1915, *La Lucarne ovale* et *Quelques poèmes* en 1916, *Les Ardoises du toit* et *Les Jockeys camouflés et Période hors texte* en 1918. À la mort de Paul Birault survenue à l'été 1918 Apollinaire lui consacra un article paru au *Mercure de France* du 1er août 1918, « Mort de Paul Birault », qui rappelle brièvement son mérite en tant qu'imprimeur de l'avant-garde : « Dans les milieux de la nouvelle littérature et de la jeune peinture, Paul Birault était connu comme imprimeur. Les plaquettes qu'avec l'aide de sa femme il imprima, rue de Douai, dans un couvent aujourd'hui disparu, où plus tard il fut le voisin d'un «village sénégalais», et ensuite dans la petite imprimerie de la rue Tardieu qui existe encore, sont dans les bibliothèques des bibliophiles. », *Œuvres en prose complètes*, tome II, op. cit., p. 1389.

hommage discret, à voix basse, à Apollinaire, la première fusée-signal qui a illuminé son chemin de poésie. Le titre est clairement expliqué par le poème « Avant-dire », qui invite le lecteur à plonger dans le recueil – « Penche-toi / et perce la lisse surface » – pour y lire les poèmes :

Oranges
bleus
gris
vermillons
glissent et nagent
mes poèmes

Tout autour de ma pensée
virevoltent
les poissons verts

Cette poésie vue comme un banc de poissons qui nagent et flottent dans la mer de la pensée et de la voix est à rapprocher de l'image d'un poème d'Apollinaire qui avait fortement marqué le jeune Soupault et qu'il citera à plusieurs reprises dans les passages sur son « initiation » à la poésie. Il s'agit de trois vers du poème « Fusée-signal » d'Apollinaire publié dans le numéro 2 de *Nord-Sud* d'avril 1917 : « Ta langue / le poisson rouge dans le bocal / de ta voix¹ ». Ce recueil assume donc

¹ Voir par exemple « Guillaume Apollinaire », article publié dans *La Revue européenne*, n° 35, janvier 1926 où Soupault écrit : « Je ne puis me souvenir sans émotion, moi qui lui dois tant, qu'un matin gris de je ne sais plus quel mois [...] j'achetais un numéro de *Nord-Sud* et je lus ces quelques vers : *Ta langue / le poisson rouge dans le bocal / de ta voix*. Je relus ces vers et je compris que tout à coup quelque chose se levait en moi, quelque chose de fort et qui me soutiendrait longtemps (presque dix ans). » Article recueilli dans *Littérature et le reste*, op. cit., p. 239-240. Ces vers seront évoqués également par Aragon dans l'article « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », art. cit., comme image opposée à celles qui glorifient la guerre, « bête immonde » qui était montée au cœur de la poésie. Et Breton fera de cette image un des exemples accomplis, et « hardis », du jeu « L'Un dans l'Autre » (l'autre exemple étant une image du poème de Baudelaire « Le Beau navire »), cf. « L'Un dans l'Autre », in *Perspective cavalière*, O.C., tome IV, éd. Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard,

toute la valeur d'un hommage à la *langue*, à la poésie d'Apollinaire. Soupault rend un hommage plus explicite quelque temps après la sortie de ce recueil dédiant le poème « Souffrance » publié dans *Nord-Sud* de novembre 1917 à Apollinaire¹. Ce premier recueil lui vaudra l'approbation encourageante, mais non sans de bienveillantes remarques, de Pierre Reverdy dans la chronique sur les livres de *Nord-Sud* en novembre 1917, quelques lignes après l'éloge de *Profond aujourd'hui*, hymne au modernisme de Blaise Cendrars :

Monsieur Philippe Soupault collabore aux efforts de poésie qu'il est louable de tenter à notre époque. Comme ils concordent avec les nôtres ils nous sont, très naturellement, sympathiques. [...] pour nous, AQUARIUM est un bon début. Une grande simplicité d'expression y préside, une plus grande pureté de moyens y est encore souhaitable².

Pierre Albert-Birot à son tour lui consacre une courte note d'approbation, tout en soulignant que le poète débute et que sa pleine réussite, son succès, ne sont pas d'actualité mais reste à venir :

Je suis heureux de pouvoir dire que le jour où j'ai reçu parmi tant d'autres, les premiers poèmes de Soupault j'ai pressenti le petit livre qu'il nous donne aujourd'hui et le gros qu'il nous donnera plus tard.

« Bibliothèque de la Pléiade », p. 888.

¹ Le manuscrit de ce poème qui sera le texte liminaire de *Rose des vents* en 1919, est envoyé à Apollinaire dans une lettre du 10 novembre 1917 où Soupault lui demande timidement de bien vouloir accepter la dédicace : « Je voulais vous demander [...] si vous me permettez de vous dédier le poème ci-joint que j'aime et que je serais heureux de vous offrir : je n'ai pas osé cet après-midi vous le demander. J'espère que vous l'accepterez. » Documents conservés à la Bibliothèque nationale de France, NAF 27161 Guillaume Apollinaire. Correspondance — Lettres reçues, ff^{os} 269-270. À la sortie du fascicule Apollinaire répondra à Soupault : « Je vous remercie de la dédicace du beau poème. » Lettre du 28 janvier 1918, *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 482. En effet le « beau poème » en question est sûrement « Souffrance » et non « Départ », publié en mars 1917, comme le suppose dans la note Victor Martin-Schmets qui, d'ailleurs, reconnaît que ce dernier « n'est pas dédié à Apollinaire, mais lui fut envoyé. »

² *Nord-Sud*, n° 9, novembre 1917, p. 2. Chronique recueillie dans Pierre Reverdy, *O.C.*, tome I, op. cit. p. 488-489.

Très rapidement il s'est assimilé le véritable esprit moderne et comme il est poète nous pouvons compter sur lui¹.

Soupault est aussi celui qui semble se démarquer un peu plus du noyau initial une fois que Breton a fait la connaissance d'Aragon à l'automne 1917. Il ne semble pas nourrir un rapport affectif particulièrement intense, voire symbiotique, comme celui qui existe Aragon et Breton. Au contraire d'Aragon et de Breton qui se tutoient, Soupault et Breton se vouvoieront au moins jusqu'en 1922. Et il est d'ailleurs initialement engagé dans un parcours de vie et une carrière bourgeoise et convenable : il achève ses études, en droit maritime, au contraire de Breton et Aragon qui ont interrompu leur cursus de médecine ; à la fin de la guerre il est employé comme fonctionnaire au ministère des Travaux Publics pour diriger les activités de la flotte pétrolière² ; et il se marie à la fin d'octobre 1918 avec Suzanne Pillard connue sous le pseudonyme de Mic Verneuil. Il est donc partagé entre les impératifs de la conformité et de la stabilité imposés par sa classe sociale et la recherche de l'aventure par la poésie, entre le monde des conventions et des normes bourgeoises et le monde des « licences » artistiques, de l'affranchissement et de la non-convention de l'avant-garde.

Mais Soupault est aussi le premier des trois à entrer en correspondance avec Tristan Tzara, selon toute vraisemblance par l'entremise d'Apollinaire, avec plus d'une demi-année d'avance sur Breton et Aragon, comme le révèle une lettre du janvier 1918 accompagnant le poème « Flamme »³. Tzara lui envoie à son tour en août 1918 ses *Vingt-cinq poèmes* dont il est un des premiers lecteurs à Paris⁴. Le poème « Flamme », en revanche, ne sera publié qu'en décembre 1918 dans le cahier numéro 3 de *Dada* à côté des poèmes de Reverdy et Pierre Albert-Birot et

¹ *Sic*, n° 23, novembre 1917.

² Voir les *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, p. 98 et 101.

³ Lettre datée 12 janvier 1918 conservée à Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (TZR C 3806) comme le manuscrit du poème (TZR C 3867).

⁴ Carte postale de Saint-Malo du 31 août 1918 où Soupault le remercie pour avoir reçu le recueil et lui réserve ces mots d'estime : « Je vous félicite de votre activité et de votre énergie actuelle si rare parmi les poètes d'aujourd'hui », conservée à Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet TZR C 3807.

du « prodigieux » *Manifeste 1918* de Tzara¹. Que la figure de Soupault, son statut et son dynamisme, ne soient pas marginaux dans la formation du groupe qui passera dans l'histoire sous la périphrase des « trois mousquetaires » est évident aussi dans ses propres publications, associées à celles d'Aragon dans la revue franco-catalane fondée et dirigée par Joan Perez-Jorba *L'Instant*. C'est en effet sur la suggestion de Pierre Reverdy que Soupault entre en contact avec le poète espagnol² auquel il envoie un premier poème publié dans le numéro 2 de la revue, « Horizon », où il publiera également le poème « Une heure ou deux » dans le numéro 1 de l'année 1919. Il se fait successivement l'intermédiaire entre le directeur et ses amis pour faire connaître la revue mais aussi pour suggérer à son tour de potentielles collaborations. Il invite Perez-Jorba à envoyer le premier numéro de la revue à Breton³ et il envoie une liste « de personnes susceptibles de s'intéresser à [son] effort⁴ ». Dans le n° 4 d'octobre-novembre 1918 de *L'Instant*, Aragon publie son poème « Vie de Jean-Baptiste A. » sur le thème de la jeunesse interrompue par la guerre, écrit au front et dans le n° 6 de décembre 1918, numéro en hommage à Apollinaire, le poème « Cours de danse »⁵.

¹ « Prodigieux » est l'adjectif qu'utilise Breton à la découverte du manifeste, cité par Aragon, « Lautréamont et nous », op. cit., p. 56.

² Cf. la lettre inédite adressée à Perez-Jorba du 6 mars 1918 conservée à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (Ms 28490).

³ « Envoyez je vous prie le n°1 de l'Instant à mon ami le poète André Breton », lettre inédite du 6 juillet 1918 (BLJD Ms 28492).

⁴ Lettre du 8 septembre 1918 (BLJD Ms 28493).

⁵ Voir aussi la correspondance entre Aragon et Perez-Jorba recueillie dans *Papiers inédits*, op. cit.

1.3.3 Hors de l'avant-garde, hors de Paris, vers une autre « géographie »

Si leur entrée dans le monde littéraire se fait par le moyen de l'édition de la poésie moderniste et d'avant-garde, pour Aragon, Breton et Soupault le cheminement vers leur idée d'écriture, de littérature et de poésie s'inspire, on le sait, de deux écrivains formés dans le cercle de Mallarmé et dans les feuilles du *Mercure de France* : André Gide et Paul Valéry. Ces deux écrivains ont exercé une influence sur les jeunes poètes et se sont ainsi instaurés un dialogue et un débat esthétique et existentiel direct, comme pour Breton et Valéry, ou à distance, par le moyen des textes. En ce cas aussi Valéry et Gide sont une référence et une caution littéraire, avant qu'ils n'entrent, à partir de la réapparition de la *Nouvelle Revue Française* sous la direction de Jacques Rivière, dans une concurrence latente et dans un rapport conflictuel plus au moins voilé avec les trois directeurs de la revue *Littérature*. Conflit qui n'aura pas besoin d'attendre pour éclater la répulsion pour la recherche spasmodique du succès littéraire caractéristique du « littérateur professionnel, c'est à dire de l'individu perpétuellement démangé du besoin d'écrire, de publier, d'être lu, traduit, commenté », comme dira Breton de Gide¹, ni la détestable consécration à l'Académie de Paul Valéry en 1925, qui trahissait définitivement le silence, la contemplation et le nihilisme du personnage de Monsieur Teste qu'il incarnait : confrontés à la disparition d'un monde avec ses références emportées par la guerre, Aragon, Breton et Soupault se retrouvaient pleinement dans ces sentiments². La véritable admiration des trois jeunes poètes

¹ « Sur André Gide », in *Perspective cavalière, O.C.*, tome IV, op. cit. p. 861.

² Les rapports et les polémiques entre la revue *Littérature* et *La Nouvelle Revue Française* seront traités en deuxième partie. Cependant il est utile de rappeler à propos de la rupture avec Valéry que le dernier numéro de *Littérature* de juin 1924 (n° 13 de la nouvelle série) se terminera avec la publication du « Carnet » d'André Breton où on trouve une note qui sonne comme une véritable « liquidation » : « “À Paul Valéry (1872-1917)” Dédicace », l'écrivain est donc décédé pour Breton au moment de la parution de *La Jeune Parque* en 1917. « Hommage » qui rappelle les derniers vers du poème « Apollinaire » de Blaise Cendrars dédié à son ami-rival paru dans *Montjoie!* en 1914 et repris dans le numéro consacré à Guillaume Apollinaire de la revue *L'Instant* de décembre 1918 : « Apollinaire/ 1900-1911/ Durant 12 ans seul poète de France ». Ce poème sera recueilli sous le titre « Hamac » dans *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris, Aux Sans Pareil, 1919. Sur l'éloignement de Breton et Valéry je renvoie à la note 3 p. 457 par Étienne-Alain

pour le créateur de Monsieur Teste et celui de Lafcadio des *Caves du Vatican* se mêle à l'opportunité d'élargir leur horizon littéraire et culturel, de se démarquer de l'empreinte du modernisme et de l'avant-garde et de se soustraire à l'appartenance à celle-ci.

Si Paul Valéry est pour Breton un véritable père spirituel, ce dernier, entre la fin de 1917 et 1918, se tourne également vers André Gide qui venait de faire rééditer *Les Nourritures terrestres* publiées en 1917. La *Ronde de mes soifs étanchées*, cantique délicatement sensuel inclus dans *Les Nourritures terrestres* est d'ailleurs un des textes choisis par Breton pour la conférence d'Apollinaire sur L'Esprit nouveau¹. La réapparition de Gide dans la vie littéraire s'accompagne aussi de la naissance d'une nouvelle revue *Les Écrits nouveaux* financée par un jeune héritier fils du fondateur du Crédit Lyonnais, André Germain. Celui-ci, poussé par ses velléités littéraires et désireux de se faire un nom, avait confié la gestion et la direction de la revue à l'écrivain suisse Paul Budry². Au début de ce projet, pour promouvoir les écrits de Germain et leur donner du lustre ils avaient su rassembler dans ces pages des poètes et des écrivains renommés en voie de consécration comme André Gide et Paul Valéry évidemment, mais aussi Léon-Paul Fargue, le « prince des poètes » Paul Fort, Jean Giraudoux ou Henri Barbusse et d'autres comme Tristan Derème. Publiant des essais, des poèmes et de la prose, la revue avait même exhumé des gloires du passé comme Barbey

Hubert in André Breton, *O.C.*, tome I, op. cit. Les relations entre Breton et Valéry et le rôle de celui-ci dans la formation du premier ont été amplement traités par Marguerite Bonnet dans son *André Breton...*, op. cit., p. 32-34 et *passim*.

¹ Cf. Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 116 et Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 717.

² Sur cette revue qui, en 1922, se transformera sous la direction de Philippe Soupault en *La Revue Européenne* je renvoie à François Laurent, « La naissance de *La Revue Européenne* », *Revue des revues*, n° 12-13, 1992, p. 49-60, à François Laurent et Béatrice Mousli, *Les Éditions du Sagittaire. 1919-1979*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2003, p. 69 *sqq.* et à Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 183 *sqq.* La revue était éditée par Émile-Paul frères et seulement plus tard, à partir de juin 1921, sera dirigée par Maurice Martin du Gard, non à partir de 1918 comme l'écrivent François Laurent et Béatrice Mousli, p. 70. En bas du sommaire de juin 1921 le communiqué de la rédaction à ce propos est sans équivoque : « En raison des fonctions absorbantes qu'il vient d'accepter aux Éditions G. Crès et C^{ie}, M. Paul BUDRY se voit, pour son vif regret, empêché d'assumer plus longtemps la direction des ÉCRITS NOUVEAUX. Cette direction sera dorénavant exercée par M. Maurice MARTIN DU GARD ».

d'Aurevilly et Émile Verhaeren. Il s'agissait donc d'une entreprise loin des innovations de l'avant-garde et proche de la littérature d'avant-guerre. Nonobstant la bonne dose d'éclectisme qui transparaît au sommaire et sa dimension de projet éditorial personnalisé (autour des goûts de son mécène et autour de ses textes), l'orientation traditionnelle qu'aujourd'hui on appellerait « d'arrière-garde », conservatrice et « classique » en faisait un précurseur de la *Nouvelle Revue Française*, alors en sommeil, en annonçait la nouvelle série et accélérât, probablement, sa publication¹. En 1918 le spectre des publications pour Breton et Aragon s'élargit à cette revue et cela semble se produire sous le signe de Valéry et Gide comme en témoigne la composition de deux poèmes de 1918 « Monsieur V » et « Pour Lafcadio ». Breton y publie le poème mallarméen « D'or vert » dans le numéro de juin 1918, et plus tard, en décembre la prose, précieuse et féerique, d'inspiration valéryenne, « Étude pour un portrait », enfin en janvier 1919 l'essai « Alfred Jarry ». Plus tard, en octobre de 1919 paraîtra « Jacques Vaché »². Aragon publie dans le numéro d'août-septembre 1918 le récit « La Demoiselle aux principes » qu'il avait d'abord envoyée à son dédicataire André Gide surnommé emphatiquement dans la dédicace « *deo ignoto* »³. Celui-ci, auquel

¹ Cf. la lettre de Gide, qui rompt tout de suite avec André Germain, à Jacques Rivière du 19 décembre 1917, André Gide et Jacques Rivière, *Correspondance. 1909-1925*, eds. Pierre de Gaulmyn et Alain Rivière, Paris, Gallimard, « NRF », p. 488 et la note 1 des éditeurs. Bien que distinguée par une histoire complètement différente, fréquentée par des auteurs à la qualité fort variable, moins reconnue et prestigieuse que la *Nouvelle Revue Française* qui s'érige comme un modèle pour *Les Écrits nouveaux*, les affinités et la potentielle concurrence entre les deux revues apparaissent par la tentative de fusion voulue par André Germain en 1921, cf. François Laurent, « La naissance de *La Revue Européenne* », art. cit., p. 49.

² « D'or vert » sera repris dans *Mont de Piété*, Au Sans Pareil, 1919. L'article sur Jarry est le fruit de la conférence manquée que Breton aurait dû tenir sur le dramaturge au théâtre du Vieux-Colombier au début de 1918, cf. Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 116 et Breton, *O.C.*, tome I, op. cit. p. 1242-1243. « Jacques Vaché » préfacera l'édition Au Sans Pareil des *Lettres de Guerre* de Jacques Vaché, 1919.

³ Cette prose manifestement gidienne sera reprise dans *Le Libertinage* aux éditions de la *Nouvelle Revue Française* en 1924. Vers la fin de 1918 aurait dû paraître un autre conte d'Aragon « Du pouvoir des mots sur les foules », « en ex-voto à Jean Giraudoux », resté inédit jusqu'au 2006, cf. Louis Aragon, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 232. La collaboration d'Aragon avec cette revue continuera jusqu'à sa disparition en 1922.

Aragon s'adresse en l'appelant « maître », ne lui avait pas caché l'intérêt pour ce texte qu'il définit comme une « fantaisiste nouvelle¹ ».

Si Philippe Soupault au cours de l'année 1918 ne donne pas de textes aux *Écrits nouveaux*², il entre en contact au début de l'année avec André Gide auquel il envoie des poèmes manuscrits³. C'est le début d'une relation importante, qui subira maintes épreuves mais qui gardera toujours la vigueur de l'estime. Bien que dans les textes une influence de Gide soit moins reconnaissable, celui-ci occupe les réflexions de Soupault en cette période, comme en témoigne aussi une lettre de Breton à Aragon où il dit qu'en « ce moment de la vie [Soupault] pense aux *Nourritures terrestres*⁴ ». Ce sera lui, effectivement, qui demandera à Gide les extraits de ce texte qui ouvrent le premier numéro de *Littérature* et qui assurera la liaison entre les futurs surréalistes et l'écrivain⁵.

Peu avant la mort d'Apollinaire, Aragon, dans une de ses déclarations tranchantes, écrivait cet aveu symptomatique à Breton : « un grand amour pour Gide a pris la place de celui pour Guillaume Apollinaire. C'est Gide qui a tout

¹ Cf. la lettre de Gide du 20 avril 1918, Aragon, *Papier inédits*, op. cit., p. 143.

² Seulement plus tard dans les numéros de novembre et décembre de 1922 il publiera des textes critiques sur des recueils poétiques, textes échappés à Lydie Lachenal qui a recueilli ses chroniques dans *Littérature et le reste*, op. cit.

³ Les deux se rencontrent pour la première fois en février 1918. Dans le Fonds Gide conservé à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet sont déposées des lettres inédites que Soupault adressa à Gide entre février 1918 et octobre 1943 (cote gamma 807.1 - 807.15). Treize en tout, elles ne rassemblent pas vraisemblablement la totalité des lettres envoyées. À celles-ci s'ajoutent deux poèmes manuscrits, « Rag-time » daté de février 1918 et publié dans *Nord-Sud* en octobre de la même année et « Vins-liqueurs » daté de « dec.janvier 1919 » comportant la dédicace à Gide et publié d'abord dans *Valori Plastici* en 1919 sans dédicace et puis dans le recueil *Rose de Vents* en 1920 avec la dédicace originaire. Alain Goulet, en s'appuyant sur cette correspondance, a consacré un article sur les rapports entre les deux écrivains, « Les relations Soupault-Gide », *Présence de Philippe Soupault*, sous la direction de Myriam Boucharenc et Claude Leroy, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 101-136.

⁴ Lettre inédite du 23 octobre 1918 conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 26.

⁵ Cf. Léon Pierre-Quint, « Avec Philippe Soupault, 1927 », in *André Gide. L'homme. Sa vie. Son œuvre. Entretiens avec Gide et ses contemporains*, [1932], Paris, Stock, 1952 ; Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 88-89. Voir aussi la lettre de Soupault à Gide du 3 mai 1919 : « J'ai appris par monsieur Paul Valéry votre retour et je me permets de vous écrire aussitôt. Je désirerais infiniment vous voir, me souvenant de vos accueils, mais je vous sais trop occupé pour oser vous voler quelques minutes. Vous recevrez votre manuscrit et le n°1 sur Hollande de *Littérature*. » Lettre inédite conservée dans le Fonds André Gide de la BLJD (gamma 807.8). Le manuscrit est bien celui des *Nourritures terrestres* publié dans *Littérature*.

inventé des *Nourritures aux Caves*.¹ » Dans ce tissu d'hommages et de relations croisées, dans le désir de nouer avec la tradition de ceux que Breton appellera les « grands survivants du symbolisme » se devine en filigrane l'originalité et la spécificité qu'Aragn, Breton et Soupault, au crépuscule d'une époque et à l'aube d'une autre, se font de l'idée de littérature, et peut-être aussi de mouvement (d'avant-garde).

L'importance et l'estime acquises par les trois jeunes poètes dans le milieu parisien les projettent aussi hors Paris. Breton est en effet contacté par le poète Justin-Frantz Simon qui au printemps de 1918 crée à Grenoble la revue *Les Trois roses*, pour laquelle il aurait même dû tenir une *Chronique parisienne des Lettres et des Arts*. Dans cette élégante publication paraissent les poèmes de Breton « Âge » et « Façon », dédié à Léon-Paul Fargue, respectivement dans le numéro 2 de juillet et dans le numéro double 3 et 4 d'août-septembre 1918, « Pur Jeudi » d'Aragn dans le même numéro double et « La fenêtre ouverte » de Soupault dans le numéro double 5 et 6 d'août octobre-novembre 1918. Dans ce numéro est publié aussi un poème d'Éluard, « Un seul être », qui ne connaît pas encore les trois autres jeunes poètes. Mais pour ces derniers le rayonnement ne s'arrête pas seulement à la vie littéraire de la province. Dès l'été 1918 Breton, Aragn et Soupault, signaient des publications dans des revues internationales – parmi lesquelles *L'Instant* et *L'Éventail*³. Et si la revue de Perz-Jorba gravite surtout autour du milieu culturel parisien, si *L'Éventail* appartient au monde francophone,

¹ Lettre du 9 septembre 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 192.

² Voir la lettre de Breton à Aragn du 21 mai 1918 mais surtout celle du 3 juin qui mérite d'être reproduite : « Il faut envoyer *Pour demain* et *Pur jeudi* à Franz Simon. J'en attends, pour cela, une copie. (C'est lui qui s'est adressé à moi.) La collaboration des « Trois roses », m'écrit-il, ira des symbolistes: Vielé-Griffin, Régner, Royère et Valéry à Max Jacob, Reverdy, lui et moi, en passant par quelques intermédiaires. Il annonce (bien inutilement) ma chronique. » Lettres inédites conservées dans le Fonds Elsa Triolet-Aragn de la BNF, f° 1 et f° 3. Sur la revue je renvoie à la présentation d'Étienne-Alain Hubert « Justin-Frantz Simon et *Les Trois roses* » de la réimpression en coffret aux Editions Grande Nature, Vercheny, 1985.

³ *L'Éventail*, « revue de littérature et d'art paraissant à Genève » était dirigée par François Laya et compte 21 numéros entre 1917 et 1919. Dans cette revue Breton publie l'article « Guillaume Apollinaire » en octobre 1918 et le poème « Décembre » en février 1919, ce dernier accompagné par « Éclairage à perte de vue » d'Aragn et « Cinéma-palace » de Soupault.

l'occasion de publier tous les trois dans une revue complètement étrangère ne tarde pas à venir. C'est en effet vers la fin de 1918 que, grâce au peintre Gino Severini, ami de Pierre Albert-Birot, et le galeriste Léonce Rosenberg, futur financeur de la revue *Littérature*, Breton, Soupault et Aragon publient trois poèmes dans le numéro double consacré au cubisme de février-mars 1919 de la célèbre revue *Valori Plastici* : « Monsieur V », « Vins-liqueurs » et « Pièce à grand spectacle ». Les trois poètes suivent désormais dans cette livraison les protagonistes de l'avant-garde d'avant-guerre — André Salmon, Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Dermée, Pierre Albert-Birot et Blaise Cendrars. Cette position marque leur entrée récente dans le monde littéraire et signale, en même temps, la succession, les héritages : les plus jeunes, auxquels on réserve une place après les plus importants et les aînés, semblent ainsi prendre le relais d'une génération¹. Mais du côté de la réception, une réception rapide, est à considérer aussi l'appel d'André Germain pour les inscrire dans le projet déjà évoqué des *Écrits nouveaux*, une revue qui était supposée recueillir le meilleur de la littérature, nouvelle ou non. Celui-ci, en outre, au début de l'été 1918 travaillait pour l'éditeur Crès à la composition d'une anthologie où auraient dû figurer les noms d'Aragon, Breton et Soupault, projet sans suite².

¹ Sur ce numéro de *Valori Plastici* qui est consacré au cubisme je renvoie à l'article de Piero Pacini « Intorno al numero cubista di *Valori Plastici* », in *Critica d'Arte*, 175-177, gennaio-giugno 1981, p. 97-141, où sont publiées les correspondances de Breton, Severini, Rosenberg et Mario Broglio, directeur de la revue, concernant la préparation du fascicule. Le galeriste Léonce Alexandre Rosenberg (1879-1947) fréquentait les pages de *Nord-Sud* pour lequel il avait traduit en anglais le texte de Reverdy « Sur le cubisme » publié dans le numéro 1 et repris dans le numéro 3 de mai 1917. Un des mots-clé employé par Reverdy pour rendre compte du renouvellement plastique entrepris par le cubisme est celui d' « effort » (« Effort artistique ») que Rosenberg utilise dans un court essai publié dans le dernier numéro de *Nord-Sud* d'octobre 1918, « Réponse à la question : pourquoi changez-vous ? » où il parle des trois phases d'évolution d'un artiste : l'imitation, l'interprétation et la création auxquelles correspondent trois types d'efforts : de convergence, de divergence et de parallélisme. Sa galerie ouverte en janvier 1918 au 19, rue de la Baume, vitrine et glorification de cet effort, s'appelait Galerie de l'Effort moderne.

² Cf. la lettre inédite de Breton à Aragon de fin juin 1918 : « Prépare-toi à répondre aux questions suivantes: I. Quelle est la date de votre naissance ? II. Quel est le lieu de votre naissance ? III. Quels sont les principaux paysages de votre vie et de votre inspiration ? IV. Quel livre ou plaquette avez-vous publiés, à quelles date et chez quels éditeurs... que t'adressera M. André Germain, s'il te fait figurer dans l'Anthologie de la Jeune Poésie, c'est à dire des poètes qui, nés après 1875, ont écrit entre 1900 et 1918, — qu'il compose pour Crès. », conservée dans le Fonds Elsa Triolet-

Si dans la lettre à Breton déjà citée, Reverdy reconnaît l'existence mais aussi les qualités, la « sincère pureté » poétique, de ce groupe de jeune poètes¹, c'est aussi le regard « interne » de Soupault qui nous donne déjà en 1918 une image du groupe aux contours définis bien que composé par des individualités caractérisées par une même confiance dans la faculté de la poésie d'agir sur l'existence, mais inspirés par des ambitions différentes sur la manière de faire la poésie et peut-être sur les solutions que la poésie peut apporter. Dans une lettre à Breton du 5 juillet 1918 Soupault commente la parution de deux poèmes qui les réunissent pour la deuxième fois dans une même publication après le numéro d'avril de *Nord-Sud*. Il s'agit du poème « Escalade » et de l'énigmatique et insidieux « Treize études » co-signé par Aragon et Breton publiés dans le numéro de mai de *Sic*². Le regard de Soupault est extrêmement lucide car il distingue le noyau dont lui, Aragon et Breton font partie, de ceux qui les entourent tout en étant conscient de la diversité qui les oppose :

Aragon de la BNF, f° 14bis. Pour ce qui concerne Soupault, la question est un peu plus épineuse comme le révèle la lettre du 5 juillet 1918 à Breton. En effet il paraît n'avoir pas été interpellé au tout début du projet et il nourrit de la défiance à l'égard de Germain comme personnage, probablement à cause de sa propension à la mondanité et de son habileté à se faufiler dans le monde littéraire (*Les Écrits nouveaux* ouvraient leur premier numéro avec un poème, « Sagesse » de la Comtesse de Noailles) : « Ne me demandez pas de vous dire ce que je pense d'André Germain. Je suis presque désolé que vous ayez écrit à cet homme, car je désire vivement que votre nom se trouve toujours le plus près du mien (ce n'est pas une servitude, mais une affirmation d'indépendance) parce que je sens que c'est près de vous que je suis (j'allais écrire le mieux) en fraternelle compagnie. Je crains qu'André Germain ne m'ignore car j'aime peu à me fourvoyer et ne veux pas perdre mon temps près de ces personnages odieux. [...] Pour André Germain et Cie il faudrait le voir, lui parler (je déteste sa voix), lui écrire et j'ai si peu de temps. », conservée dans le Fonds André Breton de la BLJD, cote Alpha Ms 21249 (4 ;71).

¹ Lettre de mai 1918, « Trente-deux lettres inédites à André Breton », art. cit., p. 100.

² Comme plusieurs documents permettent de les situer avec assez de précision, ces deux livraisons parurent vraisemblablement un mois après leur date officielle : fin mai-début juin pour le *Nord-Sud* d'avril et fin juin-début juillet pour le *Sic* de mai (cf. la lettre du 5 juin 1918 de Breton à Aragon conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon de la BNF, f° 4, la lettre du 5 juillet 1918 de Soupault à Breton, BLJD Alpha Ms 21249 (4 ;71) et la lettre d'Aragon à Breton du 7 juillet 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 132).

Je désire ardemment que nos trois noms soient assemblés le plus souvent possible, car il me semble que malgré de profondes différences nous sommes plus près peut être que tous les autres poètes³.

En 1918 et autour de la période finale du conflit une saison semble se terminer et une nouvelle paraît commencer laissant derrière elle un monde dont peut-être l'avant-garde de l'époque est l'expression. La revue *Nord-Sud* cesse de paraître en octobre et Apollinaire meurt le 9 novembre. C'est ce que laisse entendre la dernière lettre « prophétique » de Jacques Vaché à Breton : « Apollinaire a fait beaucoup pour nous et n'est certes pas mort [...] IL MARQUE UNE EPOQUE. Les belles chose que nous allons pouvoir faire ; — MAINTENANT !² » Les enjeux pour une recomposition du champ littéraire s'accroissent et se radicalisent, catalysés par la situation politique et sociale bouleversée par la guerre mais aussi par la mort d'Apollinaire, qui occupait la place encombrante de « chef », souvent contestée mais fondée et légitime. Comme on le devine à partir de la correspondance, Aragon, Breton et Soupault dans les mois qui précèdent la conception et la publication de la revue *Littérature*, sont des personnalités qui encore se cherchent dans un mélange de questions poétiques et existentielles mais qui désormais constituent un groupe où les affinités comptent plus que les divergences. Les tensions sont personnelles, mais sont aussi la conséquence de l'instabilité du sens du moderne comme le dira Breton dans les *Entretiens*³. Ce qu'ils cherchent est différent d'une poursuite de la voie ouverte

³ Lettre inédite datée 5 juillet 1918, BLJD, Fonds André Breton, cote Alpha Ms 21249 (4 ;71). Sous la plume d'Aragon se manifeste également cette idée de groupe qui semble préfigurer l'intention de créer déjà une véritable avant-garde composée par poètes, peintre et musiciens même : « [m]ercredi après-midi j'ai vu Francis Poulenc [...] [t]u sais qu'autrefois je disais qu'il nous faudrait un musicien si nous voulions faire groupe : sans aucun doute le voilà. Et ce qui ne gêne rien il parle très bien de musique, et comprend à merveille les peintres (il dit qu'il n'y a que Picasso et Derain). », lettre à Breton datée 5 juin 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 102.

² Lettre du 19 décembre 1918, n° 79, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit.

³ Il le dit dans les passages concernant la poésie de Philippe Soupault : « L'apport de Soupault consiste dans un sens aigu du moderne (ce qu'alors entre nous nous appelons "moderne", sans nous dissimuler ce que cette notion même a d'instable) ; mais au sens où nous l'entendons, Apollinaire, par exemple, est "moderne" au plus haut point dans "Lundi rue Christine" et dans plusieurs chapitres du Poète assassiné ; il cesse de l'être — c'est le moins qu'on puisse dire —

par les poètes et les mouvements qui se sont placés à l'origine du renouvellement et des esthétiques de rupture avec les arts et la littérature. La rupture n'est pas à faire seulement dans le cercle de la « création », c'est au cœur de la vie qu'il faut la faire. L'exigence est de recentrer et ramener le changement à soi-même, à l'existence, « à l'idée moderne de la vie » et non de la littérature ou de l'art¹. Leur modernité, leur nouveauté, ne viennent pas de l'*hic et nunc* de leur époque, mais se placent au-delà du seuil du contingent. Pourtant leur reconnaissance dans le champ littéraire passe davantage par la porte des rédactions appartenant aux revues défendant l'esthétique du modernisme et de l'avant-garde, du respecté Reverdy au « pauvre » Albert-Birot, bête noire de Breton². Il faut cependant recueillir déjà les différences de ces trois jeunes poètes si « près » les uns des autres mais autant si profondément différents, comme le reconnaît Soupault. Si ce dernier dans son itinéraire intellectuel vers l'autonomie paraît, pour ainsi dire, désintéressé, « démarqué », mais au fond plus spontanément lié aux poètes aînés, Aragon, au contraire, joue le jeu et fait l'acrobate parmi les opportunités offertes. Breton, non moins stratégique, est par contre plus attentif à garder une certaine cohérence et à construire une maison plus solide que celle bâtie par Apollinaire ; il ne publie qu'une fois dans *Sic* et intime à Aragon : « n'écris tout de même pas trop aux petites revues : *L'Instant*, *Sic*. Savoir ce que tu fais au *Film*.³ »

Pratiquer la poésie dira Breton, et Soupault répondra qu'il faut *la vivre*. Une solution qui semble se faire jour et résoudre un certain sentiment d'impuissance causé par l'insuffisance des moyens et les incertitudes de l'après-

dans tels de ses derniers poèmes comme « Chant de l'honneur ». » André Breton, *O.C.*, tome III, op. cit., p. 446.

¹ « Mais, quand je m'aperçus de quels philtres démodés je faisais usage, je ne persistais pas dans mon erreur et partis à la recherche de l'idée moderne de la vie, de la ligne qui marquait l'horizon de vos contemporains. » Aragon, *Anicet*, [1921], in *Œuvres romanesques complètes*, tome I, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». 1997, p. 37, dorénavant abrégées en *ORC* suivi par le numéro du tome.

² En 1919 il écrira à Tzara : « Il est une catégorie de gens que je ne puis voir : ce sont ceux qu'en souvenir de Jarry j'appelle dans l'intimité des « palotins ». Tels sont Cocteau, Birot, Dermée. », lettre du 4 avril 1919, in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, [1965], Paris, Cnrs éditions, 2005, p. 405.

³ Lettre du 12 septembre 1918, f° 20.

guerre, est la recherche difficile d'un anticonformisme pur et extrême mais praticable qui s'incarne dans des poètes comme Rimbaud et Lautréamont, dans des personnages imaginaires comme Monsieur Teste et Lafcadio mais aussi réels comme Jacques Vaché et, pourquoi pas, dans son attitude de poète peu enclin aux compromis et solitaire, Pierre Reverdy. Un anticonformisme qui a l'apparence, ou est l'illusion, d'une *éternelle* jeunesse représentée par les éternels « adolescents » Rimbaud et Lautréamont mais aussi Lafcadio et plus tard Vaché, mort prématurément. Aragon, Breton et Soupault expriment le désir et la volonté d'abattre les idoles, les « modèles » comme dit Aragon, ou les gens en place dont ils ne font et ne veulent pas faire partie, comme le rappelle Soupault à Breton: « J'affirme d'autre part que vous n'êtes pas des “ personnages considérables ” et j'ajoute que j'en suis bien heureux. Les “ personnages considérables ” sont généralement impuissants et ne pourront jamais faire tant le mal que nous voulons faire.¹ » C'est enfin dans l'anticonformisme que semble se retrouver l'exigence d'une dualité à recomposer, le fond et la forme du langage, idole suprême à questionner et à critiquer. Breton, dans un des deux manifestes Dada dira : « au sens le plus général du mot, nous passons pour des poètes parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention.² »

¹ Lettre du 5 juillet 1918 BLJD Alpha Ms 21249 (4 ;71).

² « Deux manifestes Dada », *Les Pas perdus*, O.C., tome I, op. cit., p. 231.

1.4 « Comme ce sera drôle, voyez-vous, si ce vrai *Esprit nouveau* se déchaîne ». Aux sources d'une rupture ou le lyrisme en 1918

1.4.1 Par-delà la critique : le sens de l'hommage

Les deux années 1917-1918, juste avant la parution de la revue *Littérature*, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, sont le moment où, après la formation individuelle, trois lecteurs passionnés se rencontrent : Aragon, Breton et Soupault entrent alors en relation assidue avec des poètes et des écrivains et accomplissent leur premiers pas dans le milieu littéraire. Il serait juste de préciser « une partie bien choisie du milieu littéraire », dans laquelle cohabitent d'une part les poètes engagés dans un renouvellement profond de la poésie, dans « l'effort moderne », et de l'autre des poètes héritiers du symbolisme mais dont les messages ne se sont pas épuisés dans un stérile didactisme ou dans l'anachronisme et qui sont porteurs d'un sens profond et radical que les jeunes poètes partagent. Dans les *Entretiens* Breton dira à propos de M. Teste de Valéry : « M. Teste me faisait l'effet de descendre de son cadre – la nouvelle de Valéry – pour venir ruminer ses rudes griefs auprès de moi.¹ » Et le personnage de Lafcadio de Gide les séduisait, affirmera Soupault, « parce que [ils] croy[aient] lui ressembler un peu.² » Une alliance avec le passé à partir du plus proche, le XIX^e siècle littéraire, semble déjà se souder et les sédimentations de la littérature y émergent comme le matériel géologique.

Ces deux années sont pour les trois jeunes poètes, le premier moment d'une vraie réflexion sur la poésie et sur la littérature, nourrie par le contact direct avec les poètes, les acteurs du monde littéraire et les artistes, dans l'effervescence culturelle d'une ville, Paris, partagée entre l'enthousiasme de la création et

¹ *Entretiens*, op. cit., p. 432.

² Philippe Soupault, *Profils perdus*, op. cit., p. 150.

l'imminence d'une catastrophe provoquée par la guerre. Dans cette atmosphère, un sentiment frénétique à la limite du délire semble s'emparer de Soupault dans ses premiers poèmes, « Souffrance » dédié à Apollinaire, comme on l'a vu :

Mes idées comme des microbes dansent sur mes méninges
 au rythme de l'exaspérante pendule
 Un coup de revolver serait une si douce mélodie¹.

C'est en ces deux années qu'Aragon, Breton et Soupault accumulent un véritable capital symbolique qui leur permet non seulement d'être des poètes reconnus, mais de devenir à leur tour des acteurs du champ littéraire par le moyen de la revue *Littérature*.

En 1921, dans un volume de Jean Epstein intitulé *La Poésie aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, assez peu connu, mais tout à fait intéressant pour mesurer l'ébullition de la littérature moderne à la sortie de la Grande Guerre et surtout de la pensée littéraire du cinéaste et de son esprit d'observation nullement banal, Blaise Cendrars publie une lettre qui se voudrait un commentaire critique du travail de l'ami auquel il s'adresse. Il se montre plutôt critique car il suggère qu'Epstein a raté une caractérisation exhaustive de ce nouvel état de la poésie :

Jean Epstein, vous tracez la psychose générale d'une fin de génération plutôt que celle plus évoluée de quelques-uns d'entre nous qui ont déjà franchi l'étape que vous indiquez.

Cependant, si dans la situation qu'Epstein photographie Cendrars voit surtout le bilan d'une époque il n'hésite pas à entrevoir aussi le début d'un nouveau monde qu'il résume de manière télégraphique :

¹ « Souffrance », publié dans *Nord-Sud*, n° 9, novembre 1917.

Il y a l'époque : Tango, Ballets Russes, cubisme, Mallarmé, bolchevisme intellectuel, insanité.

Puis la guerre : un vide.

Puis l'époque : construction, simultanésisme, affirmation. Calicot : Rimbaud : changement de propriétaire. Affiches. La façade des maisons mangées par les lettres. La rue enjambée par le mot. La machine moderne dont l'homme sait se passer. Bolchevisme en action. Monde¹.

Pour Cendrars une nouvelle poétique s'est élaborée dans le « vide » de la guerre, moment charnière, de transition. Une rigide dichotomie caractérise les deux phases envisagées par Cendrars qui, en réalité, ne présente pas une solution de continuité si nette. On peut néanmoins extraire de ce passage certains éléments qui se retrouvent effectivement en opposition dans deux générations, celle d'avant-guerre et celle forgée dans la guerre, représentée par Aragon, Breton et Soupault : les modèles de Mallarmé et de Rimbaud, le « bolchevisme intellectuel » et le « bolchevisme en action » qu'on pourrait traduire respectivement comme une attitude plus intellectualiste, idéale comme l'« Œuvre pure » mallarméenne, plus proche du passé symboliste et parnassien et une attitude activiste, « révolutionnaire », propre au caractère péremptoire de l'avant-garde, héritage d'une poésie que Rimbaud situait « en avant » de l'action². C'est aussi une certaine « dissémination » de la poéticité qui paraît se propager dans cette nouvelle époque : « Affiches. La façade des maisons mangées par les lettres. La rue enjambée par le mot. ». Cette période de la guerre est donc un tournant puisque c'est une nouvelle génération qui se forme et qui prend en quelque manière le relais. On peut donc se demander comment Aragon, Breton et Soupault sont les interprètes de ce changement, comment ont-ils contribué à ce renouveau de la

¹ « Lettre de BLAISE CENDRARS » datée de 1920, in Jean Epstein, *La Poésie aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 213-215.

² « L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant. », Lettre de Rimbaud à Paul Demeny du 15 mai 1871, voir Henri Scepti, « Rimbaud, poésie objective », *Rimbaud poéticien*, éd. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 29-45.

poésie et du lyrisme. On a vu par ailleurs se dessiner, à travers le réseau de la collaboration aux revues et à travers la correspondance, cette ligne subtile de démarcation entre la nécessité de s'accorder au champ littéraire et la volonté de se distinguer. De surcroît les trois jeunes poètes forment un groupe, ils sont « plus près que tous les autres poètes » comme le dit Soupault.¹ Quelles sont les particularités de ce groupe ? Quelles sont les idées de poésie et de lyrisme qui se font jour en cette période embryonnaire mais cruciale ?

Si les attaques directes, parfois brutales comme dans le cas d'Aragon, et les prises de distances voilées de Breton, restent dans le domaine privé de la correspondance, elles laissent pourtant émerger certaines traces dans les textes publiés. Ces traces se retrouvent paradoxalement dans les textes demandés par les aînés Apollinaire et Pierre Albert-Birot évoqués dans le chapitre précédent et qui constituent une forme d'échange symbolique.

La critique d'Aragon sur les *Mamelles de Tirésias* parue dans *Sic* en mars 1918 ne semble pas exclure complètement un niveau de lecture autre que la célébration d'un événement, un souvenir agréable ou la simple note de lecture de la pièce qui vient de paraître. Déjà l'introduction au corps central de l'article, qui renferme le résumé et le commentaire de la pièce, par une phrase qui évoque une situation irréaliste et, par conséquent, une possible déception des attentes, un regret, est plutôt suspect : « on s'attendait à tout, ce fut autre chose. »² Rappelons-nous que cette critique se présente comme un souvenir écrit après-coup, presque une année après la représentation de la pièce. Au milieu du texte Aragon inscrit le sens profond du sujet de la pièce : « Il nous dégage la *leçon de la guerre* et moralise, comme il rime, en nous divertissant. » Cette « leçon de la guerre » est centrale dans la pièce pour Aragon comme le suggère la décision de souligner

¹ Lettre à Breton du 5 juillet 1918, BLJD, (BRT Alpha Ms 21249 (4 ;71)).

² Aragon, « Le 24 juin 1917 », *Sic*, n°27, mars 1918, recueilli dans *Chroniques*, op. cit., p. 15. Depuis quelque temps, l'écrivain critique a attiré l'attention des chercheurs, voir par exemple *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, éd. par Bruno Curatolo et Alain Schaffner, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2010 et le numéro 306 de la *Revue des sciences humaines*, « L'écrivain critique », éd. par Marie-Paule Berranger, 2/2012.

cette formule. Elle reprend en effet le discours introductif du « directeur de la troupe » qui fait appel aux spectateurs : « Écoutez ô français la leçon de la guerre / Et faites des enfants vous qui n'en faisiez guère.¹ » Dans la préface Apollinaire invoque l'exemple d'Aristophane qui comme lui s'adressait à son peuple, les Athéniens. Mais le dramaturge grec, à travers une même inversion des rôles sexuels et de genre dans la société et d'un semblable registre comique et burlesque, exprimait une « leçon » antithétique de celle d'Apollinaire. Il suffit l'exemple de comédies telles que : *Les Acharniens*, *Lysistrata* ou encore *L'Assemblée des femmes* où les femmes s'opposent à la guerre insensée des hommes et n'envisagent pas, comme l'affirme Thérèse-Thirésias, une égalité pour devenir soldat, pour se battre contre l'ennemi et faire la guerre. Une guerre qui devrait être aussi soutenue, dans les *Mamelles de Tirésias*, par une progéniture miraculeuse qui remplace les sacrifiés de l'hécatombe et fournit une nouvelle « chair à canon ». Le seul sentiment qu'Aragon affirme retenir de cette journée c'est le « souvenir d'une gaieté unique », légèreté qui contraste avec ce qu'on est supposé tirer d'une « leçon de la guerre » et qui semble conférer à l'œuvre d'Apollinaire une certaine inconsistance. On peut imaginer qu'Aragon n'était pas très disponible pour comprendre la leçon enseignée par Apollinaire par le biais d'une poétique du divertissement au service de la moralisation (« ...et moralise, comme il rime, en nous divertissant »). Insister sur le burlesque d'Apollinaire qui voudrait moraliser en divertissant sur la leçon de la guerre, une leçon pour le moins improbable, ne produit-il pas un effet satirique ? Une satire humoristique selon la définition bergsonienne qui consiste à décrire « minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être.² » Aragon dans la clause paraît vouloir suspendre le jugement et conclut en invitant le lecteur à juger par lui-même comme s'il se

¹ *Les Mamelles de Tirésias*, O.P., op. cit., p. 881.

² Il s'agit de la définition de l'humour donnée par Bergson, *Le rire*, Paris, Puf, 2012, p. 97. Je renvoie à l'interprétation de Gérard Genette des catégories de l'humour et de l'ironie de Bergson dans « Morts de rire », *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 197.

refusait à poursuivre le commentaire : « aujourd'hui, en tout état de cause, la parution de la pièce en librairie met d'ailleurs chacun à même de la juger.¹ »

Cette ambiguïté paraît caractériser aussi la première « critique synthétique » d'Aragon publiée elle aussi dans *Sic* et consacrée aux *Calligrammes*. C'est Aragon qui, très tard, donnera sa définition de ce type de critique :

des espèces de poèmes en prose, fort courts, à propos d'un livre qui venait de paraître, ce qui me permettait à la fois la désinvolture, ou aussi bien un certain éloge poétique de choses que je n'aurais peut-être pas pleinement approuvées si j'en avais écrit sur le ton à proprement parler critique².

On constate donc que cette pratique permettait à Aragon de parer et voiler par le moyen de la forme, à travers l'appropriation d'une écriture poétique qui se rapproche de l'œuvre critiquée, ses véritables jugements et d'adopter une certaine désinvolture, une certaine liberté³. Les références aux poèmes d'Apollinaire à l'intérieur de la critique d'Aragon sont multiples. Elles opèrent un prolongement des images de certains poèmes comme pour ces deux vers de « Collines » : « Un chapeau haut de forme est sur / Une table chargée de fruits.⁴ » Sous la plume d'Aragon on assiste en effet à une métamorphose : « *Sur la nappe, ce chapeau*

¹ « Le 24 juin 1917 », art. cit., p. 17.

² *Aragon parle avec Dominique Arban*, op. cit. p. 33-34. Les critiques synthétiques sont inaugurées dans ce numéro de la revue *Sic*. Même si Aragon attribuera la paternité de la définition « synthétique » à Pierre Albert-Birot (*Aragon parle avec Dominique Arban*, op. cit. p. 33), la formule de critique synthétique se trouve déjà sous la plume de Jacques Vaché dans une lettre datée du 9 mai 1918 pour définir le poème « Treize études » paru dans le numéro de mai de *Sic* et co-signé André Breton et Louis Aragon (cf. Breton, *O.C.*, tome I, n. 5 p. 225). Les critiques synthétiques littéraires seront transposées dans le domaine de l'art plastique par Reverdy et dans celui du spectacle par Soupault. Reverdy publie ses critiques dans les numéros 3 et 4 de mai et juin 1919 de *Littérature*. Dès le mois de juin 1919, dans la même revue Soupault anime une rubrique sous le titre « Les Spectacles » où paraissent des textes de critique qui vont du cinéma à la rencontre de boxe.

³ En janvier 1919, quelques mois après la critique d'Aragon, Breton dans son essai sur Alfred de Jarry affirme « Faustroll marque une date dans l'histoire de la critique. D'analytique elle devient synthétique et s'élève à la hauteur d'un art. », *Les Écrits nouveaux*, janvier 1919, recueilli dans *Les Pas perdus*, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 225.

⁴ *Calligrammes*, *O.P.*, op. cit., p. 176.

*haut-de-forme prend de l'importance, devient une colline.*¹ » L'utilisation du déictique renforce l'appropriation de l'écriture en rapprochant l'énoncé du cadre originaire d'énonciation du poème. Dans le chapitre précédent comme on l'a vu, à la parution de *Calligrammes*, Aragon s'exprimait durement en disant qu'il y avait de « belles ordures » dans le recueil et il ajoutait : « " Les Collines " c'est très Romains. " Le Chant de l'honneur " ça ne vaut guère.² » La comparaison avec Romains plaçait Apollinaire dix années auparavant, une façon de dire que sa poésie était rétrograde. Or, parler de ces poèmes « poétiquement », à partir du matériel prélevé dans les poèmes, amène Aragon vers le texte dans un mouvement de synthèse tout en lui imposant la distance du regard analytique qu'il porte sur l'œuvre, nécessaire afin de livrer une critique, sévère, à la poétique d'Apollinaire sous une apparente suspension du jugement. L'envoi par lettre de ce texte sur le recueil d'Apollinaire à Breton, avait été suivi par une révélation à son ami peu avant la publication dans *Sic* :

Ce cher Apollinaire, marchand de saindoux, de seins doux. Il ne verra que des éloges dans ma prose pour *Sic* et ne lira pas les désobligeantes allusions à son mariage et à son détournement de majeur par la Rousse³.

Mais si cet aveu porte sur les allusions à la vie d'Apollinaire, la rupture avec Marie Laurencin et son mariage avec Jacqueline Kolb, la jolie rousse, il en va de même pour les allusions à l'élan créatif d'Apollinaire.

Michel Murat, dans un récent article sur la réception des *Calligrammes*, débute par un examen du texte d'Aragon en concluant que celui-ci à travers une profonde compréhension de l'écriture d'Apollinaire, « consent presque sans

¹ « *Calligrammes*, par Guillaume Apollinaire, *Mercure de France*. Paris 1918 », *Sic*, n°31 d'octobre 1918, *Chroniques*, op. cit., p. 29. Le texte publié dans *Sic* et repris dans *Chroniques*, présente des variations typographiques dont l'utilisation de l'italique, du rond et des majuscules que je respecte dans les citations.

² Voir lettre du 15 juin 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 110.

³ Lettre du 4 septembre 1918, *Ibidem*, p. 188.

réserve à la poésie¹ ». Je dirais que si effectivement la compréhension de cette poésie d'Apollinaire est profonde et très méditée, c'est justement pour ne pas consentir une adhésion, pour ne pas l'approuver. Le registre est plutôt parodique². Comme la guerre est centrale dans le recueil, Aragon ne peut pas la contourner et répond : « *Le poète menteur a la franchise de la guerre.*³ » Dans la chronique sur *Les Mamelles de Tirésias* le dramaturge était un créateur d'illusions, ici il est un menteur. La seule honnêteté – franchise – dont Apollinaire fait preuve profite à la guerre, aux poèmes de guerre. Au-delà de l'adhésion enthousiaste au conflit prêtée à Apollinaire⁴, Aragon vise-t-il aussi une forme de réalisme des poèmes de guerre, la description qu'Aragon écarte catégoriquement de ses poèmes de guerre ? Dans *Calligrammes* abondent des vers et des poèmes descriptifs tels que « Il y a un fantassin qui passe aveuglé par les gaz asphyxiants » ou « Il y a à minuit des soldats qui scient des planches pour les cercueils » (« Il y a »), mais aussi narratifs comme « La petite auto » et « À Nîmes »⁵. Au contraire dans le poème de guerre d'Aragon les événements sont traités obliquement, et pas « franchement », comme dans « Secousse », qui garde la trace de l'enterrement subi par Aragon et que l'indice de la date « août 1918 » – la seule dans le recueil – suffirait à rappeler⁶.

¹ Michel Murat, « Les épines de *Calligrammes* », *Europe*, n° 1043, mars 2016, p. 124.

² La parodie comme « poème » composé à l'imitation d'un autre pour en détourner les vers dans un sens railleur, ou plus précisément le « pastiche satirique, c'est-à-dire une imitation stylistique à fonction critique (" auteurs peu approuvés ") ou ridiculisante », Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 27.

³ *Chroniques*, op. cit., p. 29.

⁴ Claude Debon a consacré de nombreuses études aux poèmes de guerre d'Apollinaire et notamment à *Calligrammes* sur lesquels a pesé pour longtemps une « lourde hypothèque » qu'elle a essayé de lever. C'est en effet à partir des surréalistes – dans des articles comme « Beautés de la guerre et leur reflet dans la littérature » d'Aragon (*Europe*, 421-422, 1935), dans les *Entretiens* de Breton ou encore dans les mémoires de Soupault – que les vers sur la guerre ont été considérés comme une (im)pardonnable « légèreté » du poète devant le drame véritable de la guerre, condamnant ainsi le recueil à une réception défavorable. Claude Debon, au contraire, situant ces poèmes dans le contexte historique et dans la dimension personnelle (grâce à la copieuse correspondance entre Apollinaire et Lou ou Madeleine Pagès) a démontré que la guerre n'entre pas dans la création poétique comme un « matériau indifférent » mais pose avec urgence des problèmes esthétiques. Je me réfère à *Apollinaire après Alcools. Calligrammes, le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1981, p. 125 et *sqq.*

⁵ *Calligrammes*, O.P., op. cit., p. 207, p. 211, p. 280.

⁶ « Secousse », *Feu de joie*, in *Œuvres poétiques complètes*, tome I, op. cit., p. 8.

D'ailleurs, quelques jours après cette expérience traumatisante, contemporanément à la rédaction de la critique synthétique et à la composition du poème, il écrit à Breton : « Je ne veux pas faire de poème descriptif.¹ » Le texte sur *Calligrammes* se conclut par une nouvelle reprise d'un poème du recueil, « Chant de l'horizon en Champagne » dont trois vers récitent :

Moi l'horizon je fais la roue comme un grand Paon
Écoutez renaître les oracles qui avaient cessé
Le grand Pan est ressuscité.

Aragon file l'image et conclut : « *Le soleil fait le paon que regarde l'aveugle. Se peut-il que le canon ait ressuscité le grand Pan? Pan ! Sa tête s'ouvre, c'est une fleur. LES CALLIGRAMMES sont des ROSES.*² » Ce grand Pan, avatar d'Apollinaire, mi-homme mi-bête qui mêle des traits belliqueux à ses qualités musicales, l'amour à la sensualité et à l'érotisme, disparaît pour Aragon avec la guerre en laissant ses roses. Un bouquet qui porte donc une image positive, mais qui est caractérisé par la duplicité de ses épines. Pour conclure, il est significatif de constater qu'au milieu des passages détournés de *Calligrammes*, Aragon évoque aussi un personnage étranger à ce recueil, « Madame de Rosemonde », protagoniste en revanche du poème « Le Palais » et surtout de « Rosemonde » d'*Alcools* :

Le poète menteur a la franchise militaire. La Maison loge à pied et à cheval,
artilleur. Puis, puits des magies, l'Argonne t'égare. Au carrefour : voici le
chemin de Damas, les damas de Madame Rosemonde.

¹ Lettre du 10 août 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 166.

² *Chroniques*, op. cit., p. 29. Dans la lettre à Breton du 16 juin 1918 sur sa lecture de *Calligrammes* citée à plusieurs reprises Aragon termine : « Ce livre n'est-ce un enfant-aux-mains-coupées parmi les roses oriflammes ? Je m'afflige de ces moignons que je ne peux croire toujours des roses. », *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 111.

Pourquoi cette présence inattendue ? Marque-t-il le chemin à parcourir selon Aragon, un retour à la poétique d'*Alcools* ? Quoi qu'il en soit Aragon semble vouloir « égarer », désorienter Apollinaire et le lecteur, auxquels il s'adresse directement par la deuxième personne du singulier. Dans « l'Argonne t'égare », résonne un « Aragon t'égare » ; cette fois-ci, une dernière, explicite confession du poète ? Évoquer précisément l'Argonne, et non la Meuse ou la Marne, secteur où Aragon, au contraire d'Apollinaire, a effectivement combattu ne semble pas une simple localisation géographique. « Le pays où je suis porte presque mon nom », faisait remarquer Aragon à Breton du front¹. Au carrefour entre *Alcools* et *Calligrammes*, entre imitation et parodie, entre hommage et raillerie, entre poésie et compte rendu critique, cette critique synthétique reste un éloge équivoque qui recèle les vrais sentiments d'Aragon à l'égard d'Apollinaire, homme et poète. Les intentions d'Aragon étaient en effet bien connues dans son entourage. Dans la lettre où il rappelait à Aragon qu'il avait prévu la participation d'Apollinaire à la revue belliciste *La Baïonnette*, le perspicace Jacques Vaché appelait son ami « Mystificateur » et suggérait à propos d'Apollinaire : « On lui laissera peut-être le titre de précurseur – nous ne nous y opposons pas.² »

D'ailleurs, il suffit de confronter ce texte avec les autres critiques synthétiques pour remarquer que la plupart ne sont pas particulièrement élogieuses, mais au contraire acquièrent avec le temps un ton de plus en plus caustique. Aragon termine la chronique sur l'œuvre de Paul Claudel par « LE PAIN DUR, c'est une ÉCHÉANCE » jouant sur le mot « échéance » qui contient le verbe « choir » et évoque l'échec, la chute, le flop de cette pièce à l'époque³. De Cendrars Aragon dit qu'il « a trop d'oncles », qu'il a lu « tous les livres d'Hetzel et Cie, entreprise de navigation au long cours » et qu'il « sait compter sur ses doigts jusqu'à sept » à propos du *Panama et les aventure de mes sept oncles*⁴.

¹ Lettre du 7 juillet 1918, *ibidem*, p. 131.

² Lettre du 7 août 1918, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit., lettre 71.

³ *Sic*, n° 32, deuxième numéro d'octobre 1918.

⁴ *Sic*, n° 35, décembre 1918.

Finalement, pour un parallèle antithétique il est utile de comparer ces critiques avec la recension, véritable analyse et non synthèse, du recueil *Les Ardoises du toit* de Pierre Reverdy parues dans *Sic* qui débute par une évidente démonstration d'estime, une note franchement élogieuse : « Comme Phrynis qui ajouta deux cordes à la Cithare grecque, Pierre Reverdy sera loué plus tard d'en avoir ajusté une nouvelle à la Lyre française.¹ » Texte que Reverdy avait apprécié².

L'essai d'André Breton, publié dans *L'Éventail* en octobre 1918, sur Guillaume Apollinaire peu avant sa mort, a été conçu sur une longue période car Apollinaire le lui demande en mars 1917. Il témoigne donc de toute une période de réflexion du jeune poète, d'une maturation et également d'une courbe qui trace sa position par rapport à la poésie et à la poétique d'Apollinaire. Un texte qui s'est sûrement nourri de l'intense échange avec Aragon et Soupault mais qui révèle évidemment la pensée indépendante et structurée de Breton. Lui aussi comme Aragon, par exemple, regrette que le calligramme « L'Horloge de demain », publié dans la revue *391* de Picabia, ne soit pas retenu dans le recueil³. Et Soupault et Aragon partageaient avec Breton une préférence pour le poème de *Calligrammes* « Arbre »⁴. Mais Breton dans ce texte célèbre la capacité de « transmutation poétique » qu'Apollinaire déploie dans ses poèmes de guerre, notamment « La nuit d'avril 1915 », un de ses préférés, et il reconnaît à Apollinaire d'avoir réinventé la poésie⁵. Breton aussi évoque le « grand Pan », mais en tout autres termes qu'Aragon : « Le poète s'est fait annonciateur. Le grand Pan, l'amour, il a ressuscité ces dieux dont il déplorait la mort.⁶ » Cependant cet

¹ *Sic*, n° 29 mai 1918.

² Lettre du 4 juillet 1918, « Trente-deux lettres inédites à André Breton », art. cit., p. 103.

³ « Pour ma part je regrette que *L'Horloge de demain*, de 391, n'ait pu être reproduite dans *Calligrammes*. », André Breton, « Guillaume Apollinaire », *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 206. Aragon, de son côté, avait écrit à Breton : « Les calligrammes eux-mêmes : je regrette « L'Horloge de demain ». », lettre du 15 juin 1918 *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 111.

⁴ Cf. Aragon écrit à Breton « Néanmoins [je] relis « Arbre » [...] qui est terriblement émouvant. », *ibidem* ; Soupault dans la lettre où il remercie Apollinaire pour le don de *Calligrammes* avoue : « Comme j'aime « Arbre » que je ne connaissais pas. », lettre du 21 juin 1918, BnF, f° 272.

⁵ « Guillaume Apollinaire », *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 204 et 211.

⁶ *Ibidem*, p. 206.

essai porte les traces de la courbe descendante de la confiance de Breton dans la voie ouverte par Apollinaire. Marguerite Bonnet à propos de cet article avait déjà constaté :

L'article [...] explique son admiration dans le temps même où il la ressent le plus intensément et, tout en révélant des réserves que l'avenir développera, montre leur peu d'importance à ce moment¹.

Mais cet article, comme d'ailleurs certains poèmes publiés par Breton, éloignés des préoccupations esthétiques et poétiques du moment², semble plutôt tourné vers le passé. Et ces réserves soulignées par Marguerite Bonnet ont plus d'importance qu'elle ne leur en accorde. Le passage en revue de l'œuvre du poète d'*Alcools* ne respecte pas un ordre chronologique non plus qu'une organisation de type générique, même si la poésie est le fil conducteur des réflexions de Breton. C'est à la fin de l'écrit que Breton s'arrête sur *Les Mamelles de Tirésias* et évoque rapidement et sournoisement la conférence sur l'Esprit nouveau. Dans cette partie finale de l'essai et sur ces événements de 1917 s'incrument les notes les plus dubitatives sur l'œuvre d'Apollinaire. La fin est, pour ainsi dire, le début, et les réserves seront sûrement développées, mais à cette époque-là, comme le révèle clairement la correspondance, la distance entre Breton et Apollinaire s'est déjà creusée.

Les Mamelles de Tirésias m'ont paru une pièce de bonne humeur où j'ai trouvé soulagement de rire sans arrière-pensée³.

Ces lignes tirées de l'article s'accordent dans le fond à la conclusion qu'Aragon avait donnée à sa chronique sur la pièce théâtrale qui, dit-il, lui avait laissé le

¹ « Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire », art. cit., p. 40.

² Le poème « mallarméen » « D'or vert », par exemple, composé en 1914 est publié en juillet 1918 dans *Les Ecrits nouveaux*.

³ « Guillaume Apollinaire », *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 215.

« souvenir d'une gaieté unique » et lui avait permis de « présager pour l'avenir un théâtre affranchi du souci de philosopher.¹ » Elles semblent d'une certaine manière reprendre et confirmer la volonté d'Apollinaire exprimée dans la préface de la pièce lors de sa publication, où il écrit que ce drame « a comme but d'intéresser et d'amuser » et qu'il a évité d'écrire « un drame d'idées » fait pour « flatter le goût du public actuel qui aime à se donner l'illusion de penser.² » Mais ce divertissement dispensé d'une volonté de faire penser le public dans l'horizon tragique de la guerre, n'est-il pas l'aspect qui pose problème ? Justement Apollinaire lui-même admet dans la préface que la pièce a « comme but de mettre en relief une question vitale [...] : le problème de la repopulation.³ » Il s'agit donc de réfléchir sur quelque chose, de penser, proposer une solution, fut-elle sarcastique : « écoutez ô Français la leçon de la guerre » chante le directeur de la troupe⁴. Breton en effet continue après les lignes citées :

Je sais qu'Apollinaire tient le secret d'une *gaieté moderne, à la fois plus profonde et tragique*, et que c'est volontairement qu'il ne l'a pas engendrée⁵.

Il est légitime d'imaginer que Breton sait que ce « secret » Apollinaire ne le possède pas. Breton définit la « gaieté moderne » par une figure oxymorique : à la légèreté il oppose la profondeur, à l'amusant le tragique. Ne sommes-nous pas là en présence d'une première définition de l'humour ? Où plutôt un premier échelon vers sa compréhension et son élaboration intellectuelle⁶ ? Plus de deux années

¹ « Le 24 juin 1917 », *Chroniques*, op. cit., p. 16.

² *Les Mamelles de Tirésias, O.P.*, op. cit., p. 866.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 881.

⁵ « Guillaume Apollinaire », *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 215. C'est moi qui souligne.

⁶ D'ailleurs Breton, imprégné des réticences et des formules tautologiques et cryptiques de Jacques Vaché à ce sujet, se méfiait toujours d'une ultime définition de l' « humour », ou de l' « umour ». Son ami nantais lui écrivait : « et bien que vous ne conceviez l'Umour qu'approximativement. », lettre du 11 octobre 1916. Et à la demande de le définir posée par Breton répondait : « Et puis vous me demandez une définition de l'umour – comme cela ! – IL EST DANS L'ESSENCE DES SYMBOLES D'ÊTRE SYMBOLIQUE m'a longtemps semblé digne d'être cela comme étant susceptible de contenir une foule de choses vivantes [...] Il y a beaucoup de formidable UBIQUE

après, Breton formulera à nouveau par une antithèse cette attitude inspirée par Vaché comme la révélait à ses yeux la phrase de l'ami : « jamais je ne pourrais gagner tant de guerres ». Dans une lettre à Jacques Doucet Breton commente ces propos :

Il est impossible que vous ne sentiez pas [...] ce qu'il y a de déchirant dans ces paroles, en même temps que de plaisant. C'est à cette double qualité que je distingue l' « amour » et je suis sûr qu'il ne va jamais sans beaucoup de cruauté¹.

À l'automne de 1918, comme il est bien connu, Breton questionnait l'humour depuis quelque temps². Or, cet « amour » dont Apollinaire n'a pas le secret, les trois amis Breton, Aragon et Soupault le retrouvent en revanche chez Rimbaud et Lautréamont, Jarry et Gide. Avant de s'acheminer vers la fin de l'essai, Breton en effet conclut la partie sur *Les Mamelles de Tirésias* par la comparaison avec *Ubu Roi* de Jarry :

J'aime autant dire que la pièce ne révèle pas, dans le choix des moyens, la même infaillibilité que le chef-d'œuvre de Jarry. Elle n'en remet pas moins en cause l'Esprit nouveau, dont Apollinaire a senti un peu l'immense corps³.

aussi dans l'amour – comme vous verrez – Mais ceci n'est naturellement – définitif et l'amour dérive trop d'une sensation pour ne pas être très difficilement exprimable – je crois que c'est une sensation – J'allais presque dire un SENS – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout », lettre du 29 avril 1917, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit., lettre 45. Encore vingt ans après, dans la préface de 1939 à l'*Anthologie de l'humour noir* Breton s'exprime ainsi : « Nous avons [...] plus ou moins obscurément le sens d'une hiérarchie dont la possession intégrale de l'humour assurerait à l'homme le plus haut degré : c'est dans cette mesure même que nous échappes et nous échapperons sans doute longtemps toute définition globale de l'humour », *O.C.*, tome II, op. cit., p. 868. Sur Breton et l'humour je renvoie à Christophe Graulle, *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹ Lettre du 9 février 1921, *Lettres à Jacques Doucet*, présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, NRF, 2016, p. 80.

² Il prévoyait de tenir une conférence sur l'humour illustrée par des poèmes d'Aragon dans l'hiver 1917-1918, voir Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 116 et la note 1 à la page 198 de « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, in *O.C.*, tome I, op. cit., 1226-1228.

³ « Guillaume Apollinaire », art. cit., p. 215.

Avant que l'essai sur Guillaume Apollinaire ne soit publié, Breton termine également une étude sur Jarry rédigé dans l'été de 1918 et qui sera publiée en janvier 1919 dans les *Écrits nouveaux*. Ce dernier prend le relais de celui sur Apollinaire, concrètement et symboliquement. Le message qui se dégage du « chef-d'œuvre de Jarry », *Ubu roi*, et de Jarry lui-même était fortement subversif et opposé à celui des *Mamelles de Tirésias*. Il présageait un *exorcisme de la violence* du mal bourgeois, une libération de la violence de la guerre, de sa réalité, de sa prétendue utilité. Dans cet essai Breton cite un passage de Jarry lui-même qui définit Ubu comme « l'anarchiste parfait¹ ». Et l'image que Breton retient du dramaturge est celle d'un homme à l'aspect de malfaiteur qui « tient à la main une forte canne plombée [...] prêt à faire usage de deux revolvers.² » Une violence détournée du monopole légitime exercé par l'État, à l'opposé de ce que Thérèse crie dans *Les Mamelles de Tirésias* : « je veux faire la guerre »³. Elle se range du côté du pouvoir étatique tandis que Jarry-Ubu s'acharne contre le roi, les nobles, les magistrats, les financiers, la famille même, Dieu. Dans les dernières lignes de l'essai sur Apollinaire se consomme donc publiquement une rupture à la fois éthique et esthétique avec le poète aîné. La subtile note de réserve qui émane de « l'immense corps » de L'Esprit nouveau, citation tirée de « Aube » de Rimbaud, paraît suggérer non seulement l'incapacité d'Apollinaire à le saisir, mais indique aussi que ce « corps » le dépasse, qu'il va au-delà de lui et, peut-être, insinue que quelqu'un d'autre est désormais là pour l'embrasser et le serrer plus fermement⁴. Mais de cette rupture Breton avait depuis longtemps intimement conscience et cet

¹ « Alfred Jarry », *Les Pas perdus*, in *O.C.*, tome I, p. 217.

² Ibidem, p. 225.

³ *Les Mamelles de Tirésias*, *O.P.*, op. cit., p. 884. C'est entre 1917 et 1919 que Max Weber énonce son idée d'état en tant que détenteur du monopole de la violence légitime, l'ensemble de ses thèses sur l'état et la politique sont publiées en 1919, voir Max Weber, *Le savant et la politique*, Paris, La Découverte, 2003.

⁴ Comme on l'a vu dans le précédent chapitre, entre août et septembre, Aragon, Breton et Soupault projettent de rédiger un livre sur les peintres et les poètes de l'Esprit nouveau dont est écarté Guillaume Apollinaire, « sous réserve [...] de changements d'avis », voir Louis Aragon, *Lautréamont et nous*, op. cit., p. 43-44.

essai regarde déjà le passé comme cela ressort de deux affirmations. Le jeune poète, toujours dans le final, confesse s'interdire « de parler de l'*Enchanteur pourrissant* comme de l'histoire future d'Apollinaire » et il tient à déclarer que sa seule intention, son seul « souci », était de « peindre Guillaume Apollinaire tel qu'il apparut à [ses] vingt ans.¹ » Le titre « d'enchanteur pourrissant » pour l'Apollinaire du futur, cache une critique plutôt violente : l'Orphée enchanteur serait entré dans une phase de décomposition. Cet « éloge » public était bien dépassé, comme le confirme l'aveu que Breton fait quelques jours après la sortie de cet article à Jean Paulhan, qui venait de connaître Apollinaire grâce à lui : « Apollinaire semblerait prêt à vous aimer. Il me révolte et par moment je lui passe tout. Le mauvais article et que j'y mens !² »

Le « Guillaume Apollinaire » et l'« Alfred Jarry » que Breton oppose implicitement s'inscrivent, pour le dire avec les mots de Marguerite Bonnet, dans la « tentative d'appréhension de la sensibilité moderne »³ comme aussi les textes d'Aragon, même si caractérisés par un registre différent. L'appropriation des signifiés et des signifiants du ou des poèmes que comporte la critique synthétique afin de les détourner, crée presque un dialogue avec le poète qui voile les affirmations péremptoires d'une analyse traditionnelle.

Mais que dire des énigmatiques et inclassables « Treize études »? Parues dans le numéro de mai 1918 de *Sic*, elles inaugurent l'écriture collaborative qui sera par la suite très répandue chez les surréalistes⁴. Signées par Breton et Aragon le titre semblerait indiquer un essai, ou plutôt treize essais. En réalité on se trouve en face d'une sorte de devinette introduite par l'injonction « cherchez monsieur » imprimée en grands caractères suivie par le mot « dans » et deux colonnes : la

¹ « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus*, in *O.C.*, tome I, op. cit. 215. Sur la prophétie demandée par Apollinaire à Breton en guise de clôture de l'essai à laquelle Breton n'avait pas voulu donner suite, je renvoie à la note 3, p. 215.

² Lettre inédite de Breton à Paulhan du 2 novembre 1918, IMEC, Fonds Jean Paulhan (cote PLH2.C45-06.01). Breton avait probablement fait la connaissance de Paulhan par l'entremise de Reverdy qui avait fait l'éloge du *Guerrier appliqué* depuis les pages de *Nord-Sud*, « Livres », n° 9, novembre 1918. Sur cette rencontre voir aussi Mark Polizzotti, *André Breton*, op. cit., p. 92.

³ *André Breton...*, op. cit., p. 124.

⁴ *Sic*, n° 29, 1918, recueilli dans André Breton, *O.C.*, tome I, p. 25.

première composée par treize peintres et écrivains et la deuxième par des substantifs et des noms propres. Ce jeu devrait donc inciter à trouver pour chaque peintre ou chaque écrivain le mot associé. Mais le choisir en référence à quoi ? À leurs écrits, à leurs tableaux ? Le lecteur se trouve ainsi confronté à une perturbation de l'ordre sémiotique. Ces mots se réfèrent-ils à la vie privée ou bien publique de ces personnages ? Cachent-ils des jugements ? D'ailleurs, bien que sous forme d'énigme le titre reste bien « études ». Si le mot « abricot » chez Derain pourrait être le fruit peint dans un de ses tableaux¹, et l'exclamation « Mes tresses ! » pour Picasso cacherait un jeu d'homophones sur les nombreuses aventures amoureuse du peintre avec ses maîtresse, comment interpréter le mot « pensée » pour Renoir ? Si le « *God* et famille » associé à Max Jacob découlerait vraisemblablement de sa conversion et de son mysticisme ou, peut-être, de certains poèmes comme « Le sacrifice d'Abraham » du *Cornet à dès*, comment éclaircir le « Tu » d'Apollinaire, grammaticalement ambigu ? Le seul indice connu est contenu dans une lettre à Jean Paulhan à propos de Valéry et du mot « Perte » qui indiquerait son refus de comprendre l'art moderne². Difficile en tout cas d'être catégorique sur ce texte mystérieux et insidieux comme le dit Vaché lui-même dans une lettre à Breton, cueillant peut-être le caractère subversif, de liquidation, de ce jeu : « Votre critique synthétique est bien attachante – bien dangereuse

¹ « L'offrande » de 1913 aujourd'hui à la Kunsthalle de Brême représente le portrait d'un jeune homme portant un plateau de fruits d'un ton orange dont un abricot. La nature morte au premier plan du tableau « Le Samedi » (1913-1914, Musée Pushkin) cache peut-être parmi les fruits des abricots. Ce tableau, reproduit dans *Les Soirées de Paris*, n° 21 de février 1914, avait particulièrement frappé Breton, voir son poème « André Derain » et les notes dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1082-1086.

² « Perte, écrivais-je dans *Sic*. (Je me suis revu implorant de Valéry une prune moins ennuyée pour Picasso. " J'aime voir, me disait-il, comme je ne comprends pas, et me voir ne comprenant pas. " Cela m'a rendu assez fort.) », lettre du 3 août 1918, IMEC, cote PLH2.C45-06.01, citée dans André Breton, *O.C.*, tome I, p. 1106. Une lettre d'Apollinaire à Breton datée 19 août 1918 témoigne que Valéry n'avait pas particulièrement apprécié cette plaisanterie, « Lettres à André Breton », art. cit., p. 35. Il pourrait bien s'agir de cette perte qui fait d'Apollinaire, au contraire de Valéry, un poète moderne où résonnent les vers du poème « Toujours », « Perdre/ Mais perdre vraiment/ Pour laisser place à la trouvaille », rappelés par Breton avec admiration dans sa conférence « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus*, in *O.C.*, tome I, op. cit., p. 303.

d'ailleurs ; Max Jacob, Gris, m'échappent un peu.¹ » Cet écrit étrange est un défi lancé par un jeu à l'allure enfantine qui avec humour bouleverse l'étude sur un poète/artiste, annule l'adhésion ou le refus, mais implique cependant une distance ; c'est, malicieusement, aux autres de juger : « cherchez monsieur »...

Ces textes vont donc au-delà d'un simple hommage et ils vont au-delà de la critique. Ils portent les traces d'une autonomie de la pensée qui se fait jour, d'une incompatibilité avec un système de valeurs, éthique et esthétique, d'un désir de contestation où la subversion des formes s'accompagne de la subversion des contenus. Textes publics et correspondance privée témoignent de l'émergence d'une dimension provocatrice et conspiratrice qui s'accomplira pleinement tout au long de l'année 1919. « Les " personnages considérables " sont généralement impuissants et ne pourront jamais faire tant de mal que nous voulons faire »² annonce Soupault à Breton. Et celui-ci intime à Aragon : « Sois très scandaleux.³ » Outrances qui révèlent l'attrait pour le scandale bien avant la période dadaïste. Aragon écrit qu'Anicet considérait la lutte pour l'esthétique « non comme une révolte romantique, mais comme une expédition clandestine sans déclarations préalables par crainte du gendarme et de l'opinion.⁴ » Mais cette volonté destructrice est nécessaire pour dépoussiérer l'art et la poésie, pour leur donner un nouvel élan créatif, la *pars construens* de la mission.

¹ Lettre du 9 mai 1918. L'expression de critique synthétique apparaît étonnement dans cette lettre, bien avant le texte d'Aragon comme il a été remarqué, v. « Alfred Jarry », n° 5, p. 225, *Les Pas perdu*, in *O.C.*, tome I. Cette « critique » avait d'ailleurs impressionné l'entourage comme le montre aussi la lettre de Soupault à Breton où il regrette que Fernand Divoire, à l'époque rédacteur de la rubrique « Les lettres » dans *L'Intransigeant*, n'ait pas parlé des « études » d'Aragon et Breton dans l'édition du 3 juillet 1918 mais seulement de son poèmes « Escalade » publié dans le même numéro de *Sic*, lettre du 5 juillet 1918, BLJD, BRT Alpha Ms 21249 (4 ;71).

² Ibidem.

³ Lettre sans date du début novembre 1918, BNF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, 41 lettres d'André Breton à Louis Aragon, f° 30.

⁴ *Anicet ou le Panorama, roman*, *O.R.C.*, tome I, op. cit., p. 63.

1.4.2 Attractions et répulsions : le magnétisme du lyrisme

Le panorama littéraire et artistique en ébullition, traversé par des personnalités et des tendances variées à l'arrière-plan du conflit, porte bientôt Aragon, Breton et Soupault à s'interroger sur la voie à emprunter. En effet, à cause aussi de leur jeunesse insatiable et tourmentée, il est impossible à aucun des trois d'assumer complaisamment les différentes postures littéraires : nonobstant les influences qu'elles pouvaient exercer sur les jeunes amis, elles ne coïncidaient pas complètement avec leurs aspirations et n'assouissaient pas leur désirs. Soupault se souvient de ces tâtonnements, de cette désorientation devant ce que la poésie pouvait à cette époque leur offrir de meilleur, en ces termes :

Nous ne savions plus où nous en étions. Apollinaire, Reverdy, Paul Valéry...
[...] J'avais, en ce qui me concerne, envie de m'évader, de tourner le dos à ces contradictions. En vérité, nous étions tous les trois fort mal à l'aise, tous les trois incertains. Seule l'amitié qui nous liait, Aragon, Breton et moi, nous permettait de *poursuivre nos recherches orientées vers la poésie*¹.

Contradictions et incertitudes tourmentent les trois poètes qui néanmoins sont déterminés à poursuivre leurs recherches dans la poésie du moment. C'était pour eux un défi dont la seule issue était le dépassement, dans la poésie et par la poésie, de ces destins et de ces poétiques qui ne répondaient pas à leurs aspirations. Breton dans ses *Entretiens*, évoque les préoccupations poétiques qui occupaient précisément ses pensées, mais aussi celles de ses amis, au cours des derniers mois de la guerre :

¹ *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 70. C'est moi qui souligne.

Ces préoccupations sont celles qui tendent à l'élucidation du phénomène *lyrique* en poésie. J'entends à ce moment, par « lyrisme », ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée¹.

Le dépassement « spasmodique de l'expression contrôlée » ramène évidemment à l'esprit l'écriture automatique, qui cependant à l'époque n'existe pas encore. Mais si l'écriture automatique constitue, pour ainsi dire, le sommet majeur de l'expression « incontrôlée », elle ne l'épuise pas complètement. Il s'agit avant tout de dépasser, même brutalement, une expression, une écriture raisonnée, qui obéit à un cadre fait par des règles et par une logique conventionnelle, qui répond, en conclusion, à un bon degré de conformité aux modèles traditionnels du genre. Porté à ses plus extrêmes conséquences le dépassement est celui de la poésie tout court, de la poésie en tant que genre littéraire. C'est dans cette direction que le terme « lyrisme » en vient presque à coïncider avec le terme poésie et à remplacer celui de poétique pour lui opposer une démarche de rupture. Un « essai sur la poésie » de Philippe Soupault, très peu connu, et qui date de la même époque que les *Entretiens* de Breton (1950), développe cette idée d'une poésie au-delà de la poésie, voire de la poétique. Encouragé peut-être par l'interview de Breton diffusée à la radio, Soupault qui, il faut le souligner, utilise rarement le mot « lyrisme », revient lui aussi sur les mois qui précèdent l'expérience de l'écriture automatique et sur la réflexion autour de ce qu'il appelle le « problème poétique.² » L'expérience de la lecture d'Apollinaire, Reverdy, Lautréamont et Rimbaud et la persistance dans leurs esprits d'images suggestives et hallucinatoires engendrées par ces poètes, les avaient amenés, Breton et lui, « à considérer la poésie non plus comme un système à la façon de Mallarmé, mais comme une libération, comme une possibilité d'accorder à l'esprit une liberté qu'ils n'avaient jusqu'alors [...]

¹ *Entretiens*, in *O.C.*, tome III, p. 451.

² Philippe Soupault, *Poèmes retrouvés. 1918-1981*, suivis d'un *Essai sur la poésie*, Paris, Lachenal et Ritter, 1982, p. 112.

jamais connue, et à constater qu'elle les délivrait de l'appareil logique. »¹ Expression contrôlée contre une expression incontrôlée, poésie en tant que système de « règles ou de lois »² contre une poésie « libre » ; c'est à travers la brèche créée par cette opposition que passe la question du lyrisme. L'expérience d'un lyrisme qui porte en soi aussi une mise en question du poète, le dépassement du sujet poétique, nécessaire à sa survie, une survie menacée par le silence. Soupault « parle lugubrement de se taire », selon le témoignage de Breton à Aragon en juillet 1918³.

Dans son sens étendu, qui déborde le genre littéraire proprement lyrique, la notion de lyrisme est très récente au début du XXème et reste plutôt vague comme le remarque Jean-Michel Maulpoix dans son essai : le lyrisme « dit [...] une énergie à l'œuvre, une pression, un essor, un mouvement, un appel. Il demeure dans l'indétermination.⁴ » Il s'agit d'une notion qui s'accorde plus facilement avec la volonté d'élargir le domaine de la poésie et le champ d'intervention du poète, comme Aragon, Breton et Soupault souhaitent le faire. Le lyrisme est moins exclusif que la notion de poésie et encore moins que celle de poétique. Il est plus englobant, il permet d'aller au-delà du fait littéraire, d'une manière d'expression déterminée ou d'une simple discipline. Le lyrisme « perturbe l'entente du fait littéraire », il met « en cause les limites de l'expression poétique.⁵ »

Les doutes et les réflexions d'Aragon, Breton et Soupault se nourrissent à l'intérieur d'un contexte précis où l'horizon immédiat est déterminé par un ensemble de théorisations sur la poésie et l'art encouragées par la reprise du débat dans l'avant-garde autour des années 1917-1918.

¹ *Ibidem*. Soupault utilise la troisième personne du pluriel pour parler de lui et Breton.

² *Ibidem*, p. 102.

³ Lettre inédite du 5 juillet 1918, conservée à la Bibliothèque nationale de France dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon, 41 lettres d'André Breton à Louis Aragon, f° 16.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, Corti, 2000, p. 22.

⁵ *Ibidem*, p. 41.

« Lyrique ? Sans aucun doute ! Épique ? Cela dépend du souffle des poètes. » C'est ainsi qu'Apollinaire répondait à Pierre Albert-Birot de son lit d'hôpital dans l'interview apparue en 1916 sur les pages de la revue *Sic* pour prophétiser le caractère de la période poétique à venir¹. Sollicité par son interlocuteur sur le destin de l'avant-garde à l'aune de la guerre, Apollinaire souhaitait une modification des mouvements vers « plus de perfections » et annonçait que la littérature n'était plus dorénavant une affaire désintéressée. La guerre aurait dû inciter poètes, prosateurs et peintres à ne plus s'attarder dans la création d'un « humanisme nouveau » fondé sur la connaissance du passé et la vision de l'avenir.

Sorti de l'hôpital, redevenu protagoniste de l'activité littéraire d'avant-garde avec la conférence sur l'Esprit nouveau tenue en novembre 1917, Apollinaire proposait une mise au point des réflexions commencées avant le conflit et visait à rassembler les tendances, les poètes de sa génération et les jeunes poètes dans un programme unitaire. Dans son discours il emploie avec insistance le terme lyrisme et ses dérivés. Associé au renouvellement des formes, le poète y célèbre le « libre essor » du lyrisme garanti par le vers libre et les « artifices typographiques » de ses calligrammes, sources d'un nouveau lyrisme visuel². Mais ces formes, comme on sait, ne peuvent pourtant pas être dissociées, selon Apollinaire, d'un esprit national, et le cosmopolitisme est dénoncé comme le fondement de fades résultats :

Une expression lyrique cosmopolite ne donnerait que des œuvres vagues sans accent et sans charpente [...] l'esprit nouveau, qui a l'ambition de marquer l'esprit universel et qui n'entend pas limiter son activité à ceci ou à cela [est] une expression particulière et lyrique de la nation française, de

¹ « Les tendances nouvelles », *Sic*, n°8/9/10, août-septembre-octobre 1916.

² « L'Esprit nouveau et les poètes », Guillaume Apollinaire, *O.P.C.*, tome II, op. cit., p. 944. Lu par Pierre Bertin le texte fut publié un ans après dans le *Mercure de France* du 1er décembre 1918.

même que l'esprit classique est, par excellence, une expression sublime de la même nation¹.

Breton à longue distance s'exprimera explicitement et avec précision sur les thèmes qui les opposaient, lui et ses amis, à leur aînés. Sur le versant idéologique, l'alliance d'un héritage classique et d'un héritage romantique², le nationalisme – les poètes, les artistes et les philosophes comme expression « d'une race, d'un milieu donné »³ – et la foi dans la science et le progrès ne se conciliaient pas avec la psychologie de cette nouvelle génération qui a grandi dans et avec la Grande guerre. Sur le versant des questions formelles, les artifices typographiques et graphiques tant déclamés par Apollinaire, et qui auraient trouvé tout leur épanouissement dans *Calligrammes*, ne renouvelaient pas assez les « moyens lyriques »⁴. Seul le concept de « surprise » était digne d'être considéré aux yeux de Breton. D'ailleurs Apollinaire, en décrivant la surprise comme un nouveau regard apporté sur la réalité, focalisait l'attention sur la capacité de voir et de s'émerveiller, de dévoiler le merveilleux, sorte de prisme qui invalidait ainsi l'importance de la science et du progrès, du nouveau à tout prix :

¹ *Ibidem*, p. 946.

² « L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations. Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente. », *Ibidem*, p. 943.

³ *Ibidem*, p. 946.

⁴ « Si nous trouvons bon de le voir confirmer qu'en poésie et en art « la surprise est le grand ressort nouveau » et revendiquer « une liberté d'une opulence inimaginable », nous nous inquiétons du souci qu'il marque de renouer avec « l'esprit critique » des classiques, ce qui nous paraît terriblement limitatif, aussi bien qu'avec leur « sens du devoir » que nous tenons pour contestable, en tout cas périmé et, de toute manière, hors de question. La volonté de situer le débat sur le plan national et même nationaliste (« La France, dit Apollinaire, détentrice de tout le secret de la civilisation ... ») nous semble plus inadmissible encore. Nous n'acceptons pas davantage de voir humilier l'art devant la science. Nous déplorons surtout que l'« esprit nouveau » ainsi conçu cherche à se fonder sur des artifices extérieurs (typographiques et autres) : les moyens lyriques proprement dits ne sont ni approfondis, ni renouvelés... », *Entretiens, O.C.*, tome III, p. 452.

Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le plus grand ressort nouveau*. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé¹.

Cependant, grâce peut-être à la présence d'un ensemble hétéroclite d'idées, suggestions et déclarations qui servaient à captiver le public des plus diverses tendances de l'avant-garde, d'autres aspects esquissés dans la conférence paraissent avoir anticipé certains parcours empruntés et approfondis ensuite par Aragon, Breton et Soupault, dans les mois et les années qui suivirent. Apollinaire incite d'abord les poètes à rivaliser avec le pouvoir des images, imposées avec force par le cinéma, au moyen d'un art nouveau « plus vaste que l'art simple des paroles »² qui sous-entend le recours aux « idéogrammes lyrique », les calligrammes. Il conclut même par le souhait d'une implication directe des poètes, les seuls capables d'infuser un « lyrisme tout neuf », au cinéma et au phonographe³. C'est toujours aux poètes qu'Apollinaire confie la mission d'explorer les domaines inconnus de la psyché humaine, le rêve mais aussi l'inconscient, un aspect que privilégieront les surréalistes :

Ils vous entraîneront tout vivants et éveillés dans le monde nocturne et fermé des songes. Dans les univers qui palpitent ineffablement au-dessus de nos têtes. Dans ces univers plus proches et plus lointains de nous qui gravitent au même point de l'infini que celui que nous portons en nous⁴.

¹ « L'Esprit nouveau et les Poètes », *O.P.C.*, tome II, op. cit., p. 949.

² *Ibidem*, p. 944.

³ *Ibidem*, p. 954.

⁴ *Ibidem*, p. 952. Sur l'acheminement du concept d'inconscient ou de « subconscient » dans le domaine poétique qui s'accompagne aussi de la transformation de la poésie en moyen de connaissance, je renvoie à Léon Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1919-1925*, Genève, Droz, 1971, qui a également consacré un article à la genèse de l'étiquette « Esprit nouveau », « *L'Esprit nouveau* d'Edgar Quinet à Guillaume

En effet, ce point que nous portons en nous, cet univers proche de nous, intime, mais en même temps ouvert à l'infini, n'est-t-il pas l'abîme inconnu et inexploré de l'inconscient ? Dans le poème « Les collines », écrit vraisemblablement au moment de la conférence et publié quelques mois après dans *Calligrammes* – poème qui revient souvent dans les écrits d'Aragon et Breton – Apollinaire est plus explicite :

Profondeur de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers¹.

C'est finalement le pouvoir de l'imagination « prophétique », épurée de ses envols transcendants, qui est célébré par Apollinaire et qui sera repris et redessiné par les surréalistes². L'exemple persuasif du mythe d'Icare prophétisant l'invention de

Apollinaire », *Que Vlo-Ve?* Série 2 N° 1 janvier-mars 1982, p. 21-25, des notes par Jean Burgos sur « l'esthétique toute neuve » sont présentes aussi dans sa contribution intitulée « Sur la poétique de l'esprit nouveau » in *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, « en hommage à Michel Décaudin », Paris, Minard, 1986, p. 147-156.

¹ Comme on l'a déjà vu dans le chapitre sur la Guerre de 14-18, Breton depuis Saint-Dizier avait exprimé à Apollinaire ses premières impressions sur les névroses et les possibles implications pour le lyrisme, notamment dans une lettre du 28 août 1916 conservée à la BnF (NAF 25618). Les deux correspondants avaient sûrement continué leurs échanges à Paris. Dans une lettre du 6 février 1918, Apollinaire demande un livre sur les théories de Freud au jeune poète : « Voulez-vous, quand vous viendrez me voir m'apporter le livre sur les théories de Freud dont m'a parlé Allard. Je connais pas mal ces théories dont j'ai parfois écrit incidemment et dont j'ai beaucoup entendu parler par un aliéniste fort disert et fort lettré de mes amis : Jean Vinchon, qui se trouve actuellement en Macédoine. » , *Correspondance générale*, tome III, op. cit., p. 491. Sur Apollinaire, la psychanalyse et l'amitié avec le docteur Vinchon qui avançait l'application de méthodes médicales pour l'explication d'œuvres d'art et de littérature soulevant le scepticisme du poète, je renvoie à Peter Read, « Apollinaire et le Dr. Vinchon: poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », art. cit., qui conclut : « Tous deux affirmaient que toute œuvre authentique demande à l'artiste d'accéder à une source de création et d'imagination profonde et originale, au-delà de l'intelligence ordonnatrice. » p. 57.

² Breton rappellera ce « don » d'Apollinaire dans *Ombre non pas serpent mais d'arbre en fleur* : « La plus grande merveille encore, et à beaucoup près, c'est que son pouvoir d'exaltation, bien loin de se cantonner dans un passé reculé et aboli, s'exerçait avec la même plénitude dans le présent et

l'avion allégué par Apollinaire, est l'exemple du rôle prophétique du mythe mais représente surtout la valeur accordée à la coïncidence entre la réalité de la vie d'une part et de l'écriture et du symbole de l'autre. Dans la conférence de Barcelone en 1922, Breton s'en souviendra et dira à propos de Chirico :

C'est, en effet, à Chirico que nous devons la révélation des symboles qui préside à notre vie instinctive [...] je ne puis m'empêcher de voir, dans tous les tableaux peints par Chirico de 1912 à 1914, autant d'images rigides, par exemple de la déclaration de guerre. Il y a, dans l'appareil de la prophétie, tous scrupules mis de côté, de quoi nous séduire longtemps¹.

Le plus célèbre de ces tableaux est, sans aucun doute, le portrait de 1914 intitulé initialement *Homme-cible* et rebaptisé après la blessure *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* à cause du cercle évoquant une cible, peint parfaitement à l'endroit de la blessure d'Apollinaire infligée au front en mars 1916. Une aura d'incantation entourait donc Apollinaire qui non seulement déclamait en prophète, dans sa conférence et aussi dans ses poèmes, mais inspirait des gestes stupéfiants. Pour Soupault l'héritage hors du commun d'Apollinaire, poète-prophète, était dans

tendait de toutes ses forces à anticiper sur l'avenir. », *O.C.*, tome IV, op. cit., p. 869.

¹ Attentif à ne pas dépasser la ligne qui divise la révélation du merveilleux par la poésie, la force du désir, la volonté de l'action d'un côté et les pouvoirs transcendants et paranormaux de l'autre, Breton alternera au fil des années sa confiance et ses réserves sur les capacités prophétiques des expressions humaines. Dans le *Manifeste*, notamment, il change de cap et déclare : « Autrement graves me paraissent être, je l'ai donné suffisamment à entendre, les applications du surréalisme à l'action. Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste. " C'est oracle, ce que je dis " : oui, *tant que je veux*, mais qu'est lui-même l'oracle ? La piété des hommes ne me trompe pas. La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés. », *Manifeste du surréalisme*, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 344. Néanmoins dans *L'Amour fou*, Breton tient « pour poème *prophétique* », le poème « Tournesol » paru dans *Clair de Terre*, *O.C.*, tome II, op. cit., p. 724-735. Il aurait préfiguré la rencontre avec sa deuxième femme Jacqueline Lamba. Et dans *Les Vases communicants* Breton affirme : « Freud se trompe encore très certainement en concluant à la non-existence du rêve prophétique – je veux parler du rêve engageant l'avenir immédiat – tenir exclusivement le rêve pour révélateur du passé étant nier la valeur du mouvement. », *O.C.*, tome II, p. 111. Sur les « prophéties » de Breton je renvoie à Henri Béhar et son entrée « Prophétie » dans le *Dictionnaire Breton*, sous la direction d' Henri Béhar, Paris, Classiques Garnier, p. 838.

l'écriture cette faculté visionnaire de créer de « nouveaux mythes », de nouvelles légendes :

Dans la lumière légendaire, les personnages vivent. Ils semblent ainsi devenir non pas des symboles mais des types, non pas des êtres abstraits mais des amis, non pas seulement des héros mais des contemporains¹.

Des surréalistes, c'est Robert Desnos qui poussera le plus loin les expériences prophétiques, d'abord dans les sommeils, puis avec « lucidité » mais « sans obéir en rien à [sa] raison » dans les *Trois livres de Prophéties*².

« L'Esprit nouveau et les Poètes », traversé par les innovations, mais aussi le contradictions de l'époque³, en tension entre la tradition et la nouveauté, animé par la volonté d'insuffler un nouvel élan à la création, dans l'ample faisceau des questions abordées, a eu sûrement le mérite d'alimenter le débat, de provoquer des répercussions et de semer les grains d'un ensemble d'idées germées au fil du temps. Cette conférence est évidemment inscrite dans un contexte particulier caractérisé par différents apports théoriques qui ont contribué à le remplir de contenus. À propos des grandes qualités du classicisme réclamées par Apollinaire – l'ordre et le devoir – il faut rappeler que Paul Dermée les avait déjà convoquées dans l'article d'ouverture de *Nord-Sud* du premier numéro de mars 1917. Il y affirmait en effet que la nouvelle esthétique s'opposait au désordre du Symbolisme et réclamait après une période « d'exubérance et de force », une période « d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge classique.⁴ » À l'opposé de l'idée d'Apollinaire, il s'essayait, non sans difficulté, à marquer une

¹ « Quand Apollinaire contait... », introduction à Guillaume Apollinaire, *Les Épingles. Contes*, Éditions des Cahiers libres, Paris, 1928, recueilli dans *Littérature et le reste. 1919-1931*, op. cit., p. 114.

² Voir Robert Desnos, *Œuvres*, édition établie et présentées par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 263.

³ « Vous ne trouverez pas en France de ces " paroles en liberté " jusqu'où ont été poussées les surenchères futuristes, italienne et russe, filles excessives de l'esprit nouveau », « L'Esprit nouveau et les Poètes », *O.P.C.*, tome II, op. cit., p. 945.

⁴ « Quand le symbolisme fut mort... », *Nord-Sud*, n°1, mars 1917, p. 2.

rupture nette avec le Symbolisme et, globalement, le XIX^{ème} siècle, défini comme un « grand siècle de lyrisme » mais trop renfermé dans un expressionnisme psychologique, « les simulacres de folie hamlétique ». Romantisme et Symbolisme n'avaient pas accompli le passage à une œuvre de création : « il y a classicisme dès que l'auteur domine son objet, dès que l'œuvre d'art est une création distincte de son auteur.¹ » Ces mots résument la définition de classicisme moderne par Dermée. La révolution esthétique du modernisme à partir de la fin de la première décennie du XX^{ème} siècle, avait en effet porté sur ce changement de paradigme dans le statut de l'œuvre. Etant donné que les voies traditionnelles de la *mimesis* et de l'*ekphrasis* ne pouvaient plus être poursuivies par les artistes et les poètes, et que le lyrisme nécessitait un renouvellement après « la crise de vers » et l'exigence de « l'œuvre pure »², l'art passait de l'expression à la création. Si on restait dans l'expression, il s'agissait d'entendre par le mot " expression " les résultats des moyens utilisés par le créateur³.

Apollinaire dans son écrit théorique le plus célèbre, et peut-être le plus malmené, déclare que poésie et création sont la même chose⁴. Sur ce point spécifique Pierre Reverdy n'avait aucun doute et avait contribué à définir le concept de création dans l'art depuis la parution de sa revue *Nord-Sud*. L'article « Sur le cubisme », paru à côté de celui de Dermée dans le premier numéro, est l'occasion pour Reverdy de poser certains principes au sein de la « confusion » provoquée par l'art cubiste entré en crise avec la guerre⁵. Bien que sa

¹ Ibidem.

² La crise de vers telle que Mallarmé l'avait diagnostiquée tout en proposant une issue de la crise et les conditions pour son accomplissement : « L' œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisées ; ils allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. », « Crise de vers », *Divagations*, in *Œuvres complètes*, tome II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 211.

³ De cet acheminement vers l'autonomisation de l'œuvre Laurent Jenny a donné les étapes dans *La fin de l'intériorité*, Paris, Puf, 2002, et en particulier dans le deuxième chapitre « Modernisme esthétique et conquête de l'extériorité », p. 71-115.

⁴ « L'Esprit nouveau et les Poètes », *O.P.C.*, tome II, op. cit., p. 950.

⁵ Sur Reverdy, le cubisme et la genèse de cet article, je renvoie à Étienne-Alain Hubert, « Pierre Reverdy et le Cubisme en mars 1917 », in *Circonstances de la poésie*, Paris, Klincksieck, 2009, p.

préoccupation soit celle de tracer les contours du cubisme, de le définir comme « un art de création et non de reproduction ou d'interprétation », d'en expliquer les moyens et d'en fixer les limites, ici là Reverdy tisse des correspondances avec sa conception de la poésie. De même en ce qui concerne l'œuvre cubiste, l'œuvre poétique est le résultat d'un acte de création qui non seulement est contraire à une démarche mimétique, mais prétend être quasiment une création *ex nihilo* :

Ce qu'il s'agit de créer c'est une œuvre, un tableau en l'espèce, et non pas une tête ou un objet [...] C'est cette création, dont je parlerai aussi plus tard à propos de la poésie, qui marquera notre époque. Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus au moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y entrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation et de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme¹.

Deux aspects fondamentaux sont constitutifs de cette vision de l'art et de la poésie. D'abord Reverdy précise l'exigence du peintre et du poète de se servir de moyens « purs » par rapport à la forme d'expression choisie. Aucune contamination entre les arts n'est possible, les moyens nouveaux dans un art doivent être trouvés « propres à cet art et non pas dans un autre. » Pour être clair, Reverdy explique que « les moyens littéraires appliqués à la peinture (et vice versa) ne peuvent que nous donner une apparence de nouveauté facile et dangereuse.² » Difficile ne pas voir dans ce passage une critique explicite de l'art de synthèse, des idéogrammes lyriques qu'Apollinaire soutiendra dans sa conférence et dont les premiers essais remontent à l'avant-guerre. À la parution de *Calligrammes*, Reverdy est

63-79.

¹ « Du cubisme », *Nord-Sud*, n°1, mars 1917, recueilli dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 460. Sur l'art de « grande réalité » voir Étienne-Alain Hubert, « La " grande réalité " », *Circonstances de la poésie*, Paris, Klincksieck, p. 33-47.

² Ibidem, p. 459.

impitoyable : « quel déclin d'un astre trop prétentieux », confie-t-il à Breton dans une lettre¹. L'autre aspect de l'art de création est la distinction que Reverdy opère entre objet et sujet. Le premier serait, dans des termes traditionnels, le ou les contenus de l'œuvre, les thèmes dont l'artiste doit dégager ce qui est « éternel et constant » ignorant le point de vue anecdotique : la forme ronde du verre, par exemple, et pas le verre en soi². Le deuxième est le résultat de la création c'est-à-dire le « tableau lui-même.³ » Ces premières esquisses d'une esthétique sont d'une extrême importance car ils posent les bases d'une longue réflexion sur le lyrisme menée par Reverdy et qu'investiront également Breton, Aragon et Soupault. Dans l'« Essai d'esthétique littéraire » publié dans le numéro de juin-juillet 1917 de *Nord-Sud*, Reverdy revient sur ces conceptions pour les approfondir et les consacrer spécifiquement à la poésie. Renouvelant l'affirmation qu'une œuvre créée est munie d'une vie indépendante et de sa réalité propre, Reverdy est soucieux d'établir le rapport qui nécessairement existe entre la réalité de la vie et la réalité artistique. Eclaircir cet aspect est indispensable pour que ses réflexions ne tombent pas dans des conclusions trop abstraites, floues et nébuleuses. En effet, le poème ne peut pas être complètement indépendant de la réalité du monde et de la vie dont le poète fait partie. Reverdy s'appuie donc sur l'expérience symboliste pour dire que celle-ci, dans la poésie, n'était que l'extériorisation d'un « sentiment momentané »⁴. Ce type de sentiment procède de l'anecdote, d'un événement comme le fait divers, et le réactualiser par la poésie ne serait que l'imiter ou l'interpréter. Pour Reverdy il est impossible de rendre le souvenir d'un événement car il est « généralement plus violent que l'évocation dont la littérature se charge seulement.⁵ » C'est uniquement à travers une illusion habilement orchestrée qu'on peut se rapprocher du sentiment initial. Mais la poésie serait ainsi

¹ Lettre du 5 juillet 1918, « Trente-deux lettres inédites à André Breton », art. cit., p. 102.

² « Du cubisme », *O.C.*, tome I, op. cit., p. 460.

³ *Ibidem*.

⁴ « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n°4-5, juin-juillet 1917, recueilli dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 476.

⁵ *Ibidem*.

misérablement subordonnée à la réalité, tous les moyens poétiques employés ne le seraient que pour imiter une situation. Il ne s'agit plus alors pour le poète de vouloir imiter une intensité émotionnelle telle qu'elle fut ressentie dans la vie, mais provoquer une « émotion neuve et *purement poétique* »¹. Les éléments de la vie réelle, comme Reverdy appelle les éléments de réalité tels que faits, objets, sentiments, doivent être retravaillés par l'artiste de manière profonde². À l'art du passé, « amoindrissement de la réalité »,

[i]l faut préférer un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui, à l'aide de ces éléments et de moyens nouveaux purement artistiques, arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien à créer une œuvre d'art pour elle-même [...] Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux³.

Cette articulation entre la réalité de la vie et la réalité artistique n'est pas de la moindre importance car elle permet de préserver l'expression lyrique et le rôle du sujet lyrique, du poète. Ce système esthétique semble en effet menacé par l'aporie d'un poème sans poète et d'une poésie sans lyrisme, d'un poème impersonnel, sorte d'objet aseptisé⁴. Le prix de l'insoumission de la poésie à la réalité, n'est-t-il pas celui de réduire la « réalité artistique » à une simple fiction, selon l'opposition établie par Genette avec la « diction »⁵? Reverdy parle d'une œuvre « représentative » pour renforcer l'idée d'une création autonome, indépendante et non

¹ Ibidem, p. 475.

² On rejoint ici ce que Breton appelle la « transmutation poétique » à propos d'Apollinaire, même si dans ce cas, comme il apparaît de toute évidence dans *Calligrammes* et dans le commentaire du poème intitulé « La nuit d'avril 1915 », les éléments de la réalité ne sont pas complètement dépouillés de leur contingence, André Breton, « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus, O.C.*, tome I, p. 204.

³ « Essai d'esthétique littéraire », art. cit., p. 477.

⁴ Comme le remarque Étienne-Alain Hubert, à l'œuvre est assignée un « statut objectal », « La " grande réalité " », art. cit., p. 39.

⁵ Gérard Genette, *Diction et fiction*, Paris, Seuil, 1991.

« représentative », et utilise même une métaphore surprenante, celle de l'accouchement, pour illustrer sa pensée : « Une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une *représentation* ; elle doit être une *présentation*. On présente un enfant qui naît, il ne représente rien.¹ » Dès lors, quelle est la place du poète dans la réalité de l'art qui est d'un autre ordre que la réalité de la vie à laquelle il appartient et de laquelle participe la création en tant que « sujet » elle aussi ? Michel Collot, par la formule à l'apparence oxymorique d'un « sujet lyrique hors de soi », s'est proposé de faire comprendre la constitution du sujet lyrique moderne par son rapport à l'objet « qui passe normalement par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots.² » La matière des mots semble en effet être le seul lieu possible d'existence du poète Reverdy qui, dans son article « L'Émotion », tient à préciser : « *le propre d'une œuvre d'art littéraire est de ne pas pouvoir être conçue et réalisée autrement qu'écrite.*³ » Le poème ne peut se faire et ne peut exister pour lui que par le moyen du papier et de l'encre. Mais les contradictions apparentes qui émergent dans l'esthétique reverdyenne sont résolues par la notion d'émotion, capitale chez Reverdy dès son « Essai d'esthétique littéraire ». Il me semble que le passage le plus éclairant des écrits 1917-1918 de Reverdy est celui qui suit la distinction entre représentation et présentation dans « Certains avantages d'être seul » :

¹ « Certains avantages d'être seul », *Sic*, n°32, octobre 1918, recueilli dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 541. Sur la notion de « présentation » chez Reverdy je renvoie à la récente étude de Olivier Gallet, « La présentation poétique », *Littérature*, « Pierre Reverdy », n° 183, 2016/3, p. 23-39.

² « Le sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 116. Michel Collot s'appuie sur les apports à l'interprétation du sujet de la phénoménologie, notamment la pensée de la chair de Merleau-Ponty, et sur la poétique de la matière-émotion ébauchée par René Char dans un aphorisme qui donnera aussi le titre à l'ouvrage de Collot *La Matière-émotion* (Paris, PUF, 1997). À la fin de l'article il conclut : « C'est en abdiquant toute signification et représentation préalables, en acceptant d'être hors de soi dans l'abstraction lyrique du geste d'écrire, en se projetant dans la matière des mots et des choses, que le poète se révèle à lui-même et aux autres. », p. 124.

³ « L'Émotion », *Nord-Sud*, n°8, octobre 1917, recueilli dans *O.C.*, tome I, p. 482. C'est Reverdy qui souligne.

Il est faux de vouloir que l'émotion d'où l'œuvre est née soit identique à celle que l'œuvre fera naître à son tour – L'une est un point de départ l'autre un résultat. Tout l'art tient entre ces deux pôles¹.

Ce mouvement, cette dynamique du poème assurée par l'émotion – celle du poète à l'origine du poème, et celle du lecteur issue du poème même – affirme la présence de la voix de l'individu qui, tout en obéissant au langage², à l'écriture et à ses moyens selon Reverdy, est néanmoins cause et origine de l'emportement, de l'effusion intime, du trouble émotionnel aigu du lyrisme. C'est la vibration entre les deux pôles de l'émotion qui n'existent pas l'un sans l'autre et dont le magnétisme, attraction mais aussi répulsion, est orienté par le langage, qui insuffle l'existence au poète. Et si le mécanisme fondamental que Dominique Rabaté attribue à l'énonciation poétique semblerait désavoué chez Reverdy, car l'auditeur ou le lecteur ne peuvent pas se glisser à la place du sujet de l'énoncé pour prendre à leur compte la « charge affective du discours », les poèmes assurent néanmoins « l'ajustement d'une expérience singulière à une autre », on passe d'une émotion à une autre émotion.³ Dans une lettre de Breton à Paul Valéry de 1917 on assiste à cet « ajustement » que la poésie de Reverdy opère dans l'esprit du lecteur, à la manière dont le poème, pénétré par la réalité de la vie, projette son « ardeur » émotionnelle : « Je ne puis m'acclimater cérébralement à cet hiver. Il m'a donné le goût d'exquis vers fourrés : *La Lucarne ovale*.⁴ »

¹ « Certains avantages d'être seul », art. cit., p. 542.

² « Entre tous les modes de paroles possibles [...] le lyrisme est celui qui obéit véritablement au langage, qui ne l'oublie pas au profit d'un quelconque message à transmettre, mais qui le reconnaît comme son mode d'existence le plus essentiel. Le lyrisme s'efforce de rejoindre l'être au sein du langage ; et puisque pour un poète tout l'être est langage [...] le lyrisme *va vers le langage dans le langage*. », Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 17.

³ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, Corti, 2013, p. 11-12.

⁴ Lettre du 3 février 1917, citée par Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 115, n.4. Dans les *Entretiens* (1952) Breton évoquera encore le poète par le biais de la réverbération émotive de ses poèmes : « Ce qui se prête bien à notre réunion [de lui avec Aragon et Soupault], c'est la pièce presque nue où nous reçoit Pierre Reverdy [...]. L'étonnant " climat " qui règne ici, rien ne peut en donner idée comme cette admirable phrase de Reverdy lui-même, qui ouvre *La Lucarne ovale* : " En ce temps-là le charbon était devenu aussi précieux et rare que des pépites d'or et j'écrivais dans un grenier où la neige, en tombant par les fentes du toit, devenait bleue. " Une telle façon de

Il faut rappeler à ce point que l'émotion est au centre de la théorie de l'image de Reverdy parue dans *Nord-Sud* en mars 1918, rendue célèbre par le *Manifeste du surréalisme* et devenue plus tard le véritable « moyen poétique puissant » du Surréalisme. L'émotion est la capacité du poème d'agir sur la réalité et elle est proportionnelle à la force de l'image, fruit du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées :

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹.

Le texte sur l'image paraît à côté d'un autre écrit de Reverdy intitulé « Tradition ». Bien que dans la continuité des investigations et des systématisations sur le lyrisme commencées une année plus tôt, ces deux textes s'insèrent également dans le débat soulevé par la conférence d'Apollinaire. L'image de Reverdy s'oppose de quelque manière à la conception d'Apollinaire qui ne voyait l'image qu'en rapport à la figuration plastique. Chez Reverdy on reste dans la rhétorique, dans la faculté de l'esprit qui s'exprime par la seule *tekhnè* propre au langage, l'écriture. La fin du texte sur l'image est encore l'occasion pour Reverdy de remarquer l'extranéité de la poésie par rapport au syncrétisme esthétique : « Des moyens d'esthétiques différents ne peuvent concourir à une même œuvre.² » Dans « Tradition », en revanche, il s'insurge contre le retour à la tradition, l'appel à un art classique

dire n'a pour moi rien perdu de son enchantement. Instantanément, elle me réintroduit au cœur de cette magie verbale, qui, pour nous, était le domaine où Reverdy opérait. », *Œuvres complètes*, tome III, op. cit., p. 450. Il est intéressant de remarquer que ce poème récité par Breton, introduit par une expression déictique, montre comme « l'émotion purement artistique » n'est pas absolument étrangère à « l'émotion de la rue », de la réalité de la vie, d'un *ethos* particulier, que Reverdy proclame dans l'« Essai d'esthétique littéraire ». Sur ce point de désaccord entre théorie et pratique poétique je renvoie à Michel Collot, « Cette émotion appelée poésie (Pierre Reverdy) », [en ligne], *Fabula/ Les colloques, L'émotion, puissance de la littérature*, URL <http://atelier.fabula.org/colloques/document2331.php>, page consultée le 14 mars 2018. Sur l'émotion en littérature voir également le fascicule de *Modernités*, n°34, 2012 : « L'Émotion, puissance de la littérature ? ».

¹ « L'Image », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918, recueilli dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 495.

² *Ibidem*, p. 496.

comme l'invoquaient au contraire Apollinaire et Dermée¹. Une autre divergence notable entre Apollinaire et Reverdy est que le premier semblerait beaucoup plus réticent à utiliser la notion d'émotion en poésie et il l'utilise surtout pour la peinture². Par contre, Reverdy avant la conférence d'Apollinaire sur l'Esprit nouveau adopte lui aussi la « surprise » comme un état d'âme propre au poète, mais dans un sens différent de celui d'Apollinaire³. Pour celui-ci il s'agit de la capacité du poète à faire du nouveau en dévoilant des vérités extraordinaires dans le présent par des perspectives originales, étonnantes pour « l'opinion communément admise.⁴ » Pour Reverdy, elle découle de l'exigence d'expérimentation, idée partagée avec Apollinaire, mais elle est surtout la résultante des nouveaux moyens employés dans la poésie, qui se sont révélés fructueux et qui sont susceptibles d'être conceptualisés : « Ainsi toute œuvre créée doit, une fois faite, avoir quelque surprise pour son auteur lui-même et lui découvrir des moyens nouveaux.⁵ » La surprise chez le poète est l'émotion du poète en tant que découvreur, lecteur, de son poème. La surprise est donc pour Reverdy l'état émotif par excellence car il est intimement lié à l'appréhension, voire à la compréhension, de l'art :

Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque [...].
L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison. Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve⁶.

¹ Étienne-Alain Hubert a avancé l'hypothèse que la cible de « Tradition » soit Apollinaire, voir son commentaire dans Pierre Reverdy, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1239.

² Cf. Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, in *O.P.C.*, tome II, op. cit.

³ Pour un aperçu sur la notion de surprise en 1917, je renvoie à l'article d'Antonio Rodriguez, « Du nouveau dans la " surprise " ? Une notion conventionnelle devenue emblématique de l'année 1917 », *Littérature*, n°188, 2017/4, p. 28-38.

⁴ « L'Esprit nouveau et les Poètes », *O.P.C.*, tome II, op. cit., p. 950.

⁵ « L'émotion », art. cit., p. 485.

⁶ « L'Image », art. cit., p. 495-496.

Si la nostalgie d'un classicisme et la querelle du poème en prose opposaient Reverdy à Max Jacob¹, dans la « Préface de 1916 » au *Cornet à Dè*s parue avec la publication du volume en automne de 1917 on peut lire, à côté d'une critique de la surprise, une description de l'émotion dans l'art très proche de celle de Reverdy. Jacob, comme Reverdy, distingue l'émotion artistique de toute autre manifestation psychologique car elle « n'est ni un acte sensoriel, ni un acte sentimental.² » Mais l'affinité entre les deux poètes à propos de l'émotion me semble porter également sur la part de « mystère » qui demeure dans la contemplation du fait artistique de laquelle selon Reverdy doit émaner la « beauté pure » :

Le mystère qui se dégage d'une œuvre dont le lecteur est ému sans s'expliquer comment elle a été composée est la plus haute émotion qu'on ait jamais pu atteindre en art³.

De la même manière, Jacob dans sa préface, après avoir défini l'émotion artistique comme « l'effet d'une activité pensante vers une activité pensée », tient aussitôt à souligner que le saisissement de cette émotion exclut une activité de rationalisation, voire une pensée consciente :

Je me sers du mot « pensante » à regret, car je suis convaincu que l'émotion artistique cesse où l'analyse et la pensée interviennent : c'est autre chose de faire réfléchir et de donner l'émotion du beau⁴.

¹ Sur la polémique du poème en prose je renvoie à Étienne-Alain Hubert, « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud : la querelle du poème en prose », *Circonstances de la poésie*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 174-194, et aux notes et notices du *Voleur de Talan*, et des numéros 2 et 3 de *Nord-Sud*, dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1286 et 1304-1313.

² « Préface de 1916 », *Le Cornet à Dè*s [1917], in *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Antonio Rodriguez, Paris, Gallimard, « Quarto », 348.

³ « L'Émotion », art. cit., p. 486.

⁴ « Préface de 1916 », *Le Cornet à Dè*s, op. cit., p. 348. Dans un article contre les mots en liberté paru dans le n°9 de *Nord-Sud* de novembre 1917, Max Jacob reprend ses affirmations sur l'émotion dans des termes encore proches à Reverdy.

La reprise de l'activité littéraire en 1917 a donc pour effet le souci de théorisation qui se prolonge pendant toute l'année 1918. Ce souci est partagé par un réseau de poètes qui ont l'occasion de s'exprimer dans des lieux différents : conférences, revues, recueils poétiques. Une forme de compétition est sans doute à l'œuvre¹, parallèlement à la tentative de monopoliser le champ littéraire et d'en diriger les forces en présence, mais c'est aussi un débat honnête sur la destinée de la poésie et de l'art qui anime ces écrivains. L'exigence partagée par ces poètes de trouver de nouveaux moyens, d'explorer l'inexploré, de se doter d'une nouvelle sensibilité et la circulation de certains termes et principes tels que l'émotion, la surprise et l'image, montrent que le renouvellement esthétique s'accompagne d'une profonde réflexion sur la pratique de la poésie et sur la nature du lyrisme. Aragon, Breton et Soupault, partagés entre leurs obligations militaires et leurs premières activités littéraires, se nourrissent de ces intenses échanges mais participent également, presque en coulisse, à ces réflexions pour enfin rajuster certaines de ces instances et prolonger en partie et de manière personnelle les orientations proposées.

« L'art simple de *présentation*, de création », que Reverdy était en train d'élaborer est le sujet d'une longue lettre de Reverdy à Breton lors de la parution d'une critique d'Aragon sur *Les Ardoises du toit* dans *Sic*². Dans son ensemble l'écrit est positif et admiratif, mais un terme inapproprié utilisé par Aragon est l'occasion pour l'aîné de réitérer avec fermeté ses positions :

le seul terme à retoucher dans son article, c'est le mot noter à la fin. Il ne faut pas laisser durer cette explication facile qu'on a donnée à tort d'un art dont la pureté déroute : la notation. Ce ne sont pas des notations, on ne note pas. Mais au lieu de créer au moyen de l'explication d'une émotion (on expliquait pour essayer de faire sentir la même chose = Il pleure sur mon coeur comme

¹ Il semblerait que Max Jacob ait antidatée la préface pour marquer l'antériorité de ses propositions sur Reverdy, voir Étienne-Alain Hubert, « Vie de Max Jacob », *Le Cornet à dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 260.

² « Les Ardoises du toit, par Pierre Reverdy (Paris, 1918) », *Sic*, n°29, mai 1918.

il pleut sur la ville, par exemple), on ne prend plus que le résultat de cette émotion qui est élément, matière d'art. Ainsi on présente une œuvre, au lieu de représenter une anecdote de quelque ordre soit-elle. Je trouve que c'est le summum de la création artistique¹.

Breton est pour Reverdy un interlocuteur privilégié, un confident presque, et on sait aujourd'hui que le texte sur l'image de mars 1918 a été conçu à partir des impressions nées au cours d'une conversation entre les deux hommes². Les moyens sondés par Reverdy, l'opposition entre présentation et représentation, l'idéal de pureté et l'émotion sont donc examinés et interrogés par Breton, mais aussi par Aragon et Soupault. Déjà dans la lettre à Apollinaire de l'été 1916 où il décrivait sa fascination pour les « surprises lyriques » des propos délirants tenus par les aliénés, Breton confie alterner la lecture de *l'Hérésiarque* à une *Théorie de l'émotion*, très probablement l'essai de William James³. Et en exaltant le « bénéfique » provoqué par ces découvertes lyriques au détriment du plaisir provoqué par la littérature, il se presse de corriger son affirmation évoquant l'impact fortement émotionnel de l'art : « Il est toutefois des émotions d'art auxquelles je demeure absolument soumis.⁴ » Il serait hasardeux de prétendre que Breton ait suggéré le premier l'importance de l'émotion à Reverdy et parmi ses relations littéraires. Comme le révèle la correspondance avec Apollinaire et Valéry, il était pourtant capable de faire avancer les discussions mettant à l'ordre du jour des arguments révélateurs, malgré la différence d'âge et l'autorité de ses interlocuteurs. Mais c'est surtout sur la question globale du lyrisme que Breton se

¹ Lettre du 4 juillet 1918, « Trente-deux lettres à André Breton », art. cit., p. 103.

² Sur la théorie de l'image de Reverdy et son origine je renvoie aux précieuses études d'Étienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », *Circonstances de la poésie*, op. cit., p. 13-31, « L'image chez Reverdy et Breton: rupture ou continuité ? », in *Tradizione e Contestazione III. Canon et anti-canon. A propos du surréalisme et de ses formes*, dirigé par Catherine Maubon, Alinea, Firenze, 2009, pp. 23-41. Sur l'image surréaliste voir également Maria Emanuela Raffi « Riflessioni sull'immagine surrealista », *André Breton : à suivre*, éd. Maria Emanuela Raffi, Padova, Unipress, 1997, p. 89-100.

³ William James, *La Théorie de l'émotion*, précédée d'une introduction par le Dr Georges Dumas, Paris, Alcan, 1903.

⁴ Lettre du 28 août 1916, lettre citée, BnF (NAF 25618).

sent particulièrement impliqué à cette époque. À ce propos, il est très significatif de remarquer que le terme « lyrisme » est rarement utilisé par Reverdy dans les écrits de 1917-1918 et sous sa plume il ne figure pas comme un des mots-clés de sa poétique. On le retrouve dans l'essai sur l'émotion dans une acception qui n'est pas forcément positive car Reverdy l'oppose au talent et à l'esprit, indispensables pour l'équilibre d'une œuvre¹, et encore dans une note sur les *Calligrammes* où il mentionne le lyrisme universel et totalisant d'Apollinaire². Dans *Nord-Sud*, une définition de lyrisme est livrée dans la chronique anonyme sur *Les Mamelles de Tirésias* publiée dans le numéro qui suit la représentation de la pièce :

Le lyrisme n'est ni l'attitude, ni la béatitude : c'est la modulation qui jaillit du choc des pensées et c'est leur troc. Ça peut être du chant, de la danse et le rire est ce que Dieu a donné de lyrique à tout homme³.

Attribuée d'abord à Reverdy à cause d'une formulation dans des termes proches de ceux qu'on retrouve dans d'autres textes postérieurs du poète, notamment dans son texte « Lyrisme » de 1923 et dans les aphorismes de *Gant de crin* de 1927⁴, elle

¹ « Et l'expérience seule qui développe le tact nous permettra le choix d'éléments appropriés à nos moyens. D'ailleurs on pourrait dire que ce tact est le talent même [...]. Son absence doit fatalement compromettre l'unité et le style de l'œuvre [...]. Mais son rôle indispensable n'est point le seul. L'esprit [...] fournit la matière obscure et abondante dont une partie clarifiée se condensera en mots qui composeront l'œuvre. – Et la qualité de ces mots est la première condition de l'existence de l'œuvre. Le but de celle-ci est de produire par sa perfection l'impression artistique. *On voit l'importance qu'il y a qu'aucune discordance ne vienne en détruire l'unité. Aucun accès de lyrisme ne saurait alors rétablir l'équilibre et c'est de cet équilibre que doit jaillir l'impression de beauté.* Contact direct entre l'œuvre et le lecteur. », « L'Émotion », art. cit., p. 484-485. C'est moi qui souligne.

² « Il [le volume] nous rappelle tout ce qu'est capable d'embrasser le lyrisme de son auteur qui sut être partout comme il le dit lui-même. Comme tous les vrais poètes Apollinaire a le don d'ubiquité ; sa poésie aussi, naturellement. », « Chroniques », *Nord-Sud*, n°15, mai 1918, recueilli dans O.C., tome I, p. 504.

³ « *Les Mamelles de Tirésias*, par Guillaume Apollinaire », *Nord-Sud*, n°4-5, juin-juillet 1917, p. 3.

⁴ « Le lyrisme, c'est l'étincelle jaillie au choc d'une sensibilité solide au contact de la réalité. Il y a souvent choc sans étincelle, rien ne jaillit si au moins l'un des deux corps est mou. », *Le Gant de crin* [1927], recueilli dans O.C., tome II, op. cit., p. 558. « Lyrisme » est publié dans la *Gazette des sept arts*, n°3, 10 février 1923.

est en réalité de Max Jacob⁵. Cette réticence initiale de Reverdy à parler de lyrisme pourrait être expliquée par le fait que le mot est fréquemment utilisé par Apollinaire mais surtout par les significations que le lyrisme implique, c'est-à-dire la propagation du son, du chant, de la voix. L'essence du lyrisme semble ainsi contredire le statut objectal de la poésie et du poème comme expression purement écrite prôné par Reverdy.

⁵ Marguerite Bonnet a laissé entendre que la paternité était de Reverdy, *André Breton...*, op. cit., p. 131. Sur l'attribution à Max Jacob voir Antonio Rodriguez, « Max Jacob. Vie et Œuvre », *Œuvres*, op. cit., p. 62. Ce texte est d'ailleurs exclu par Étienne-Alain Hubert des *Œuvres complètes* de Reverdy.

1.4.3 Le péché adorable du contre-lyrisme

Le revirement de Reverdy à la faveur d'une réappropriation du lyrisme pourrait bien avoir été induit par le jeune Breton. En effet, au cours de l'été 1918 Breton, incité par les conversations avec Reverdy qui aime développer ses idées devant de jeunes poètes, a l'intention de publier un essai sur le lyrisme dans la revue *Nord-Sud*. Ce projet n'aura pas de suite mais dans une lettre que Breton envoie à Aragon il existe un brouillon des idées que cet écrit aurait dû développer. Il vaut la peine de le citer entièrement :

Je lui ai redemandé [à Reverdy] grâce pour l'article, un délai enfin. Le lyrisme... c'est étonnant comme j'y vois clair.

Langage enthousiaste. Tout ce à quoi l'on ne tient plus tête :

Le mauvais : exaltation factice à propos d'objets catalogués depuis plus ou moins longtemps (et peut-être seulement catalogables ; je te promets d'être indulgent) tels que musique et drapeaux, belles nuits, plus près tout ce qui invite au voyage. Expression stéréotypée : ô ou... ; occasion d'être impur saisie au vol. Ce qui fait tant apprécier ce lyrisme : il donne au commun des lecteurs l'illusion d'être digne de ce qu'il entend, de ce qu'il voit (je dirai : au commun des lecteurs instruits des prétendus mots sublimes du théâtre classique.)

Le bon : tu t'exaltes vraiment et tu ne dois rien à personne. L'objet dans un art statique comme le nôtre, c'est facile. Tous les moyens d'expression lui sont bons. Confusions : de plan, de temps, de ton (oh quand arrive le naïf ou le mièvre, c'est drôle gentil labeur, le trivial, le sang des côufontaine qui s'est déjà appuyé un Turelure). Mille autres péchés adorables contre la langue (tu passes à une autre), la syntaxe (d'abord l'ellipse, première celle du verbe). À peu-près comme la narine jointe, le mot faible ou usé en désespoir de cause, Beau comme de Lautréamont, fautes d'orthographe comme dans les lettres d'amour, rimes soudain pauvres si tu te sers

couramment des rimes, les indéfinis, près du ruisseau où tout se tient. Toutes autres façons de donner sa langue au chat, finalement les blancs comme la vie de Rimbaud après 1875. Tu sautes surtout si tu as, chaque fois que tu as le bonheur de les rencontrer sur les invariables : locutions toutes faites, lieux communs, papiers peints ou faux bois. (Et le lyrisme en peinture ce sera Le Journal collé dans le portrait du Chevalier X, la nacre de l'enseigne Café Bar chez Braque. Et dans les sciences et en politique et dans la mode.) Un salon dans une boucle d'oreille ; « l'immensité de la mer dans une goutte d'eau. »
VA DIRE A REVERDY QUE JE SAIS, QU'IL M'ABSOLVE¹.

Seulement quelques jours avant cette lettre Reverdy en avait envoyé une à Breton pour l'inciter à écrire l'article et il reportait les lignes essentielles du lyrisme telles qu'elles avaient été tracées dans une discussion :

Vous n'avez plus je crois qu'à l'écrire, vous m'en avez dit les données [...] Aujourd'hui [...] le lyrisme [...] est le résultat du choc de deux éléments, deux notes produisent un son qui est troisième il y a lyrisme. Si deux notes produisent deux notes sans accord il n'y a pas lyrisme il n'a y rien².

Force est de constater comme l'ont fait les commentateurs, qu'entre ces deux esquisses la différence est notable. Henri Béhar le commente en disant que l'art de Breton « sonne mal avec l'analyse musicale que voudrait Reverdy »³ et Michel Murat, qui s'appuie sur les extraits publiés par Béhar, invoque la synthèse des deux éléments dans le choc pour affirmer qu'une synthèse des deux positions était difficile « parce que le lyrisme, vu du côté de Breton, est alors justement ce qui

¹ Lettre du 12 septembre 1918, BnF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f°20.

² Lettre du 7 septembre 1918, citée par Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 131.

³ La lettre de Breton est reproduite partiellement par Henri Béhar : « Il est clair que Breton cherche la passe en faisant la synthèse de Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Derain, Braque. Cet art s'applique à ses propres compositions du moment et sonne mal avec l'analyse musicale que voudrait Reverdy. [...] Sa théorie du lyrisme n'est pas assez nette ; il lui faudra attendre le *Manifeste du surréalisme* pour l'exposer en des termes précis. », *André Breton. Le Grand indésirable*, op. cit., p. 77.

refuse la synthèse.¹ » Mais il conclut aussi que si les « bizarreries et les hésitations » de 1918 s'expliquent par le profond travail de redéfinition et de systématisation du lyrisme, cette notion reste « périphérique » car : « trop marquée par les débats du "laboratoire" moderniste, trop enfermée dans la tradition littéraire, pour jouer un rôle structurant dans la genèse du surréalisme.² » Cette conclusion me semble pour le moins trop catégorique et pas assez nuancée. Dans « Caractères de l'évolution moderne » où Breton fait le point des valeurs modernes de l'art et de la vie et qui ouvre sur l'horizon surréaliste, il n'hésite pas à parler de « lyrisme nouveau » en le distinguant ainsi de l'« esprit nouveau » mais c'est aussi pour le démarquer d'une « nouvelle poésie » au sens strictement littéraire³. Cependant Henri Béhar aussi me paraît se méprendre sur « l'analyse musicale » proposée par Reverdy. D'abord l'utilisation du « son » et des « notes » n'est qu'une métaphore pour mieux figurer le choc, la fusion, et dans tous les cas, si nous respectons la leçon de la lettre – telle que nous la connaissons – on devrait supposer que ce type d'argumentation provient de Breton : « vous m'en avez dit les données » écrit Reverdy pour introduire les termes de la question. En effet, le lyrisme pour Reverdy, élaboré à partir de la découverte et de la compréhension du cubisme, conçu comme une esthétique des arts, plastique et poétique, est dissocié de ses aspects musicaux. Comme on l'a vu, il déclare que l'œuvre littéraire ne peut « être conçue et réalisée autrement qu'écrite.⁴ » Et dans son article sur le lyrisme

¹ Michel Murat, « L'HOMME QUI MENT. Réflexion sur la notion de lyrisme chez Breton », *Modernité 8, Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, mai 1996, p. 153.

² Ibidem, p. 160.

³ « Il me semble certain, dis-je, que le lyrisme nouveau trouvera le moyen de se traduire sans le secours du livre, ce qui ne veut pas dire, comme Apollinaire a fait la bourde de le croire, qu'il empruntera celui du phonographe. », « Caractères de l'évolution moderne », *Les Pas perdus, O.C.*, tome I, op. cit., p. 307. D'ailleurs Michel Murat affirme justement que l'expression dans la conférence tenue à Barcelone est « programmatique » mais signale qu'au cours du temps l'emploi qu'en fait Breton suit une démarche régressive (art. cit., p. 161). Cependant, cela ne me semble pas suffisant pour conclure de son caractère accessoire ni pour prouver qu'à l'origine du surréalisme le lyrisme n'aurait pas eu un rôle opératoire et structurant.

⁴ « L'Émotion », *Nord-Sud*, n°8, octobre 1917, recueilli dans *O.C.*, tome I, p. 482. C'est Reverdy qui souligne.

de 1923 il insistera sans détours sur cette idée¹. Le lyrisme qui s'affiche dans la lettre de Reverdy calque simplement la théorie de l'image, discutée quelques mois avant avec Breton, qui énonce que plus les rapports des deux réalités (« deux éléments, deux notes » dans les mots de la lettre) rapprochées sont lointains mais justes, plus l'image sera forte (le « choc » et un troisième « son ») ; et inversement que si les deux réalités n'ont aucun rapport il n'y aura pas de création d'image, les deux réalités s'opposant (« deux notes sans accord », dans la lettre). Ainsi, à cette époque, il apparaît que le lyrisme pour Breton ne peut être réduit à l'image, à une construction qui résulte d'une opération de sélection des éléments. L'ébauche de l'article adressée à Aragon expose ce qu'on pourrait tranquillement appeler un « anti-lyrisme », ou peut-être, plus précisément, un « contre-lyrisme » qui vise même ainsi à détruire tous les efforts de construction d'un lyrisme solide bâti par Reverdy².

Le « mauvais » lyrisme de la première partie condamne l'exaltation factice devant ce que Breton appelle des objets dans lesquels on peut deviner un ensemble de thèmes classiques de la poésie. Au caractère épique du chant et du drapeau, à l'exaltation lyrique des « belles nuits » du romantisme et du symbolisme, personne jusque-là n'a échappé. De « L'hymne de la nuit » de Lamartine à la « voie lactée » de la « Chanson du mal aimé » d'Apollinaire qui dans *Calligrammes* hisse une partie de ses poèmes comme des étendards et titre une autre section du recueil « Obus couleur de la lune ». L'invitation au voyage aussi est reniée. Ce lyrisme n'est qu'illusion : l'illusion de la compréhension du poème, de la possibilité de donner accès à la beauté des choses, à la sensation, à l'émotion par le moyen du langage, d'un langage transparent, intelligible (les

¹ « Je ne crois pas qu'on puisse encore chanter des poèmes. Je ne crois pas au lyrisme par quoi on a pu autrefois chercher à émouvoir, au bercement du vent sortant d'un tuyau creux, au ronflement sonore, aux effets de la voix. », « Lyrisme », *Gazette des sept arts*, 10 février 1923.

² J'utilise le terme « contre-lyrisme » sur le modèle du mot « contre-histoire » ou « contre-attaque ». Il me paraît mieux décrire que le mot « anti-lyrisme » un lyrisme qui s'oppose à une tradition du lyrisme ou à une différente théorisation de celui-ci. En effet, il ne nie pas le lyrisme, comme la contre-histoire ne nie pas l'histoire. Il n'est pas un antidote comme l'indiquerait le suffixe « anti » qui garde en soi aussi le sens de neutralisation. Le contre-lyrisme s'oppose, contre, attaque le lyrisme mais il reste un lyrisme.

« mots sublimes du théâtre classique »); illusion de partager un parcours, un « voyage », une expérience qui mène quelque part. L'expression stéréotypée de l'apostrophe (« ô »), figure de l'excès lyrique, de la passion, qui invoque une présence inexistante et masque le monologue par un dialogue faux, impossible, (« voie lactée ô sœur lumineuse » chante Apollinaire), est interdite. Cette condamnation rend caduque toute possibilité d'une communion émotionnelle avec le lecteur, l'édification d'une communauté (« mon semblable – mon frère » disait Baudelaire au lecteur). Entre les lignes on devine enfin l'intolérance pour la logique qui s'accomplit à travers un langage ordonnateur (la *logique* du *logos*) qui mesure, explique et définit, taxinomique (les objets sont « catalogués » et « catalogables »). L'harmonie de la musique doit être brisée, le danseur doit être libéré de ses chaînes, selon la belle métaphore nietzschéenne de la création soumise à la contrainte et à la convention¹.

Le « bon » lyrisme s'oppose au mauvais par son authenticité (« tu t'exaltes vraiment »). Breton place donc au cœur du lyrisme une recherche du vrai. Au contraire du mauvais lyrisme, ce « contre-lyrisme » ne fait pas de l'objet, au sens du thème, contenu du poème, son centre vital, « l'objet [...] c'est facile ». Poussant à ses extrêmes conséquences la condamnation de l'objet dans le sens de sujet, de thème de l'œuvre d'art, formulée par Reverdy², Breton concentre toute sa charge critique sur le seul véritable « objet » du lyrisme : le « moyen d'expression », voire le langage. Breton oppose d'abord à l'ordre la « confusion », la multiplicité à l'unité aristotélicienne du temps et de l'espace que la théorie de la relativité d'Einstein venait de remettre en question et que la fiction du théâtre semblait annoncer. Une « confusion des plans » que Breton avait sûrement pu observer aussi dans les associations des aliénés, dans la négation totale de la réalité,

¹ Voir l'aphorisme 140 de Friedrich Nietzsche dans *Le Voyageur et son ombre*, in *Humain trop humain*, Paris, Le livre de poche, p. 597.

² « Les objets n'entrant plus que comme éléments on comprendra qu'il ne s'agit pas d'en donner l'aspect mais d'en dégager [...] ce qui est éternel et constant [...]. nous n'admettions pas qu'un peintre cubiste exécute un portrait. Il ne faut pas confondre. Ce qu'il s'agit de créer c'est une œuvre, un tableau en l'espace, et non pas une tête ou un objet », « Du cubisme », art. cit., p. 460.

considérée comme une simple représentation, telle que la relate le poème « Sujet ». La lecture de Rimbaud en avait probablement posé les bases et elle minait « les improfitables lois ordinaires de la pensée. ¹» Elle conduit en effet à une sorte d'hallucination créatrice, source d'images qui se métamorphosent. C'est sous cette apparence qu'Aragon en parle dans une lettre de 1918 pour décrire un de ses poèmes, « Éclairage à perte de vue » :

le poète (c'est moi) tient en main une ombrelle dont la soie dénature la lumière ; aussi la nature change-t-elle. Le ciel en forme de parasol devient le paradis et je me crois un ange et m'étonne de mon costume de soldat et grâce à mes ailes me livre aux douces confusions de plans. [...] D'ailleurs c'est assez vouloir faire du Rimbaud. [...] Je dirai des confusions qu'elles sont bonnes quand involontaires, comme le lyrisme².

Cette confusion des plans interrogeait Aragon, Breton et Soupault depuis que Breton l'avait lancée par provocation, semble-t-il, à ses amis qui l'avaient prise très au sérieux³. La découverte, d'abord intuitive, du relativisme, à travers cet état de confusion, de « désordre », Aragon la mettra même en scène dans *Anicet* où le héros est présenté dans les premières lignes par ses connaissances :

Anicet n'avait retenu de ses études secondaires que la règle des trois unités, la relativité du temps et de l'espace ; là se bornaient ses connaissances de l'art et de la vie. Il s'y tenait dur comme fer et y conformait sa conduite⁴.

¹ Lettre à Apollinaire du 15 août 1916, citée par Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 110.

² Lettre du 24 mai 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 80-81.

³ Pour les « inquiéter » et les « humilier ». C'est ce qui témoigne une lettre de Breton à Aragon du 28 mai 1918 : « Laisse-moi m'expliquer sur les confusions de plans. Je n'y vis pas, un temps, qu'une jolie manière de vous humilier, Soupault et toi. Je ne me laissai[s] jamais (qu'à moitié) prendre au jeu. Mais comme je pousse loin le respect littéraire, il me plaît de vous savoir aussi donner, donner ainsi [sic] une inquiétude durable. » (BnF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 2). La réponse d'Aragon ne tarde pas à arriver, le 31 mai 1918 : « Pour la confusion de plans, j'enregistre l'aveu. Cette sincérité assez nouvelle me plaît. Je suis heureux de t'y avoir mené par un chemin détourné. », *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 91.

⁴ Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman* [1921], *O.R.C.*, tome I, op. cit., p. 13.

Mais Anicet rencontre vite sur son chemin, un certain Arthur, qui parle de la « dislocation de l'univers en lieux distincts et séparés »¹ et qui raconte son aventure avec une fille, Gertrude – nom de la maîtresse anglaise de Rimbaud selon Verlaine – avec laquelle il s'adonnait « aux confusions de plans, de lieux, d'instant et de durée.² » Soupault, comme on verra, fait de la confusion des plans, un des principes de ses poèmes photographiques et cinématographique inspirés par l'esthétique du film.

Compromettre la logique ordinaire héritée signifie renouer avec le réel de manière authentique. Mais, si l'on reste sur le plan strictement du lyrisme, Breton dénonce également le mensonge de l'unité par la confusion, le mélange du ton, du registre. Une altération de la « pureté » qui devrait conduire à une véritable dégradation et à une corruption qui ne laisseraient pas indemne l'éthique, comme pourraient le laisser entendre les références, entre parenthèses, au « gentil labeur » de la lettre de Rimbaud à Ernest Delahaye et au « sang » des Coûfontaine de la pièce de Claudel³. Le premier renie son passé d'« époux infernal » et s'abaisse au conformisme de la société et du progrès par l'institution scolaire et militaire⁴, le deuxième est contraint à subir l'humiliation de sa noblesse et de sa pureté aristocratique souillées par le fiel de la bourgeoisie montante. Au langage Breton souhaite le même destin par l'expression de « mille autres péchés ». De l'infraction totale de la convention (passer d'une langue à une autre) au refus de la référentialité (« les indéfinis »), primordiale dans la communication, Breton appelle à la dislocation et à la perturbation de la syntaxe (l'ellipse), à l'utilisation d'un lexique affaibli et non « sublime » ou « classique », jusqu'à promouvoir l'agrammaticalité et les « fautes d'orthographe ». Dans ces lignes se laisse

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 19.

³ *L'Otage*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1911.

⁴ « Instruct. militaire et " bachot ", tu vois, me feraient deux ou trois agréables saisons ! Au diable d'ailleurs ce " gentil labeur ". Seulement sois assez bon pour m'indiquer le plus mieux possible la façon comment on s'y met. », lettre du 14 octobre 1875, *O.C.*, op. cit., p. 378.

clairement deviner l'intertexte d'« Alchimie du verbe » qui avait fait comprendre à Breton, au printemps de 1916, la stricte liaison entre le raffinement poétique et la banalité¹. De cette banalité dont il fait aussi preuve, Valéry est discrètement mis en cause par la citation implicite de la « narine jointe », tirée de la *Jeune parque*². Toutes ces transgressions portent à ternir la transparence du langage, à contester sa logique, à fuir son prétendu pouvoir de représentation. Tout cela, pour autant, sans sortir complètement de la poétique et de la rhétorique. Le « Beau comme de Lautréamont » détourne la comparaison, figure de style élémentaire, pour ne pas dire banale, dans la poésie, de sa capacité explicative et représentative assurées par l'effet de ressemblance à la faveur d'analogies déroutantes et inintelligibles³. Si en effet on ne s'acharne pas sur les moyens d'expression pour les transformer et renouveler ainsi le lyrisme (« tous les moyens d'expression lui sont bons »), le risque est l'abdication, la paralysie : « [t]outes autres façons de donner sa langue au chat ». Sur cette route, la seule solution conduirait forcément à l'abandon de la poésie même, au silence : « finalement les blancs comme la vie de Rimbaud après 1875 ». Du côté de l'aspect constructif, positif, de ce contre-lyrisme par rapport au côté destructeur et négatif, Breton érige en moyen d'expression les

¹ Il s'agit du célèbre début d'« Alchimie du verbe » où Rimbaud confesse une de ses « folies » : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeuls, contes de fées, petits livres d'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. », *O.C.*, op. cit., 263. Breton recopie le passage dans une lettre à Apollinaire du 9 mars 1916 précédé de ces quelques mots : « [j]'ai pensé que tout raffinement inclinait au goût banal et qu'on retombait du haut. Ce point de vue, dont une méditation sur Rimbaud prétextait la découverte me trouble. » (BnF, f° 4). De cette lettre on connaissait la réponse publiée par Marguerite Bonnet. Dans la même période Breton posait aussi à Valéry le problème des deux pôles, apparemment opposés mais en réalité indissociables, du raffinement et de la banalité, voir Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 78-79.

² « Et moi vive, debout,/ Dure, et de mon néant secrètement armée,/ Mais, comme par l'amour une joue enflammée,/ Et la narine jointe au vent de l'oranger,/ Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger... », *La Jeune parque*, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 101.

³ « Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hauts couches de l'atmosphère. », *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 197.

« invariables » : « locutions toutes faites, lieux communs, papiers peints ou faux bois. » À ce « bonheur » de l'invariable avait contribué la discussion avec un nouvel interlocuteur, Jean Paulhan. Comme Breton, celui-ci, bien que dans une perspective différente, linguistique plus que poétique et lyrique, questionnait les qualités et les failles du langage¹. Il avait publié dans le numéro de mai 1918 de *Nord-Sud* un texte chapeauté par un long titre : « Le reproche que l'on fait aux lieux communs ne tient pas debout ; et ce qui s'en suit ». En effet, il y défendait l'idée de l'irréductibilité du sens du lieu commun à sa forme linguistique figée et désuète qui fait qu'il soit un lieu commun dont l'emploi est critiqué en littérature². Au contraire, pour Paulhan, le lieu commun laisse en arrière la langue en tant que matière qui multiplierait les sens et égarerait la juste interprétation³. Le lieu commun libère le sens du langage. Cet article avait marqué Breton comme il l'avoue lui-même à Paulhan dans une lettre écrite un mois après celle sur le lyrisme⁴. Et il avait enrichi de nouvelles problématiques le débat sur le lyrisme dans l'entourage de Breton⁵. Les lieux communs, les « locutions toutes faites », comme aussi le « papier peint », le « faux bois » et le vrai journal collé dans la peinture cubiste que Breton regroupe, agissent comme des fragments authentiques

¹ À l'époque Jean Paulhan rédige une première version de sa thèse sur les proverbes, *Sémantique du proverbe*, sous la direction de l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl.

² « S'ils ont usé d'un lieu commun, c'est donc qu'ils avaient l'habitude de dire la phrase, l'entendre, l'écrire : ils la pensent facilement, tout d'une pensée. Et sans plus d'effort que n'en exige *splendide* ou *gracieuse*, ni de temps, ils emploient cet autre mot, cette autre catégorie *brunepiquante* ou *coucherdesoleilquesionlevoyaitsuruntableaundiraitquecen'estpasvrai*. « Le reproche que l'on fait aux lieux communs ne tient pas debout ; et ce qui s'en suit », *Nord-Sud*, n° 15, mai 1918.

³ « Lemaître qui lit le lieu-commun d'Ohnet, s'il le lisait aussi naturellement qu'Ohnet l'a écrit, ne remarquerait pas davantage cette phrase que la phrase ou le mot d'à côté. Mais il faut imaginer qu'il la détaille d'abord et en quelque sorte l'épèle [...]. Ainsi commence-t-il par en égarer le sens véritable », *ibidem*.

⁴ Lettre inédite du 6 octobre 1918 : « Quelle heureuse alarme a donné votre article sur les lieux communs. Nous ne cessons, à quelques-uns, d'y penser. », IMEC, fonds Jean Paulhan (PLH2.C45-06.01).

⁵ Dans une lettre à Aragon, Breton exprime son mécontentement sur les mauvaises interprétations qui circulent à ce sujet : « Juan Gris a écrit à Reverdy une lettre divinatrice au sujet des lieux communs et à propos de l'article de Paulhan. P[ierre] R[everdy] s'essaye à des distinctions maladroites, cliché et lieu commun. Je vais leur apprendre. », lettre inédite datée 1er octobre 1918, BnF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 25.

de réalité se démarquant du moyen d'expression et du langage qui les convoque, qu'il soit l'écriture ou la peinture.

Breton scelle ses idées, préliminaires à la rédaction de son article sur le lyrisme, par deux citations. La première, « Un salon dans une boucle d'oreille », n'est pas strictement une citation, mais se réfère à un des exemples du génie de Léonard de Vinci, selon Valéry, de trouver des relations « *entre des choses dont nous échappe la loi de continuité* » : « des oreilles et des boucles aux tourbillons figés des coquilles, il va. Il passe de la coquille à l'enroulement de la tumeur des ondes.¹ » La deuxième est la citation exacte d'une injonction de Reverdy sur l'aspiration de l'art : « Il faut l'immensité de la mer dans une goutte d'eau.² » Modifiant la première pour l'accorder à la phrase de Reverdy, Breton crée une symétrie entre les deux images. Par cette opération, on n'est plus dans une forme d'analogie simple mais plutôt dans une synecdoque où des minces éléments, la boucle et la goutte, portent en eux, cachent en eux, un élément qui les dépasse mais avec lequel ils entretiennent un rapport de continuité. La dernière impression laissée par ces deux images est celle d'un poème qui renferme en soi la vie, l'univers, l'infini de la pensée – comme les spéculations de monsieur Teste emprisonné dans son salon, dans sa chambre. La vie dépasse l'œuvre d'art mais celle-ci doit en garder l'esprit, le souffle, mais aussi le vertige et le trouble que comporte une vie authentique sans le décor d'un langage rassurant. Le lyrisme contre lequel s'insurge Breton est celui qui « donne au commun des lecteurs l'illusion d'être digne de ce qu'il entend, de ce qu'il voit. »

Ces propos de Breton sont restés dans le domaine privé de la lettre. Écrits sous la force d'une parole assertive, martelante, presque criée et exclamative mais aussi haletante et fragmentée, ils sont loin d'être une systématisation programmatique. Ils reflètent néanmoins la profonde crise qui investit Breton, comme ses amis, vers la fin de la Guerre. Une crise éthique et esthétique, qui ne

¹ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* [1894], in *Œuvres*, tome I, op. cit., p. 1160 et p. 1177

² Lettre à Breton du 1er août 1918 citée par Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 135.

concerne pas simplement une disposition éthique ou un modèle esthétique, mais qui touche le système qui instaure et accomplit les deux : le langage¹.

L'absence de systématisation semblerait répondre aussi à l'état du moment, caractérisé par une recherche ouverte et n'est au fond qu'un symptôme de résistance à établir une norme, une *technè* inscrite dans le *logos*, faite de proscription et permission. Breton préfère rester dans la *praxis*, dans l'action comme le témoignent les poèmes qui sont contemporains à ses réflexions sur le lyrisme. Ils n'exposent pas une parfaite application de ce lyrisme, une poétique, la poétique est à l'œuvre. Le mouvement n'est pas de concentration mais de diffusion, centrifuge. Ces poèmes affichent eux-mêmes la crise, les tournoiements de la pensée, les inquiétudes. « Pour Lafcadio » commence par : « L'avenue en même temps le Gulf stream » pour après faire parler « les amis » dans un collage de citations et se conclut par l'image de Breton lui même, « receveur de Contributions indirectes » – les morceaux des amis – qui « s'adonne au collage »². « Monsieur V » encadre les noms de « Pierre ou Paul », Reverdy et Valéry, comme les variables d'une équation insoluble, dilemme d'une impossible alternative, et se termine par un distique en octosyllabes dont le dernier est cassé par une neuvième syllabe :

On ne saurait décrire en art
l'engin à prendre le renard bleu³.

¹ Jean-Michel Maulpoix fait de la « crise de langage » la condition consubstantielle du lyrisme : « Inspiration et lyrisme ont en commun de placer une *crise de langage* à l'origine de la création poétique. Crise biographique aussi bien que crise formelle, elle remet en question et en jeu le rapport du sujet à sa propre capacité articulatoire : c'est la façon dont il se relie au monde extérieur, aussi bien que sa manière de relier les objets du monde dans la syntaxe de la langue, et d'imprimer à celle-ci un " style ", qui se recompose alors. », *Du Lyrisme*, op. cit., p. 146.

² *Mont de piété*, O.C., tome I, op. cit., p. 13. Cette poésie fragmentaire, parfois saccadée et haletante, porte avec soi une dimension métatextuelle et métapoétique comme l'a souligné Fabio Scotto. Le véritable sujet est la poésie et le langage même, voir notamment « Premessa », in *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli, 2012, p. I-X.

³ *Ibidem*, p. 14.

Si elle montre les dettes envers Reverdy sur l'importance des moyens de la poésie, sur la conception du poème, cette lettre de Breton mesure surtout sa distance de jeune poète avec le « maître », en particulier pour ce qui concerne la critique profonde à la parole, la nécessité d'un désordre, l'appel à l'impureté, la continuité entre sujet lyrique et sujet-poème¹. Breton adopte une posture presque luciférienne, à la fois porteur et contestataire de la connaissance (« je sais »), et, conscient de son « péché lyrique », demande l'absolution à Reverdy en gros caractères. Cette incompatibilité est sûrement à l'origine de l'inachèvement du projet, l'article ne verra jamais la lumière dans *Nord-Sud*.

Philippe Soupault, par rapport à Breton qui est un poète « post-mallarméen », est plus imprégné dans sa poésie des poètes de la Modernité, Apollinaire, Cendrars et Reverdy, si bien qu'il pourrait être défini poète « post-apollinairien »². Même si Soupault a plus de difficultés à laisser aller, à « perdre » l'héritage de la modernité, lui aussi subit une crise déclenchée par la lecture de Rimbaud et Lautréamont, exaspérée par la crise biographique dans l'« absurde toile de fond » de la guerre³. Il se lance ainsi, affrontant le découragement et l'attrait du silence, dans une tentative de refonder le lyrisme, mais sans la même envergure ni l'extrême implication que Breton. Chez lui aussi s'opère une appréhension du sens du moderne parallèlement à ce que Breton appellera une « construction sensible.⁴ » Soupault engage de faibles tentatives de libérer le sens des mots par l'exploitation des ressources du langage comme dans le poème « La fenêtre ouverte » :

Au revoir

Oh revoir

¹ Pour les poèmes de 1918 Marguerite Bonnet parle de « poétique du dérangement », *André Breton...*, op. cit., p. 135.

² Distinction proposée par Michel Murat, « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », in *Chassé-croisé Tzara-Breton*, éd. Henri Béhar, Mélusine, n° 17, 1997, p. 263.

³ Breton, notes inédits de 1930, *O.C.*, tome I, op. cit., n.4, p. 1092.

⁴ *Entretiens*, *O.C.*, tome III, p. 453.

Tes yeux rient
rien¹.

Ces tentatives, Breton commençait à les investir de contenus psychanalytiques, comme dans ce vers de « Monsieur V », par exemple : « l'enfant que chatouille la mer »² ; tandis que Paulhan, comme on l'a vu, les analysait d'un point de vue éminemment linguistique. Pourtant Soupault, le plus sensible à certaines des exhortations d'Apollinaire dans *L'Esprit nouveau*, est très ouvert aux ressources que le monde moderne offre. S'il semble répondre à l'invitation finale livrée dans la conférence de fournir un « lyrisme tout neuf » au nouveau moyen d'expression, le cinéma, il semble avoir plutôt relevé le défi, lancé également dans la conférence, de rivaliser avec les images du cinéma, véritable « livre d'images » selon Apollinaire. Il ne s'agit pas ici de revoir les rapports de Philippe Soupault au cinéma déjà traités par les commentateurs³ mais de voir plutôt comment l'art cinématographique a influencé l'écriture poétique de Soupault.

Soupault, très jeune, a été sûrement l'un des premiers à en comprendre les potentialités expressives et à les relier en particulier à la pratique poétique. En effet en janvier 1918 il publie dans *Sic* la « Note I sur le cinéma ». Dans cette première note qui, en fait, restera la seule, il importe à Soupault de préciser d'abord que les moyens du cinéma « sont très différents de ceux que lui fournit le théâtre » et qu'il faut donc séparer l'art cinématographique de l'art du théâtre. Il s'agit d'un débat qui appartenait à la théorisation de l'art du cinéma, théorisation qui venait timidement se construire au début du siècle et dont les mouvements

¹ « La fenêtre ouverte », *Les trois roses*, n°5/6, octobre-novembre 1918.

² « Monsieur V », *O.C.*, tome I, op. cit., p. 13. Sur la dispute entre Breton et Reverdy à propos de l'association mer/mère Marguerite Bonnet nous a appris que pour le dernier l'association était inconcevable car l'émotion produite par l'œuvre d'art n'est pas de la même nature que celle de la vie, *André Breton...*, op. cit., p. 131-133.

³ Voir l'édition des écrits de cinéma de Philippe Soupault par Alain et Odette Virmaux, Philippe Soupault, *Écrits de cinéma* [1979], Paris, Plon, 1988. À côté de cet ouvrage il faudrait signaler l'article de Maurice Mourier, « Soupault et le cinéma », *Europe*, n°769, mai 1993 ; « Soupault cinéphile ? » de Francis Vanoye, in *Présence de Philippe Soupault*, éd. Myriam Boucharenc et Claude Leroy, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 307-319 ; « Philippe Soupault rencontre Charlot » de Willard Bohn, *Mélusine*, n° 24, 2004, p. 33-40 ;

d'avant-garde ont été un important levier. Soupault tient à distinguer le théâtre du cinéma car le premier n'est, au fond, qu'une mise en scène de la réalité, il relève du réalisme. Au contraire le cinéma bouleverse les lois ordinaires de la réalité. Grâce à des moyens comme le montage et le cadrage, « la richesse de ce nouvel art » est justement de confondre les plans, d'entraîner à la confusion que souhaitait Breton, et de créer la discontinuité dans le mouvement et le flou, le déroulement de la métamorphose :

Sa puissance est extraordinaire puisqu'il renverse toutes les lois naturelles : il ignore l'espace, le temps, bouleverse la pesanteur, la balistique, la biologie, etc... Son œil est plus patient, plus perçant, plus précis. Il appartient alors au créateur, au poète, de se servir de cette puissance et de cette richesse jusqu'alors négligées, car un nouveau serviteur est à la disposition de son imagination¹.

L'œil du cinéma permet aussi de sonder l'insondable, d'aller dans les plis les plus profonds, d'accompagner ainsi l'investigation à l'imagination, la science de l'observation à l'art de la création. Un regard qui cherche, porte à découvrir et la découverte réveille l'imagination. Un rapport dialectique préside au rapport entre le poète et l'art du cinéma. Comme l'implique la dernière phrase, le premier est inspiré par les moyens du deuxième mais celui-ci profite de l'imagination du poète pour renouveler son esthétique². Un mois après la parution de cette note, Max Jacob dans les pages de la revue *Nord-Sud* reprenait pour la développer la

¹ « Note I sur le cinéma », *Sic*, n°25, janvier 1918. Ces notes sont très proches de *L'ABC du Cinéma* de Cendrars dont une première version fut écrite à la fin de 1917, période dans laquelle il fréquente assidument le jeune poète qui avait vraisemblablement pu lire le texte. J'en cite quelques lignes qui montrent l'arrière-fond commun des idées entre les deux poètes : « Cent mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme. Et cet œil est plus merveilleux, bien qu'arbitraire, que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remue-ménage d'images. L'unité tragiques se déplace. Nous apprenons. Nous buvons. Ivresse. Le réel n' plus aucun sens. », Blaise Cendrars, *Aujourd'hui. 1917-1929*, Paris, Denoël, 1987, p. 35-36.

² Une invitation aux accents apollinairiens comme le remarque Alain Virmaux, Philippe Soupault, *Écrits de cinéma*, op. cit., p. 14.

distinction entre théâtre et cinéma pour dire que si « la réalité si peu prestigieuse » est la base du théâtre, le « cinématographe est réalisateur d'irréel »¹. Mais il distinguait aussi « le besoin de rêve » de celui d'irréel pour affirmer que le premier est propre au poète et le deuxième au musicien. Pour se démarquer d'Apollinaire et de Soupault, il en venait à conclure que l'art du cinéma se rapprochait de la musique et non de la poésie. Il faut remarquer le rapprochement que Jacob fait entre irréel, rêve et cinéma même si ses conclusions sont opposées à celles de Soupault. La note de ce dernier est en effet accompagnée par un « poème cinématographique » proposé par le poète à ceux qui « ont les moyens matériels de le réaliser.² » Bien que Soupault invite à réaliser son texte lui donnant ainsi un statut de scénario, celui-ci reste néanmoins un « poème » et il garde son autonomie par rapport à sa mise en scène, à son hypothétique réalisation. Soupault lui confère une nature littéraire, poétique. D'ailleurs à la même période Soupault compose un ensemble de « Petits poèmes cinématographiques » à la demande de Blaise Cendrars qui voulait éditer un livre du cinéma pour les éditions de La Sirène, projet resté sans suite³. À noter que la dénomination de ces poèmes rappelle les petits poèmes en prose de Baudelaire comme si Cendrars avait pressenti là un nouveau « petit genre » possible de la poésie. Si l'on exclut le poème publié dans *Sic*, les autres textes de Soupault resteront inédits jusqu'à leur publication dans *Les Cahiers du mois* en 1925⁴. Les poèmes publiés alors, sont précédés d'une notule explicative où Soupault informe les lecteurs de la genèse de ces poèmes :

Il y a quelques années déjà, j'allais presque quotidiennement au cinéma. [...]
C'est à ce moment que j'écrivais les quelques poèmes cinématographiques

¹ «Théâtre et cinéma », *Nord-Sud*, n°12, février 1918.

² « Note I sur le cinéma », art. cit.

³ Voir Pascal Fouché, *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris VII, 1984, p. 40-42.

⁴ *Les Cahiers du mois*, n°16/17, spécial « Cinéma ». Un inédit, « Soifs » est relié à l'exemplaire Breton de la revue *Littérature*.

que l'on va lire. Je voulais, grâce au film, donner une impression, ni nette ni précise, mais semblable au rêve¹. \

Or, évidemment on ne peut pas exclure que le souvenir dans ce commentaire tardif ne soit pas altéré par toute l'expérience surréaliste qui avait fait du rêve et du récit de rêve, l'un des domaines de la pensée et de la création exploré par le mouvement. Toutefois, s'il adopte cette comparaison pour ses poèmes – une impression « semblable au rêve » – c'est que leur écriture se rapproche effectivement et de manière troublante des récits de rêve qui seront adoptés à partir du début des années 1920. Ils font figure de précurseurs.

Le poème cinématographique publié dans *Sic* par Soupault est intitulé « Indifférence ». Recourir à un titre qui exprime un sentiment, un état d'âme, déplace déjà l'attente vers un contenu de type symbolique, une représentation figurée de cette condition psychologique. Tous les titres de poèmes cinématographiques de Soupault sont de la même sorte. On retrouve en effet « Regret », « Gloire », « Rage », « Soifs » et enfin, « Adieu », qui est la seule formule qui ne se réfère pas, directement, à un sentiment. Au contraire, les titres des films expriment pour la plupart des contenus sémantiques concrets, pleins et, même si très concentrés, en un ou deux mots, narratifs². « Indifférence », comme les autres, est un court poème en prose à la première personne. Voici l'*incipit* :

Je gravis une route verticale. Au sommet s'étend une plaine où souffle un vent violent³.

¹ Cité dans *Écrits de cinéma*, op. cit., p. 26.

² Dans les affiches des films français sortis en 1917 on pouvait lire, par exemple, *Mater dolorosa* d'Abel Gance, *Le Passé de Monique* de Louis Feuillade, *Les Sœurs ennemies* de Germaine Dulac ou *La Proie* de George Monca. Une seule exception, à ma connaissance, *Angoisse* d'André Hugon. L'histoire, l'action, la description sont encore plus nettes dans certains titres des films de Charlot : *Charlot patine* de 1916, *Charlot policeman*, *Charlot fait une cure*, *L'Émigrant*, *Charlot s'évade* de 1917, *Une vie de chien* de 1918, entre autres.

³ « Indifférence », *Sic*, n°25, janvier 1918.

En ce cas aussi, le choix de la première personne démarque le poème de l'écriture courante du scénario qui est à la troisième personne. Il suffit de le comparer au roman-scénario de *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.* de l'ami Blaise Cendrars, composé en septembre 1917, et que Soupault avait probablement pu lire avant sa prépublication dans le *Mercure de France* de décembre 1918. Voici l'*incipit* de Cendrars :

C'est le 31 décembre. Dieu le père est à son bureau américain. Il signe hâtivement d'innombrables papiers. Il est en bras de chemise et a un abat-jour vert sur les yeux¹.

Et en 1934 Soupault se conformera pour la rédaction du *Cœur volé*, écrit pour le réalisateur Jean Vigo, aux normes et aux « conventions » implicites et explicites du scénario comme la numération des strophes-scènes et la troisième personne, ce qui n'est pas le cas du poème cinématographique². Ce qui ressort avec évidence de ce poème c'est la présence d'un imaginaire onirique dans lequel le seul protagoniste est Soupault lui-même³. Le « je » traverse tout le poème et subit toute une série d'épreuves rythmées frénétiquement par des phrases courtes, la juxtaposition au détriment de la subordination, l'anaphore du pronom⁴. Soupault

¹ *Le film de la fin du monde, Mercure de France*, n°491, 1^{er} décembre 1918, p. 419. Devenu ensuite *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, Paris, Éditions de La Sirène, 1919.

² La première scène est suggérée ainsi : « Le long des quais de Paris, sur la rive gauche, vers onze heures du soir. Un homme dont on ne voit jamais le visage le suit. C'est un homme grand très élégant [...]. Il marche les mains gantées derrière le dos. Mais ses pieds sont nus. », *Écrits de cinéma*, op. cit., p. 30.

³ Comme le rappelle Carole Aurouet à propos d'Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Antonin Artaud, Robert Desnos et Benjamin Péret auxquels pourrait s'ajouter Soupault lui-même, « [c]e qui happe également ces cinq poètes, c'est le lien étroit que le cinéma peut — et doit — entretenir avec le rêve. Celui-ci est une étincelle qui permet de mettre la raison en sommeil, en provoquant la surprise et en allumant l'imaginaire. Pour ces poètes le cinéma est bâti sur la force du rêve. Il permet ainsi d'échapper au réalisme qu'ils exècrent tous. », *Le cinéma des poètes*, Paris, Éditions du Bord de l'eau, 2014, p. 25.

⁴ Ce poème en prose respecte d'ailleurs ce que Queneau appelait un « minime effort de rhétorique » pour transformer des incidents de la vie éveillée en rêve, c'est-à-dire tout ce qui, d'un point de vue formel, caractérise l'écriture de rêve. Suzanne Goumegou résume ainsi cette rhétorique : « Au plan grammatical, c'est l'emploi exclusif du présent de l'indicatif et de la première personne du singulier, ainsi qu'une forte prédominance de la parataxe, c'est surtout une suspension de la relation

d'abord gravit une route verticale pour se retrouver dans une plaine où « souffle un vent violent. » Les plans du fond de cette pérégrination changent rapidement et Soupault passe d'un paysage sauvage, montagnard, pour se retrouver enfin dans un contexte urbain. À cette variation des séquences s'ajoutent l'animation des objets, la métamorphose des personnages et des gestes extraordinaires. « Des rochers se gonflent et deviennent énormes », « un homme qui se change en femme puis en vieillard », « un autre vieillard qui se change en enfant puis en femme.¹ » Les objets, chaises, tables, fusains, se groupent de manière menaçante autour de Soupault assis dans un café. Soupault lui-même traverse les rochers, disparaît et réapparaît, s'élanche par-dessus les maisons pour se jeter ensuite du toit sur le trottoir. À la lecture de ces lignes une question surgit naturellement : ce poème cinématographique est-il l'imitation d'un rêve ? Ou peut-on même faire l'hasardeuse hypothèse qu'il soit le récit d'un rêve fait par Soupault ? Difficile, voire impossible, de donner une réponse définitive. Toutefois, à en juger par le contenu il résisterait difficilement à une interprétation psychanalytique. En effet, les situations et les images du poème figurent les *topoi* traditionnels du rêve manifeste depuis Freud comme l'inhibition à la marche (la route est verticale, dans la plaine souffle « un vent violent », sur le chemin de Soupault des rochers énormes font barrage), la sensation d'exhibition souvent associée à la nudité et à la honte (la foule de gens et d'objets qui entourent Soupault le gênent), le mouvement entre le haut et le bas, l'ascension et la descente². Ne sommes-nous

cause-effet, causée souvent par l'omission d'éléments connecteurs et la mise en relief de contradictions apparentes. ». À cela s'ajoute également le début *in medias res* du récit, « Le récit de rêve surréaliste et ses avatars », dans Vandendorpe Christian (dir.), *Le Récit de rêve*, Québec, Nota bene, « Hors collection-lettres », 2005, p. 187.

¹ Chez Cendrars comme chez Soupault, l'apanage du cinéma agit dans la transformation à vue de l'image grâce à sa plasticité. Dans *La Fin du monde* on trouve des images très proches à celles du poème de Soupault : « Les bulles sont prise d'un tremblement. [...] On les voit monter les unes sur les autres, se gonfler démesurément ou se ratatiner, flasques. » ; « Un doigt s'étire, s'allonge, touche, palpe, se rétrécit, rentre dans une conque. », *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, in *Œuvres romanesques*, tome I, op. cit., p. 360 et 368.

² Voir par exemple dans Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Puf, 2003, le rêve d'inhibition à la marche p. 277, celui sur l'exhibition, la nudité et le sentiment de honte p. 284, le rêve dit de « Sapho » sur la sexualité, l'escalier et le mouvement haut-bas p. 284.

pas là devant la symbolique de l'acte sexuel et du coït ? Soupault passe à travers les rochers, les pénètre ; les seuls personnages « autres » connotés, au-delà du « je », sont l'homme qui se transforme en femme puis en vieillard et le vieillard qui se transforme en enfant et puis en femme ; le poème débute par « je gravis une route verticale » pour se terminer par « je me jette du toit et sur le trottoir j'allume un cigarette » imitant un mouvement hyperbolique ascendant puis descendant après un apex, courbe graphique de l'orgasme. Combien de scènes dans les films depuis lors nous ont habitués à ce geste prosaïque de la cigarette après l'acte sexuel ? En conclusion, mais en revenant au début, finalement, envers qui ou envers quoi Soupault exprime-t-il son « indifférence » dans le titre ? S'agit-il de l'indifférence éprouvée pour une femme, le sentiment ressenti dans le rêve ? Ou alors, le poème n'est-il pas simplement une suite d'images inspirées par les capacités expressives du cinéma qui permettent de transgresser la logique du réel, du temps et de l'espace ? Les deux aspects ne s'excluent pas et se retrouvent dans un imaginaire qui casse la logique de la représentation et de la reproduction et libère le « je » des chaînes de l'inévitable linéarité du discours.

Soupault dans ses mémoires se rappellera de la désapprobation de Reverdy au sujet de ces poèmes cinématographiques¹. Au nom de la pureté de l'expression, celui-ci déplorait la corrélation de deux « arts » aux moyens d'expressions différents².

Au sortir de l'année 1917, Aragon n'est pas encore vraiment imperméable à l'influence d'Apollinaire, ni de Reverdy non plus. Dans le texte écrit en hiver de 1917 et resté inédit jusqu'à sa publication en 1964, « ALICIDE, ou l'esthétique du Saugrenu », Aragon, par la voix d'un « grand critique d'art », ébauche une première page de son esthétique. Il essaie de définir la « beauté moderne » et le

¹ « " Qu'est-ce que vous voulez dire en publiant dans *SIC* des poèmes cinématographiques ? " Il ricanait. Je répondis : " Mais le cinéma m'intéresse, et je crois qu'on peut utiliser les pouvoirs du cinéma pour exalter la poésie. " Ricanement de Reverdy. " Et la poésie ? " Je gardais le silence. », *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 62.

² Reverdy publie dans le dernier numéro de *Nord-Sud*, octobre 1918, un article, « Cinématographe », où il revendique la dignité d'art pour le cinéma, encore en discussion à l'époque.

« lyrisme moderne ». Il rejette l'immanence et la permanence de la beauté pour préférer l'impact émotionnel qu'elle doit susciter. Pour faire cela, il s'approprie la « surprise » d'Apollinaire et la rebaptise « inattendu » : « le beau c'est l'inattendu [...] l'inattendu est la base de toute émotion esthétique.¹ » Le lyrisme passe selon Aragon pour une exaltation de l'objet, l'objet consommable, quotidien, qui est médiocre, ridicule, les « peintures idiotes » de Rimbaud. Mais c'est aussi tout ce qui est absurde, qui défie donc la logique du bon sens, de la bienséance, voire de la logique tout court : le saugrenu. En ce sens, c'est aussi une certaine attitude, une particulière disposition et exaltation qui devient indispensable pour au lyrisme :

Il est cependant devant nous un tragique de tous les jours, celui du grotesque, du saugrenu, celui du rire terrible qui vide l'âme comme une coque de sa noix et qui secoue le corps comme une volupté trop forte pour ne laisser après soi que l'amertume de l'ivresse dissipée. Le saugrenu, c'est l'inattendu burlesque, c'est le véritable lyrisme moderne².

Ce « tragique de tous les jours », ce « rire terrible », atteint la même sensibilité de ce que Breton définit comme la « gaité moderne » à la fois « profonde et tragique » qu'il déplore de ne pas avoir trouvée dans *Les Mamelles de Tirésias*³ et que, en fin de compte, Aragon avouait ne pas retrouver non plus. On rencontre là une veine d'humour qui loin de la circularité du non-sens devient un défi à l'ordre du réel par le biais d'un geste de possession et dépossession, de l'autre, de l'objet, et de soi, comme dans l'acte sexuel : le rire d'Aragon c'est un rire qui « vide l'âme » et « secoue le corps comme une volupté trop forte pour ne laisser après soi que l'amertume de l'ivresse dissipée.⁴ »

¹ « ALCIDE, ou De l'Esthétique du Saugrenu », placé dans l'« Avant-lire » de *Libertinage* en 1964, *O.R.C.*, tome I, op. cit., p. 259.

² *Ibidem*, p. 260.

³ André Breton, « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus*, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 215.

⁴ *Ibidem*.

Comme Soupault dans la ligné d'Apollinaire et contrairement à Breton, Aragon comprend très tôt les ressources du cinéma au point que ses premiers poèmes se font sous le signe de ce nouvel art et du « personnage-concept » de Charlot¹. Sous le prétexte du cinéma, dans ses deux écrits théoriques majeurs de la période avant la publication de la revue *Littérature*, « Du Décor » et « Du Sujet », Aragon affirme plus largement la présence d'une esthétique et d'une sensibilité moderne. Mais il s'interroge aussi sur les failles des moyens d'expression renouvelés par les avant-gardes, sur les limites et les contraintes du langage lui-même et pose les bases de sa poétique. L'écran de la salle est l'invitation au poète à faire de la vie qui nous entoure un écran, comme Apollinaire l'avait suggéré dans les vers de « Zone » :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières.

Ecran en tant que support du lyrisme, comme la page pour la parole, le tableau pour le signe. Dans cette transposition médiatique Aragon reconnaît l'héritage de ceux qui comme Apollinaire avaient libéré et ouvert le regard aux manifestations « décoratives » de la réalité urbaine et de la culture de masse naissante telles que l'« obsédante beauté des inscriptions commerciales », les affiches, les « majuscules évocatrices », les « objets vraiment usuels » : « Ces courageux précurseurs, qu'il fussent peintres ou poètes, assistent aujourd'hui à leur propre triomphe, eux qu'un journal ou un paquet de cigarettes savait émouvoir, quand le public tressaille et communique avec eux devant tels décors dont ils avaient prédit la

¹ Son premier poème publié dans la revue *Le Film* de mars 1918 est « Charlot sentimental », puis, après d'autres textes, c'est le tour d'un « Charlot mystique » publié dans *Nord-Sud*, n° 15, mai 1918. Luc Vigier a consacré un dense et court volume sur Aragon et le cinéma où on peut lire : « Aragon de son côté fait du personnage de Charlot un personnage-concept : la figure animée dit le grotesque et le tragique d'une époque, il est la synthèse cinématographique des désarrois et des révoltes de toute une génération. », *Aragon et le cinéma*, Paris, Jean-Michel Place, 2015, p.17.

beauté.¹ » En tant que poète Aragon est sensible et sollicité par la dispersion sans précédent de la parole provoquée à l'aube du consumérisme par l'expansion du commerce dans sa forme capitaliste. Mais au-delà de la fascination pour ce décor, pour cette scénographie, la lettre, le mot, la phrase qui participent à la mise en scène, détachées de la continuité du discours, assument une valeur différente de leur usage commun traditionnel. Aragon parle en effet de la « fascination des hiéroglyphes² », d'une forme de langage idéogrammatique où l'image, voir l'objet, véhicule la signification. Ils s'apparentent par cette voix à la conception du lieu commun formulée par Paulhan. Les hiéroglyphes empêchent la décomposition de leur image mais demandent en revanche un effort d'interprétation, exigent la connaissance d'un nouvel alphabet³. Aragon va au-delà de l'exaltation lyrique de la vie, de ce qui distingue son temps et qui dit « la fatalité de l'époque »⁴. Le décor devient un nouveau langage et si le cadrage du cinéma permet de réagencer les objets du quotidien et les investir des nouveaux signifiés à la frontière de l'allégorie, le matériel linguistique disséminé dans ce décor abandonne les rassurantes certitudes du sens :

¹ « Du Décor », *Le Film*, 15 septembre 1918, recueilli dans *Chroniques*, op. cit., p. 24. Sur l'importance de la publicité dans l'esthétique moderniste je renvoie au récent colloque tenu à Paris 3, *Les poètes et la publicité*, sous la direction de Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec, Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, [en ligne], <http://littepub.net/publications-anr-littepub/actes-je-poetes-publicite.html>, et en particulier aux communications de Marie-Paule Berranger, « La poésie au jeu de la réclame », et de Anne-Christine Royère, « De l'œuvre graphique exposée à la page typographique : circulation médiatique des " poèmes-pancartes " et " poèmes-affiches " de Pierre Albert-Birot ».

² « Du Décor », *Chroniques*, op. cit., p. 24.

³ Freud utilise la métaphore de l'écriture par image, de l'idéogramme ou plutôt du logogramme (Bilderschrift), pour donner l'idée du rapport de signification entre le contenu du rêve et la pensée latente qui a été traduite par certains traducteur par le terme de « hiéroglyphe »: « Le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription (*Übertragung*) des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrions connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original. Nous comprenons les pensées du rêve d'une manière immédiate dès qu'elles nous apparaissent. Le contenu du rêve nous est donné sous forme d'hiéroglyphes dont les signes doivent être successivement traduits (*übertragen*) dans la langue des pensées du rêve. », *L'interprétation des rêves*, Paris, France Loisirs, 1989, p. 301-302.

⁴ « Du Décor », *Chroniques*, op. cit., p. 25.

Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu'à ce que l'attention le grandisse, le grandisse tant qu'il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque. Ou ils répètent inlassablement un mot, tant et si bien qu'il se dépouille de tout sens pour demeurer un vocable poignant et sans but, qui parvient à leur tirer des larmes. De même à l'écran se transforment au point d'endosser de menaçante ou énigmatique signification ces objets qui, tout à l'heure, étaient des meubles ou des carnets à souches.

Le cinéma donc pousse à revoir notre rapport au réel, comme l'époque pousse à revoir notre rapport au langage. En effet, la banalisation de celui-ci à travers une hyper exposition détermine et accomplit une sorte de réification, les segments linguistiques deviennent des objets¹. Le langage verbal entre ainsi en concurrence avec d'autres formes de langage concrètes comme le régime de l'image.

Que le cinéma prenne garde : il doit être dépouillé de tout ce qui est verbal, mais l'art ici doit suppléer à la parole, et c'est quelque chose de plus que la représentation exacte de la vie².

Une méfiance à se servir des mots tels qu'ils nous sont donnés par la rationalité cartésienne se manifeste déjà dans ces écrits inauguraux d'Aragon qui anticipent la confiance dans le pouvoir du « stupéfiant-image »³. Si le cinéma avait révélé un appareil médiatique puissant qui renversait presque les hiérarchies d'une civilisation fondée sur la primauté du langage, Rimbaud avait opéré aux yeux de cette nouvelle génération une critique et une subversion des moyens du langage qui permettaient de ne pas désespérer devant d'insolubles contradictions et la

¹ Le langage excède la pensée et c'est dans ce creux qu'il existe la possibilité de défier les contraintes imposées par l'usage conventionnel de la parole. Sur le « nominalisme absolu » d'Aragon je renvoie à Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, p. 14-19.

² « Du Décor », *Chroniques*, op. cit., p. 26.

³ *Le Paysan de Paris, O.P.C.*, tome I, op. cit., p. 190.

menace du silence¹. Dans « Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé » où Aragon se positionne discrètement dans la polémique du poème en prose déclenchée par Max Jacob, il célèbre la « leçon »-« licence », poétique et verbale de Rimbaud : « déjà nous lui devons la liberté. Abolies les contraintes de la prosodie, logique de la forme et de la logique, prosodie de la pensée.² »

« Il faut être Dieu » affirme Aragon dans la lettre à Breton déjà citée³ et on sait depuis l'ère chrétienne que le verbe est au commencement et que le verbe est Dieu lui-même. Pour cette raison, réitérer la parole pour remodeler signifie refaire l'homme et la réalité⁴. *Les Illuminations* avaient montré à Aragon le « décevant visage de la vie » mais aussi un monde neuf « dont la géométrie se complique de dimensions nouvelles.⁵ » Dans « Du Sujet », texte corollaire à celui sur le décor, c'est donc l'occasion pour une définition de l'« homme moderne ». Celui-ci, incarné tour à tour dans les personnages de Lafcadio de Gide, du Surmâle de Jarry et, étonnamment, de Croniamental d'Apollinaire, « par l'horreur du médiocre [...] dramatise la vie, sa vie propre, quitte à bouleverser, à en compromettre l'équilibre, à la ruiner.⁶ » L'homme moderne aspire donc à transformer sa vie, à la déséquilibrer pour casser la fausse harmonie et la monotonie du réel, à l'altérer (la ruiner) pour la renouveler. L'homme moderne doit non seulement être le « sujet » du film, il a comme mission le « merveilleux moderne » dont le cinéma dévoile l'existence : « il faut de parti-pris, de propos délibéré rompre avec la photographie de la nature, créer un univers nouveau, des êtres nouveaux, des formes nouvelles

¹ Breton n'avait pas caché à son ami l'enthousiasme provoqué par la lecture de l'article : « [t]on article Du Décor est probablement génial. Je l'ai relu plusieurs fois. De qui étais-je jaloux ? Maintenant de toi, affreusement. Ne crois pas à mon attitude envers le cinéma, toujours. Je te dédierai de tout mon cœur Le Lyrisme. », lettre inédite datée 21 septembre 1918, BnF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 24.

² « Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé », *Le Carnet critique*, 15 avril-15 mai 1918, recueilli dans *Chroniques*, op. cit., p. 18.

³ Lettre du 24 mai 1918, *Lettres à André Breton*, op. cit., p. 83.

⁴ Le prologue de l'Évangile selon Jean n'est-il pas un hymne au *Logos* ? Le passage le plus platonique, peut-être, des évangiles.

⁵ *Ibidem*.

⁶ « Du Sujet », *Le Film*, 22 janvier 1919, recueilli dans *Chroniques*, op. cit., p. 41.

et les mêler aux anciens aspects terrestres.¹ » Cette réflexion sur le décor, l'espace idéal, et celui qui l'habite, le sujet, constitue une sorte de cosmogénèse chez Aragon qui ouvre la voix à la mythologie moderne surréaliste. Il s'instaure par cette mythopoièse une forme de résistance à la tyrannie du *logos*, parole positiviste, rationnelle et abstraite qui encadre, ordonne et moralise, à laquelle s'oppose le régime discursif du *mythe*, concret, dionysiaque, libérateur. L'ordre du lyrisme est celui du vécu, de l'expansion et de l'épanchement, et non pas celui de l'explication, du classement et du renfermement : « je file au ras des rets et m'évade du rêve/ la Nature se plie et je sais ce que je veux »².

Dans les traits de la génération de l'après-guerre Cendrars relevait l'importance d'un paradigme de l'action (le « bolchevisme en action ») et la filiation avec Rimbaud. Aragon, Breton et Soupault, particulièrement marqués par le vécu et l'expérience de Rimbaud, avaient été frappés par le poème « Rêve » qui se concluait par un indéchiffrable « etc. » Cette conclusion surprenante pour un poème exprime à la fois le paradoxe de l'impossibilité de continuer et un prolongement en puissance et potentiellement infini du poème. Si dans cette locution se concrétise l'acmé et la chute de la voix de Rimbaud, ce bégaiement, répété deux fois dans « Rêve », devient l'emblème du trouble devant les sorts de la poésie et les capacités expressives du langage tel qu'il nous est imposé. Employé dans un poème il contredit l'essence même de la poésie comme lieu du possible, de l'existence du poète, de sa présence parmi les bruits du monde, de son pouvoir d'écrire et de s'inscrire dans le monde, de signifier. Mais il demande aussi au lecteur de suppléer l'omission de *l'et cetera desunt*, de continuer ou, plutôt, d'essayer de compléter ce qui n'est pas dit, de l'imaginer. Le premier vers de ce

¹ *Ibidem*, p. 43. Dans un stade embryonnaire on retrouve ici les contours de la célèbre définition de Surréalisme par Aragon : « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métaphores : *car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers.* », *Le Paysan de Paris, O.P.C.*, tome I, op. cit., p. 190, c'est moi qui souligne.

² « Éclairage à perte de vue », *Feu de joie, O.C.P.*, tome I, op. cit., p. 9.

poème de Rimbaud fait l'objet d'un jeu de citation par Soupault comme on l'a vu dans le chapitre sur la guerre. Mais c'est surtout l'« etc. » qui est « cité » par Soupault et ses amis, on le retrouve en effet dans trois poèmes : « Forêt noire » de Breton, le poème cinématographique « Indifférence » de Soupault et dans « Programme » d'Aragon. Plus qu'une citation, il trace de la volonté de se dérober à la convention, il est le symptôme de la difficulté ressentie par les trois écrivains devant le paradoxe du débordement de sens dans la langue (le lieu commun qui excède les mots, les slogans des affiches qui deviennent matériel lyrique etc.) et le manque du sens d'un langage qui n'est qu'arbitraire, la « pire convention » dira Breton¹. Pour Aragon, Breton et Soupault le poème devient le lieu où on met à l'épreuve le sens et le lyrisme, l'action pour se libérer des contraintes du langage et de la morale bourgeoise.

À la fin de l'année 1918, Vaché écrit à Breton : « Comme ce sera drôle, voyez-vous, si ce vrai *Esprit nouveau* se déchaîne »². Pour eux il s'agit en effet de déchaîner cet esprit et de se déchaîner. Aragon, Breton et Soupault sont « à la recherche d'un nouveau langage » comme l'invoquait Apollinaire³. Mais pour eux ce langage n'est pas simplement l'outil de création du poète, ils s'attachent à lui en tant que dispositif d'appréhension du réel, d'inscription du sujet dans le monde et de création d'un réel qui ne peut pas s'arrêter et se réduire au poème-sujet de Reverdy. Il est révélateur et générateur. Même si caractérisées par les doutes, le fragmentaire, les différences, les préoccupations des trois amis se révèlent être de nature très différente à l'égard de la génération grandie avant la guerre. Accueillis dans les revues de l'avant-garde, leurs réflexions plus avancées et subversives restent dans le domaine privé de la lettre pour Breton, dans la petite revue spécialisée (*Le Film*) pour Aragon, dans une courte notes introductive à l'art « vulgaire » et populaire du cinéma pour Soupault. Un espace pour s'affranchir, où dévoiler et affirmer indépendamment leurs positions pour déchaîner un nouvel

¹ « Deux manifestes Dada », *Les Pas perdus*, op. cit., p. 231.

² Lettre datée 19 décembre 1918, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, op. cit., lettre 79.

³ « La Victoire », *Calligrammes*, op. cit., p. 310.

esprit, devenait donc nécessaire. C'est dans cette visée aussi que la revue *Littérature* voyait le jour au printemps de 1919.

2. Deuxième partie. « *Littérature et le reste* » : prolégomènes à une révolution surréaliste

Sans nul doute, l'historien se sent, par rapport au bon témoin d'un fait présent, dans une position un peu humiliante. Il est comme à la queue d'une colonne où les avis se transmettent, depuis la tête, de rang en rang. Ce n'est pas une très bonne place pour être sûrement renseigné. J'ai vu, naguère, durant une relève nocturne, passer ainsi, le long de la file, le cri : « Attention ! Trous d'obus à gauche ! » Le dernier homme le reçut sous la forme « Allez à gauche », fit un pas de côté et s'effondra.

Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire*

2.1 Entre reproductibilité et unicité : le modernisme et l'avant-garde comme expression de la culture médiatique

Comme le remarque Jürgen Habermas dans sa théorie de l'espace public, la presse, née en même temps que les bourses comme instrument de contrôle et d'information des marchés, n'a fait que s'élargir avec l'expansion du commerce et de la consommation. Mais si l'information s'est développée en liaison avec les besoins d'échanges de marchandises pour devenir marchandise elle-même, la presse – et plus tard les autres types de médias – est devenue surtout l'instrument d'une redéfinition des pouvoirs¹. Cette fonction d'intermédiation était avant dévolue à la littérature qui a contribué à la consolidation de la sphère publique, à l'existence d'un " public " dont le substantif garde encore les significations de spectateur et de lecteur². Mais si la conscience publique littéraire a garanti la constitution de la sphère publique, la littérature elle-même et son discours ont été influencés en partie dans ses formes et dans ses contenus par l'évolution médiatique de la sphère publique dans un rapport complexe et dialectique³.

¹ « D'un côté, la société bourgeoise, qui se consolide face à l'État, délimite clairement par rapport au pouvoir un domaine privé ; mais d'un autre côté, elle fait de la reproduction de l'existence, qu'elle libère des cadres du pouvoir domestique privé, une affaire d'intérêt public ; et c'est pour ces deux raisons que la zone décrite par le contrat permanent liant l'administration aux sujets devient 'critique' ; mais aussi parce qu'elle suppose qu'un public faisant usage de sa raison y exerce sa propre critique. Exigence d'autant plus volontiers acceptée par le public que ce dernier n'utilise qu'à la seule fin de transformer les rapports sociaux cet instrument – qui déjà avait permis au pouvoir de faire de la société une affaire dite publique en un sens spécifique – : la Presse. », Jürgen Habermas, *L'espace public*, [1962], Paris, Payot, 1997, p. 35.

² « Le processus, au cours duquel le public constitué d'individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État, s'accomplit comme une subversion de la conscience publique littéraire, déjà dotée d'un public possédant ses propres institutions et de plates-formes de discussion. », *ibidem*, p. 61.

³ C'est l'hypothèse d'un ensemble de chercheurs comme par exemple Christine Dupuit qui écrit : « cause et instrument du changement, le quotidien déstabilise la " forme-livre ", modifie la place de la littérature dans l'économie des discours sociaux et transforme l'écriture littéraire elle-même » (« Presse et littérature à la fin du siècle », *Europe*, n° 751-752, 1991, p. 112) ; et en particulier des auteurs de *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXème siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011 où on peut lire : « Le journal est médiatique : il ne sert pas, comme l'éditeur traditionnel, à transférer une parole de la sphère privée à l'espace

La prolifération et la circulation des revues littéraires à la fin du XIX^e siècle se sont produites grâce à la constitution et à l'élargissement de l'espace public, au développement technique et à la naissance d'un champ littéraire relativement autonome¹. En effet, à partir du Romantisme jusqu'au mouvement symboliste en passant par l'école parnassienne, la littérature, et en particulier la poésie, est devenue de plus en plus le centre d'intérêt et de gravitation d'un ensemble complexe et organisé d'acteurs distribués dans un schéma constitué par la triade de création, production/publication et réception, qui se reconnaît dans des valeurs intrinsèques à l'art plus qu'à ceux qui relèvent de l'économie ou de la politique, sans que ces derniers soient complètement délaissés². C'est en effet sur cette période, fin XIX^e et début XX^e, que se sont d'abord concentrées les études sur les revues, considérées comme un phénomène spécifique du Symbolisme et de la Décadence³. La conscience de l'importance littéraire et sociale des revues et

public, mais, tout entier et dès l'origine situé au cœur de cet espace public, il fonctionne comme un instrument de médiation et d'intermédiation entre les personnes. [...] D'autre part, le journal, parce qu'il est médiation, a aussi pour fonction de s'interposer entre les lecteurs et le réel, de *représenter* le réel. [...] d'un point de vue spécifiquement littéraire, nous faisons l'hypothèse que cette hégémonie de la médiation journalistique s'accompagne d'un changement de régime discursif, parallèle au changement de paradigme littéraire. L'écrit était traditionnellement d'abord et avant tout argumentatif : il avait pour mission de convaincre et d'interpeller l'autre. Il devient au XIX^e siècle prioritairement narratif : son rôle est désormais de représenter et de raconter [...]. De ce point de vue, la progression du roman est très probablement à corrélérer avec cette montée en force du mode narratif journalistique. », p. 17-18.

¹ En vingt années, de 1872 à 1892, le nombre de fondation de nouvelles revues par année est presque quadruplé, cf. le graphique 7, in Christophe Charle, *Le Siècle de la presse*, Paris, Seuil, 2004, p. 177.

² Ce n'est pas un hasard si Pierre Bourdieu donne une importance particulière à la doctrine de l'Art pour l'art dans le procès d'autonomisation du champ littéraire : « Dans la phase critique de la constitution d'un champ autonome revendiquant le droit de définir lui-même les principes de sa légitimité, les contributions à la mise en question des institutions littéraires et artistique [...] et à l'invention et à l'imposition d'un nouveau nomos sont venues des positions les plus diverses : d'abord de la jeunesse en surnombre du Quartier latin qui dénonce et sanctionne, notamment au théâtre, les compromissions avec le pouvoir ; du cénacle réaliste des Champfleury et Duranty, qui opposent leurs théories politico-littéraires à l'"idéalisme" conformiste de l'art bourgeois ; enfin et surtout des tenants de l'art pour l'art. [...] ils sont les premiers à formuler clairement les canons de la nouvelle légitimité. Ce sont eux qui, faisant de la coupure avec les dominants le principe de l'existence de l'artiste en tant qu'artiste, l'instituent en règle de fonctionnement du champ en voie de constitution. », *Les règles de l'art...*, op. cit., p. 107-108.

³ À partir des ouvrages bibliographiques pionniers de Roméo Arbour, *Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914. Répertoire descriptif*, Paris, Corti, 1956, et de Richard L. Admussen, *Les petites revues littéraires, 1914-1939. Répertoire descriptif*, Saint-Louis,

l'intérêt historiographique pour ces véritables documents, sont définis déjà par les protagonistes de cette époque comme en témoigne Remy de Gourmont qui, dans son essai *Les petites revues : essai de bibliographie* publié en 1900 aux éditions du Mercure de France, écrit : « Le présent essai [...] sans être complet, constitue cependant un petit répertoire assez curieux que ne pourront dédaigner les futurs historiens de notre époque littéraire. » Fondateur en 1890 du nouveau *Mercure de France* avec Alfred Valette et d'autres poètes et hommes de lettres, Gourmont justifie cet intérêt pour les revues et l'étude à laquelle il s'est adonné en ajoutant : « sur l'importance des " petites revues " je dirais seulement ceci que jamais, à aucun moment de leur carrière, ni Villiers, ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Laforgue, ne publièrent leurs œuvres que dans des revues »¹. Cette remarque insiste sur le fait que la revue est le support privilégié qui leur a permis de publier.

Parus chronologiquement à la suite de cette période, les mouvements d'avant-garde du début du siècle sont l'expression de la civilisation médiatique, qui est à son tour l'expression des structures profondes de la société déterminées

Washington University Press / Paris, Librairie A.G. Nizet, 1970 et la *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles* (3 vol. 1840-1930), éditée par Jean-Michel Place et André Vasseur, Paris, Éditions de la Chronique des lettres française, 1973-1977. Les études sur les revues sont aujourd'hui nombreuses. Sans vouloir ni pouvoir être exhaustif, je signale ici pour ce qui concerne les études d'ensemble, Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris. 1905-1940*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2014 (Première édition : Paris, Ent'revues, 1993), *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, édité par Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, Le texte et l'édition, 2002, *La Belle époque des revues. 1880-1914*, sous la dir. de Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002 et les très récents ouvrages dirigés par Évanghélia Stead et Hélène Védrine, *L'Europe des revues I (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 et *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2018. Enfin, les deux exceptionnels ouvrages de référence *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, dirigée par Peter Brooker et Andrew Thacker (vol. I-III), Oxford, Oxford University Press, 2009-2013, et le *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*, dirigé par Bruno Curatolo, Paris, Champion, 2014. Le projet de recherche PRELIA (Petites REvues de Littérature et d'Art) dirigé par Julien Schuh mène aujourd'hui en France des recherches novatrices sur l'étude des revues et leur analyse au croisement de l'histoire littéraire transnationale et de la sociologie à l'aide des outils numériques.

¹ Remy de Gourmont, *Les petites revues : essai de bibliographie*, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900, p. 2.

par l'expansion du capitalisme, et ils profitent aussi d'un héritage de pratiques et de stratégies nées à la fin du XIX^e siècle¹.

Si l'on prend comme l'un des événements fondateurs de l'avant-garde dite « historique » du XX^e siècle la publication du manifeste futuriste, on sera obligé de constater que cet acte s'inscrit dans un geste médiatique très marqué. Comme pour le manifeste du symbolisme de Jean Moréas en 1886, le manifeste de Marinetti est publié dans *Le Figaro*, mais celui-ci, au contraire du premier qui est publié en deuxième page du supplément littéraire du samedi, est imprimé à la une du quotidien. Forte d'une concentration extraordinaire et presque inédite de capitaux symboliques et économiques, dont la parfaite maîtrise de la langue française, l'appui d'un réseau et la disposition d'un important héritage, Marinetti exploite au maximum les possibilités offertes par l'essor de la presse et de la communication de masse dans une optique transnationale, comme le révèle le choix de publier dans un journal parisien qui est un quotidien généraliste à large public². Si Marinetti a bien en tête le précédent de la publication du manifeste du symbolisme dont il s'inspire pour le dépasser, et si son texte se ressent encore de ses modèles littéraires³, le manifeste futuriste semble plus proche d'un manifeste/programme politique, dont les visées ont une portée socio-culturelle étendue et une vision ambitieuse de la société, que d'un manifeste artistique et littéraire⁴. Son organisation en points explicites énumérés l'un après l'autre et

¹ Pour mes propos je renvoie aux études de Patrick Suter, « Presse et invention littéraire. Mallarmé et ses "héritiers" futuristes, dada et surréalistes », in *Presse et plumes*, éd. par Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. 351-364.

² Voir à ce propos Anna Boschetti, *Ismes...*, op. cit., p. 113-118.

³ Cf. Barbara Meazzi, *Le futurisme entre l'Italie et la France : 1909-1919*, Chambéry, Université de Savoie, 2010, p. 21.

⁴ Laurent Margatin, considérant comme source du manifeste moderne un texte de l'idéalisme allemand composé par Hegel, Hölderlin et Schelling, souligne le rapport entre l'essor du manifeste et l'élargissement de la participation à la vie politique depuis la fin du XVIII^e siècle, « À la source du manifeste », *Itinéraires et contacts des cultures*, n° 43, 2008, « L'art qui manifeste », p. 13-17. Pour Anne Tomiche ce sont les manifestes futuristes les premiers textes qui aient, systématiquement, revendiqué le statut de « manifestes » dans le domaine littéraire et artistique, « Manifestes et avant-gardes au XX^e siècle », in *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes*, actes du colloque de l'Université d'Artois, Arras, 2005, p. 10. En ligne, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00112236/document> [consulté le 15 juillet 2018].

scandés par l'anaphore de la première personne du pluriel où l'attaque contre un passé considéré immobile alterne avec les propositions « futuristes », s'accorde parfaitement aux déclamations devant une foule¹. D'ailleurs, comme cela a été remarqué, le manifeste est plus un geste, une performance aux accents prescriptifs et performatifs qu'un genre². Son efficacité – provoquer, ouvrir le débat sur une vision-volonté spécifique, trouver un consensus et capter des adhérents – est proportionnelle au moyen employé pour le diffuser. Marinetti était bien conscient de l'effet de retentissement assuré par la publication dans un important journal paraissant dans la capitale mondiale de la culture de l'époque sans imaginer, comme il l'avoue lui-même dans ses mémoires, une efficacité si immédiate :

Seguivo un piano non facilmente attuabile quello di pubblicare [...] in prima pagina del massimo giornale francese il Manifesto del Futurismo per lanciarlo così nel mondo intero [...] Non immaginavo però la fulminea sua ripercussione in tutti i giornali francesi inglesi belgi tedeschi russi dove scoppiavano articoli di fondo misti di elogi critica sarcastica e violente ingiurie³.

Au seuil du premier conflit mondial la presse est devenue non seulement un moyen incontournable pour la diffusion de la littérature mais aussi la source

¹ « 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. 11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes [...]. », *Manifeste du Futurisme*, in *Le Futurisme : textes et manifestes. 1909-1944*, sous la direction de Giovanni Lista, Paris, Champ vallon, 2015, p. 89-90. Sur les manifestes et le manifeste de Marinetti je renvoie à Viviana Birolli, « Constitution et archéologie d'un genre : le cas des manifestes futuristes », *Études Littéraires*, volume 44, n° 3, 2013, p. 17-34.

² Voir Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 12-16.

³ [Je suivais un plan difficile à réaliser : publier à la une du plus grand journal français le *Manifeste du futurisme* pour le lancer ainsi dans le monde entier. Toutefois je n'imaginai pas son soudain retentissement dans tous les journaux français, belges, anglais, allemands et russes, où éclataient des articles de fonds qui mêlaient les éloges à la critique sarcastique et aux injures violentes], je traduis. « Mémoires publiées posthumes et recueillies dans Filippo Tommaso Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Milano, Mondadori, 1969, p. 278-279. Le texte original ne comporte pas de ponctuation.

d'un imaginaire qui fait irruption dans les arts, , tout autant que les autres moyens de communication. Le système médiatique est en effet en voie de différenciation grâce au développement et au raffinement des techniques pour la projection d'images en mouvement, dont le cinéma, ainsi qu' à la naissance de la télégraphie sans fil, la TSF. Bien que la presse soit désormais nécessaire pour l'émergence du poète, elle paraît en contrepartie menacer l'unicité et la singularité de sa voix, prisonnière des mailles de la production et de la reproduction. C'est ce qu'exprime Cendrars dans une lettre à son frère de 1911 où il écrit :

le poète est une espèce de métal précieux, de pierre rare [...] Il ne doit, ne peut avoir aucun ami, aucun proche [...] Il ne doit subir aucune contingence. Il doit vivre loin des cénacles, des intrigues, des officines à gloire. Il doit surtout échapper à la tyrannie des revues, à l'emprise des rédacteurs en chef, à l'esclavage des journaux.¹

De cette dernière recommandation Cendrars fera un vers du poème « Ma Danse » composé par un collage de citations issues de cette lettre et publié dans la revue de Ricciotto Canudo *Montjoie ! Organe de l'impérialisme artistique français* en 1914².

Mais la civilisation médiatique, dont la presse et les revues littéraires font partie, nourrit également un imaginaire collectif qui modifie la perception du temps et de l'espace. Elle amplifie la réalité, la transforme, et devient ainsi une source d'inspiration, voire un modèle qui agit sur les formes, les fonctions et les finalités de la poésie même. Apollinaire n'hésite pas à reconnaître dans la conférence *L'Esprit nouveau et les poètes* cette présence qui se veut comme un défi pour les poètes. À ses yeux, ces derniers se trouvent devant une richesse

¹ Lettre publiée in Blaise Cendrars, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, précédées des *Poésies complètes*, éd. par Claude Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 222.

² *Montjoie !*, janvier-février 1914, p. 7. Poème repris dans les *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1919.

inédite d'histoires et une géographie infinie mais accessible grâce aux voies de communication :

Nous pouvons donc espérer, pour ce qui constitue la matière et les moyens de l'art, une liberté d'une opulence inimaginable. Les poètes font aujourd'hui l'apprentissage de cette liberté encyclopédique. Dans le domaine de l'inspiration, leur liberté ne peut être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt les pays les plus éloignés. On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone et de télégraphie sans fil et d'aviation, à plus de circonspection vis-à-vis des espaces. La rapidité et la simplicité avec lesquelles des esprits se sont accoutumés à désigner d'un seul mot des êtres aussi complexes qu'une foule, qu'une nation, que l'univers n'avaient pas leur pendant moderne dans la poésie. Les poètes comblent cette lacune et leurs poèmes synthétiques créent de nouvelles entités qui ont une valeur plastique aussi composée que des termes collectifs¹.

Le premier poème synthétique idéogrammatique d'Apollinaire, le calligramme « Lettre-Océan » publié dans *Les Soirées de Paris* en 1914 est traversé par ces réflexions et la volonté d'adapter la lyre, art millénaire de la voix et de la musique harmonique, à la modernité médiatique qui raccourcit les distances mais soumet aussi la sensibilité du poète à la disharmonie : à la distraction d'un réel démesuré, hétéroclite, fragmentaire et discontinu, comme le contenu des pages d'un quotidien, le montage cinématographique ou la transmission codée du télégraphe sans fil. Si la voix de son frère, lui « parvient malgré l'énorme distance », comme l'écrit Apollinaire au début d'un alexandrin, la voix du poète, reconnaissable dans les premiers vers par leur forme « canonique », est perturbée, symboliquement interrompue, par l'image d'une irradiation de fréquences du TSF – dont l'acronyme

¹ Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *O.P.C.*, tome II, op. cit., p. 945.

est reproduit en gros caractères dans le poème – qui transmet des phrases et des slogans déliés et incohérents tel que « La Tunisie tu fondes un journal », « Evviva il Papa », en italien, ou encore « Vive la République »¹.

En 1924 dans une conférence intitulée « Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine », sorte de bilan de ses réflexions et de l'activité pour le renouvellement de la poésie accompli par les avant-gardes, tenue à Saõ Paulo au Brésil, Cendrars insiste sur la nature changeante du langage et sur la métamorphose de la langue vivante au contact avec les transformations de la société, car elle exprime « dans des formes muables tout le travail intérieur et toutes les influences extérieures de la vie.² » Il énumère alors ces influences extérieures dont font partie les moyens de l'information et de la communication modernes que le poète, ou plutôt son poète idéal, a intégrés dans sa poésie :

Il y le code des signaux marins. Les signaux optiques colorés. La T.S.F. Le cinéma. L'écriture et l'imprimerie. Les disques et la téléphonie sans fil. Les poètes d'aujourd'hui se sont servis de tout cela³.

Cendrars rend ensuite hommage à Vladimir Maïakovski qui avait exploité avec grande vitalité les processus des médiatisations de l'information dans une perspective de masse en s'appropriant aussi de certaines formes de publicité pour la propagande politique du communisme⁴. En effet, les poèmes écrits avant le

¹ Sur Apollinaire et la civilisation médiatique je renvoie à Maria Dario, « La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, v (2016), p. 191-211 et « *Les Soirées de Paris* » *laboratorio culturale dell'avanguardia*, Padova, Unipress, 2010. Pour une lecture du poème « Lettre-Océan » voir Mario Richter, « Lettre-Océan », *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2014, p. 95-140.

² Conférence faite le 12 février 1924, sténographiée par une auditrice, Blaise Cendrars, *Aujourd'hui. 1917-1929*, Paris, Denoël, 1987, p. 96.

³ *Ibidem*, p. 97.

⁴ « J'ai envié le grand poète russe Maïakovski de pouvoir rédiger tous les soirs le journal lumineux que les bolcheviks ont installé sur la place Rouge de Moscou et qui employait souvent des images, des signes nouveaux et même des proverbes animés, démotiques, cinématographiques, pour se faire comprendre par l'énorme foule des illettrés. », *ibidem*. Sur Cendrars et la publicité voir la contribution de Myriam Boucharenc, « Publicité = poésie », in *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, sous la direction de Claude Leroy, Paris, Non lieu, 2009, p. 104-116.

conflit par Cendrars portent les traces de l'irruption de la presse dans la vie quotidienne du poète et dans sa poésie. Les *Dix-neuf poèmes élastiques*, publiés pour la plupart dans des revues avant le conflit et réunis sous un même titre en 1919, sont en effet, de la confession de Cendrars lui-même, des poèmes de circonstance¹. Mais si la circonstance se réfère à la particularité qui accompagne un fait, aux détails d'un moment actuel², disons, à l'occasion immédiate et proche, il s'agit aussi de l'événement dont on a connaissance par les moyens d'information, notamment par la presse, à l'occasion d'une « lecture », comme le dit Cendrars. C'est donc la convergence entre la proximité et le lointain de la vie dans un mouvement « élastique » qui trouve sa forme dans ces poèmes³. Le texte liminaire « Journal » garde dans son titre la coexistence du « journal intime » et de la publicité, du journal qui rend compte de l'actualité : « J'ai passé une triste journée à penser à mes amis / Et à lire le journal. » Le poème surgit par un excès de sensibilité, typique du poète qui est à la fois retiré chez lui et projeté vers le monde, à la confluence entre la vie privée et l'espace public, entre le " je " et l' " autre " : « Je suis l'autre / Trop sensible » conclut le poète⁴. Dans les poèmes qui suivent Cendrars exploite tout un répertoire dérivé de la presse et de l'univers « médiatique » : la référence directe aux quotidiens, la mise en scène de l'espace public et le « portrait » de ses protagonistes comme dans « Journal », dans « Contrastes » – où un vers évoque les crieurs des journaux⁵ –, ou dans

¹ Le recueil publié aux éditions du Sans Pareil en 1919 reproduit à la fin de la plaquette une « Notule d'histoire littéraire (1912-1914) » qui déclare : « Nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture, les quelques poèmes qui précèdent appartiennent au genre si décrié des poèmes de circonstance. », reproduite dans Blaise Cendrars, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, op. cit., p. 204.

² Littré, version en ligne www.littré.org [consulté le 3 juin 2018].

³ Marie-Paule Berranger dans son article « Circonstances de la poésie, poésie de la circonstance » remarque que le titre choisi par Cendrars pour ses poésies complètes, « Du monde entier au cœur du monde », « lie la périphérie au centre » et « reflète la relation entre les circonstances et le sujet. », in *Aujourd'hui Cendrars*, éd. par Myriam Boucharenc et Christine Le Quellec Cottier, *Cahiers Blaise Cendrars*, n°12, Paris, Champion, 2012, p.

⁴ Sur cette condition du poète-artiste les premiers vers du poème « Atelier » sont plutôt éloquents : « La Ruche / Escaliers, portes, escaliers / Et sa porte s'ouvre comme un journal », *Poésies complètes*, op. cit., p. 58.

⁵ « Rue de Bucy on crie *L'Intransigeant* et *Paris Sports* », *Poésies complètes*, op. cit., p. 57.

« Crépitements » – qui décrit ironiquement les « arcenciellesques dissonances de la Tour dans sa télégraphie sans fil » puisque c'est désormais possible « se dire merde de tous les coins de l'univers »¹; l'utilisation du contenu de la presse, les faits divers et l'actualité en général, comme à nouveau dans « Contraste » – où le poète fait référence à l'affaire Georges Cochon sur le droit au logement, très médiatisé à l'époque –, ou encore et surtout le poème « Dernière heure » – qui n'est autre chose qu'un « télégramme-poème copié dans *Paris-Midi* » d'un article sur l'évasion de trois forçats aux États-Unis². Mais c'est aussi l'écriture, le langage du poète, qui paraît s'inspirer de l'écriture journalistique où le " je " parfois se dérobe pour laisser la place à des expressions télégraphiques et sensationnelles. Et à propos d'autres poèmes de Cendrars, pourrait-on imaginer son *Panama* sans le retentissement que l'affaire de corruption eut dans la presse ³?

La Première guerre mondiale correspond à l'apogée de la presse, en France comme en Europe et de son monopole⁴. Les lecteurs et le nombre d'exemplaires vendus des journaux continuent d'augmenter entre les deux guerres, avant que la presse n'entre en concurrence avec d'autres moyens médiatiques tels que la radio et, plus tard, la télévision. Le conflit est la première occurrence dans la modernité d'une utilisation massive de la presse dans une guerre de l'information parallèle à la guerre militaire. Jamais la presse n'avait eu un rôle si important dans un conflit qui est d'ailleurs la première guerre « totale » dans l'histoire. Le pouvoir politique et le pouvoir militaire s'étaient, dès le début de la mobilisation, accordés et organisés pour mettre en place un contrôle de l'information qui passait par la censure et la propagande⁵. Ces mesures inédites entraient en contradiction avec les

¹ *Poésies complètes*, op. cit., p. 63.

² *Ibidem*, op. cit., p. 64.

³ Sur cette affaire marquant la Troisième République au tournant du siècle voir Jean-Yves Mollier, *Le scandale de Panama*, Paris, Fayard, 1991.

⁴ Voir, « L'apogée de la presse française (1880-1914) », in *Histoire générale de la presse française*, Tome III, de 1871 à 1940, sous la direction de Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, Paris, PUF, 1972.

⁵ Pour les étapes de la mise en place législative et administrative du contrôle de la presse, voir l'ouvrage d'Olivier Forcade, *La censure en France pendant la Grande guerre*, Paris, Fayard, 2016, p. 17-43. Voir aussi du même auteur, « Information, censure et propagande », in *Encyclopédie de*

dispositions de la Troisième république, notamment la Loi de liberté de la presse du 29 juillet 1881, qui avaient contribué à l'essor de journaux et des revues¹. Les témoignages d'Aragon, Breton et Soupault s'arrêtent souvent sur ce qui a été appelé le « bourrage de crânes » : le patriotisme mais surtout la minimisation des pertes, les mensonges et l'embellissement d'une situation en réalité tragique. Un « scandaleux bourrage de crânes » selon les mots d'Aragon². Berton considère cette véritable manipulation comme un lavage de cerveau dont il était bien plus difficile de sortir que des effets des traumatismes extérieurs, « conscients », infligés par la guerre :

On revenait de la guerre, c'est entendu, mais ce dont on ne revenait pas, c'est de ce qu'on appelait alors le « bourrage de crânes » qui, d'êtres ne demandant qu'à vivre et – à de rares exceptions près – à s'entendre avec leurs semblables, avait fait, durant quatre années, des êtres hagards et forcenés, non seulement corvéables mais pouvant être décimés à merci. [...] *On ne pouvait les empêcher de confronter leurs expériences, de juxtaposer leurs informations particulières que la censure avait tenues à l'abri de toute communication de quelque envergure*, non plus que de découvrir l'ampleur des ravages de la guerre, la passivité sans limites qu'elle avait mise en œuvre et, quand cette passivité avait tenté de se secouer, l'affreuse rigueur de la répression qui s'en était suivie³.

la Grande guerre. 1914-1918, dir. Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jaques Becker, Paris, Perrin, 2012, p. 583-601.

¹ L'opinion nationale est fondamentale afin de favoriser les décisions politiques et militaires, les mémoires de Raymond Poincaré sont éclairantes sur ce sujet. Au début de la guerre l'enthousiasme général semble être suffisant pour que le gouvernement obtienne le soutien : « Dans la presse, aucune note discordante. L'état de siège a été proclamé, la censure est établie ; mais dans l'enthousiasme général, aucune de ces mesures d'exception n'est vraiment nécessaire pour assurer l'unité de l'opinion nationale. » Mais au fur et mesure que le conflit se complique la manipulation de l'information devient nécessaire pour combattre le « défaitisme ». Cf. *Au service de la France : neuf années de souvenirs*, tome V, *L'invasion, 1914*, Paris, Plon, 1929, p. 8 et tome IX, *L'année trouble, 1917*, Paris, Plon, 1932, p. 6-12 et *passim*.

² Cité par Olivier Barbarant, *Aragon : la mémoire et l'excès*, Paris, Champ Vallon, 1997, p. 103. Le premier poèmes de Cendrars après sa mutilation, *La Guerre au Luxembourg*, traite des communiqués du front, « le beau communiqué du dimanche », et met en scène la propagande qui tient la population de l'arrière comme des enfants naïfs.

³ *Entretiens*, op. cit., p. 456. Je souligne.

Il s'agissait de la substitution à une réalité effective d'une réalité fictive qui, favorisée probablement par le refoulement d'une condition difficilement acceptable, s'était enracinée de manière profonde dans la psyché d'une génération impliquée dans le conflit. Le pouvoir orchestrait l'information au risque de créer un « état d'esprit artificiel »¹ destiné tôt ou tard à entrer en contradiction avec la réalité de l'expérience, avec les récits de ceux qui revenait du front ou avec les efforts de la « contre-information ». Soupault également fait mention de cette action massive d'exaltation patriotique et de désinformation qui était à ses yeux encore plus dramatique car elle pouvait compter parmi ses rangs des écrivains comme Barrès et, plus tard, le cher Apollinaire². Dans le Manifeste Dada 1918 qui avait révélé à Aragon, Breton et Soupault l'existence ailleurs d'une forte contestation éthique et esthétique qui s'accordait à leurs sentiments et pouvait répondre à leurs ambitions³, la violence iconoclaste de Tzara éclate contre les schémas coercitifs imposés, directement ou indirectement, à l'individu : « Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.⁴ » À la fin de la guerre, les « tiroirs » des cerveaux remplis par le « bourrage de crânes » et ceux qui avaient ordonné, hiérarchisé la société et

¹ Olivier Forcade, *La censure en France pendant la Grande guerre*, op. cit., p. 20.

² « Dès cette époque [1914] avait commencé le " bourrage de crânes ". Je dois reconnaître que je fus dupe de cette littérature. Maurice Barrès [...] invitait les jeunes à s'engager, en proposant avec " un joli mouvement de menton " son exemple. J'appris plus tard que ce n'était qu'un " mouvement " non suivi d'effet. Il s'engagea seulement à *L'Écho de Paris*, le grand journal conservateur et hyperpatriote. », *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 17-17. Pour ce qui concerne Apollinaire voir les pages 55 et 56 déjà citées.

³ Sont connus les mots de Breton qui, après le profond désarroi pour la mort de Jacques Vaché, trouve en Tzara et dans son manifeste un nouvel espoir et une possibilité d'issue à ses aspirations : « Je me préparais à vous écrire quand un chagrin m'en dissuada. Ce que j'aimais le plus au monde vient de disparaître : mon ami Jacques Vaché est mort. [...] Je me suis réellement enthousiasmé pour votre manifeste ; je ne savais plus de quoi attendre le courage que vous montrez. C'est vers vous que se tournent aujourd'hui tous mes regards. », lettre du 22 janvier 1919, publiée dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris* [1965], Paris, Flammarion, 1993, p. 456.

⁴ « Manifeste Dada 1918 », *Dada* 3, décembre 1918, p. 2, repris dans Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I, 1912-1924, éd. par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 363.

cloisonné l'individu, demandaient à être brisés et ouverts pour permettre l'épanchement de cette fantaisie. Pour mettre en œuvre ce vaste programme Tzara prône une attitude de « démoralisation » qui, me semble-t-il, est à entendre dans le sens de « rendre immoral », faire table rase de la morale apprise, plus commun à l'époque qu'aujourd'hui où cette signification est désuète et littéraire ; dans ce mot, résonne d'abord pour nous aujourd'hui le synonyme de « décourager ». Il s'agit dorénavant de « corrompre »¹. Dans une société dont la morale est une armure oppressante pour l'esprit, inauthentique, se rendre immoral signifie retrouver l'authenticité, exploiter toutes les ressources imaginaires et les « puissances réelles » de l'individu.

La déformation du réel qu'impliquent la censure et la propagande et l'existence d'un pouvoir à la fois ramifié et massif déterminé à créer un esprit artificiel ne sont-elles pas une des origines de l'exigence impérieuse d'authenticité ressentie par le « nouvel esprit » de la génération des poètes surréalistes ?

L'histoire du dadaïsme a été fortement marquée par la culture de masse médiatique, politique et économique. Qu'il s'agisse des slogans calqués sur les modèles de la réclame à l'art « reproductible » du *ready-made* et de la photographie, le mouvement a vécu ces aspects de manière ambivalente et les a ré-élaborés de manière critique. Comme pour Cendrars qui craignait que la « tyrannie des revues » et l'« esclavage des journaux » ne réduise l'essence du poète à la contingence du présent, Tzara dans le Manifeste de 1918, en défense de la spontanéité de l'individu, artiste et poète, et de la nature irréductible de l'œuvre d'art affirme qu'une « œuvre compréhensible est produit de journaliste » et ajoute :

L'artiste, le poète se réjouit du venin de la masse condensée en un chef de rayon de cette industrie, il est heureux en étant injurié : preuve de son

¹ C'est le premier sens qu'atteste l'entrée du mot dans le Littré. *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* Larousse reprend également cette première signification : « corrompre, rendre immoral » avec cet exemple intéressant tiré de Lamartine : « Tout ce qui dépayse l'homme l'expose à la séduction et le démoralise. » La « démoralisation » pour le même dictionnaire est l'« action de corrompre, de démoraliser ; état de corruption, d'immoralité. »

immuabilité. L'auteur, l'artiste loué par les journaux, constate la compréhension de son œuvre : misérable doublure d'un manteau à utilité publique ¹.

Nous sommes là dans l'un des paradoxes de la civilisation médiatique qui traverse les poètes et les artistes au début du siècle. L'expansion de la communication, la surexposition du langage par l'écriture, la diffusion et l'accessibilité aux signifiés par une apparente transparence des signifiants, portent avec elles, en contrepartie, la dilution de l'individu dans la masse, la banalisation et la vulgarisation de l'image et de la parole poétique, finalement le risque de dissiper la spécificité du poète et de l'artiste, ceux qui avaient le privilège de la création à travers les « signes » et qui, peut-être, en gardaient aussi le secret et un certain mystère². Il s'agit d'une restriction de l'individu, sa créativité est menacée par l'uniformisation et la banalisation que comporte cette modernité. De plus, rendues encore plus évident par la Première guerre mondiale, la différenciation et la diffusion des médias accompagnaient en parallèle à l'élargissement des libertés (d'information, d'instruction, d'imagination) un contrôle étendu du flux de l'information et la

¹ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I, 1912-1924, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 365.

² Walter Benjamin dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* fait remonter cette indistinction en puissance entre auteur et lecteur au développement de la presse et au recours fréquent et quotidien de l'écriture qu'implique l'organisation sociale et qui est permis par l'élargissement de l'alphabétisation : « Les choses sont faites de telle sorte en littérature, que, durant des siècles, une poignée de lettrés faisait face à des milliers de lecteurs. Vers la fin du siècle précédent, un changement survint. Avec le développement exponentiel de la presse, qui mit à disposition du lectorat toujours plus d'organes nouveaux politiques, religieux, scientifiques, professionnels ou locaux, une partie sans cesse croissante des lecteurs fut précipitée – d'abord occasionnellement – dans la catégorie de ceux qui écrivent. Cela commença quand la presse quotidienne ouvrit ses colonnes au courrier des lecteurs, et on en est aujourd'hui arrivés au point où il ne reste pas un seul Européen qui, pris dans le système du travail, ne sache en principe trouver, n'importe où, quelque occasion de publier une expérience professionnelle, une plainte, un reportage ou d'autres choses de ce genre. Par là, la distinction entre l'auteur et son public est sur le point de perdre son caractère fondamental. Elle devient fonctionnelle, évoluant de telle ou telle manière selon les circonstances. Le lecteur est à tout moment près à devenir écrivain. Comme il est devenu, bon gré mal gré, un expert en puissance dans un processus de travail hautement spécialisé – ne serait-ce que dans des fonctions subalternes -, il accède au statut d'auteur. », [1935], Paris, Editions Allia, 2012, p. 62-63.

possibilité d'agir sur la perception de la réalité et de masquer la « vraie vie »¹. Il est intéressant de remarquer que le verbe " informer " provient du verbe latin " informo " qui signifiait « donner une forme, façonner » et dans son sens figuré « instruire » mais aussi « maîtriser » et « éduquer ». C'est le verbe " certioro " qui en latin indiquait l'action d' « avertir, mettre au courant et instruire », libérée de l'idée de faire entrer le sujet dans un cadre, dans une forme. L'uniformité et la conformité se retrouve potentiellement à agir dans l'information.² L'espace public opère ce cadrage et révèle clairement comment le langage, la communication et l'information sont soumis à la culture dominante de la bourgeoisie et la création exposée à être incorporée au « manteau » de l'utilité publique, comme l'affirme Tzara. Il est utile de rappeler que seulement un peu plus d'une vingtaine d'années avant, Gustave Le Bon dans son ouvrage *Psychologie des foules* avait théorisé et fondé les bases de la manipulation des peuples. Pour le médecin et sociologue, la psychologie collective est irrationnelle et anéantit les personnalités individuelles qui deviennent facilement orientables en véhiculant, à l'aide des moyens d'expression et de communication, le choix approprié d'images, mots et formules : « connaître l'art d'impressionner l'imagination des foules c'est connaître l'art de les gouverner.³ » Le Bon distinguait dans les mots aux signifiés vagues et fluctuants la capacité de devenir des mots d'ordre par leur possibilité de s'adapter aux

¹ Claude Lévi-Strauss dans ses célèbres *Tristes tropiques*, héritier de la vision rousseauiste de l'innocence du bon sauvage, se livre à une intéressante réflexion sur l'écriture et ses implications dans l'organisation sociale. Sa fonction primaire aurait été d'établir l'ordre, la hiérarchisation, l'exploitation des individus : « Le seul phénomène qui l'ait fidèlement accompagnée est la formation des cités et des empires, c'est-à-dire l'intégration dans un système politique d'un nombre considérable d'individus et leur hiérarchisation en castes et en classes. Telle est, en tout cas, l'évolution typique à laquelle on assiste, depuis l'Égypte jusqu'à la Chine, au moment où l'écriture fait son début : elle paraît favoriser l'exploitation des hommes avant leur illumination. [...] Si mon hypothèse est exacte, il faut admettre que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. L'emploi de l'écriture à des fins désintéressées, en vue de tirer des satisfactions intellectuelles et esthétiques, est un résultat secondaire, si même il ne se réduit pas le plus souvent à un moyen pour renforcer, justifier ou dissimuler l'autre. », [1955], Paris, Plon, 1993, 343-344.

² En ancien français " enformer " signifiait " donner une forme à ".

³ Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, [1895], Paris, PUF, « Quadrige », 2013, p. 37.

différentes situations et à fixer leurs hésitations sémantiques dans les pulsions et désirs les plus divers¹.

L'idée d'une facile compréhension, voire le mirage de la compréhension, présente dans le manifeste de Tzara, est dénoncé aussi et indépendamment par Breton dans la lettre – commentée dans le chapitre précédent – qui expose les principes de son lyrisme à la fin de la guerre : pour lui le mauvais lyrisme « donne au commun des lecteurs l'illusion d'être digne de ce qu'il entend, de ce qu'il voit.² » La réaction à une civilisation de la communication hypertrophique et « tyrannique » dans une société qui se consolide et s'impose de plus en plus à l'intérieur des pôles de la (re)production et de la consommation se joue dans la tension entre une fine réappropriation des éléments et des paradigmes contingents, et le refus total, y compris, paradoxalement, du langage. D'où aussi cette tension qui caractérise la naissance du Surréalisme entre l'individuel et le collectif, la célébrité et l'anonymat, la singularité et la pluralité, le nous et le je, le je et l'autre (déclinée de manière différente tour à tour dans l'écriture collective, l'écriture automatique, les tracts, les cadavres exquis et plus tard les dessins automatiques), le public et le privé (ce qu'illustre la publication en revue des lettres de Vaché). C'est une condition de nature dialectique qu'un critique italien, Ivos Margoni, pour caractériser le mouvement surréaliste, a habilement décrite à l'aide du concept antinomique d'« intellectuel collectif » élaboré par Antonio Gramsci³. Ce

¹ « En étudiant l'imagination des foules, nous avons vu qu'elle est impressionnée surtout par des images. Ces images, on n'en dispose pas toujours, mais il est possible de les évoquer par l'emploi judicieux des mots et des formules. Maniés avec art, ils possèdent vraiment la puissance mystérieuse que leur attribuaient jadis les adeptes de la magie. [...] On élèverait une pyramide beaucoup plus haute que celle du vieux Khéops avec les seuls ossements des hommes victimes de la puissance des mots et des formules. La puissance des mots est liée aux images qu'ils évoquent et tout à fait indépendante de leur signification réelle. Ce sont parfois ceux dont le sens est le plus mal défini qui possèdent le plus d'action. [...] Ils synthétisent les aspirations inconscientes les plus diverses et l'espoir de leur réalisation. La raison et les arguments ne sauraient lutter contre certains mots et certaines formules. On les prononce avec recueillement devant les foules ; et, dès qu'ils ont été prononcés, les visages deviennent respectueux et les fronts s'inclinent.», *ibidem*, p. 59-60.

² Lettre à Aragon datée 12 septembre 1918, BnF Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 20.

³ *Per conoscere Breton e il surrealismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1976, p. 2. Chez Gramsci le concept d'« Intellettuale collettivo », dont la formule en réalité a été fixée par Palmiro Togliatti – secrétaire du Parti Communiste Italien de 1938 à 1964 – décrit l'idée d'organisation du Parti qui dans la lutte pour l'hégémonie culturelle devrait aspirer à une identification totale entre masses,

sentiment de dépossession de soi, de perte de l'essence du poète, s'était renforcée par la découverte de la part d'Aragon, Breton et Soupault au début de 1919 de l'injonction de Lautréamont que « la poésie doit être faite par tous » et « non par un »¹. Mais de cette tension participe aussi la recherche de la poésie au-delà du poème. Breton dans une parenthèse finale de la lettre sur le lyrisme, énumère ce que pour lui « est » le lyrisme, ce qui l'incarne et le matérialise :

Et le lyrisme en peinture ce sera Le Journal collé dans le portrait du Chevalier X, la nacre de l'enseigne Café Bar chez Braque. Et dans les sciences et en politique et dans la mode.

Comme le journal collé et la nacre de l'enseigne dans les tableaux, le lyrisme est à rechercher dans des éléments extra littéraires et extra discursifs. En même temps ces éléments, le journal et la nacre, perdent leur nature, pour ainsi dire, fonctionnelle, utilitaire – informer – et ils n'assument plus leur rôle réel. Tout au plus dans leur réactivation ils en assument une autre. C'est ce qui à la fin des années 1910 et au début des années 1920 distingue le réagencement d'un autre « emblème » de la société à l'ère de la consommation, la réclame. Sans entrer dans le détail sur cet aspect dont les articulations dans le temps et les lieux – hommes et mouvements – sont différentes et complexes², il est important de l'associer aux

parti et classe dirigeante. Cette identification est organique, fondée sur une conscience critique et non hiérarchique et établie par des processus autoritaires : « Avec l'extension des partis de masse et leur adhésion organique à la vie plus intime (économico-productive) de la masse elle-même, le procès de standardisation des sentiments populaires [...] devient conscient et critique. La connaissance et le jugement sur l'importance de tels sentiments [...] procède, de la part de l'organisme collectif, d'une "co-participation active et consciente", d'une "compassionnalité" [...] Ainsi se forme un lien étroit entre la grande masse, le parti, le groupe dirigeant et tout le complexe, bien articulé, peut se mouvoir comme un "homme collectif". », *Cahiers de prison*, « Cahier 11 », Paris, Gallimard, 1978, p. 228.

¹ « La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics. », *Poésies II*, Œuvres complètes, op. cit., p. 288.

² Sur la réclame dadaïste et surréaliste, je renvoie à l'article récent de Marie-Paule Berranger, « La poésie au jeu de la réclame » : « La réclame est ainsi un modèle textuel à plusieurs titres : elle amène dans la poésie des avant-gardes ce nouveau régime visuel qui dynamise la page imprimée ; elle intervient comme modèle de mise en circulation de nouveaux produits, de ces nouvelles

autres manifestations de la culture médiatique qui ont mis à l'épreuve l'art et la poésie. Comme la presse, et dans les pages mêmes de la presse, la réclame participe à la diffusion dans la société et dans le décor urbain de l'écriture et de l'image ; comme la propagande et la censure elle cherche à établir un consentement dans les personnes autour d'un « produit » mais aussi d'un imaginaire, elle est donc véhicule, *medium*¹. C'est dans ce sens que Breton associe son idée de poésie à la publicité :

Pour moi, la poésie, l'art cesse d'être une fin, devient un moyen (de réclame). La réclame cesse d'être un moyen, pour devenir une fin. Mort de l'art (pour l'art). Démoralisation. Il faut naturellement prendre le mot réclame dans son sens le plus large. C'est ainsi que je menace la politique, par exemple. Le christianisme est une réclame pour le ciel².

Il paraît plus que probable que le mot « démoralisation » vienne de la recommandation faite par Tzara de « démoraliser partout » pour détruire les tiroirs du cerveau et l'organisation sociale du Manifeste 1918 lu quelques semaines avant cette lettre. Dans ces lignes de Breton on assiste à la récupération d'un quotidien lié à la production et à la reproduction, impersonnel et commun, pour en faire quelque chose de personnel et d'unique. Mais en même temps ce changement de

« marques » qui vont révolutionner la vie quotidienne – Dada, Surréalisme. Elle est enfin réservoir thématique d'objets qui contribuent à brouiller les frontières entre la vie urbaine et l'art, les grands mythes modernes et les rêves des poètes. Mais elle apparaît aussi dans les phrases précédentes de Breton comme un symptôme dépressif des jeunes poètes au sortir de la guerre, voire une arme d'auto-destruction. Pas de défiguration agressive de la réclame, dans les tout premiers temps du surréalisme qui, comme Cendrars ou Dada, essaie plutôt de capter sa force d'impact populaire tout en travaillant à son dépaysement par la poésie, et néanmoins l'antagonisme poésie/ publicité n'est pas loin. Il se noue d'abord autour du principe d'utilité si cher à Cendrars. », art. cit., p. 104.

¹ Publicité et politique sont strictement liées dans les États capitalistes et libéraux au moins à partir de 1917 et de l'institution aux États-Unis du *Committee on Public Information* dont faisaient partie des publicitaires comme le célèbre Edward Bernays, neveu de Freud. Cette commission avait pour objectif la création d'un vaste consensus autour de l'entrée en guerre car la société américaine était fortement hostile au conflit.

² Lettre datée 13 avril 1919 reproduite en note par Marguerite Bonnet dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1152. Cette lettre est dévoilée par Aragon dans *Lautréamont et nous*, op. cit. Malheureusement elle ne figure pas dans l'ensemble de la correspondance de Breton à Aragon conservée dans le Fonds Elsa Triolet-Aragon et déposé à la BnF, voir annexe 2.

paradigme de la poésie, d'une poésie envisagée comme fin vers une poésie pratiquée comme moyen, ne détermine pas seulement la « mort de l'art (pour l'art) », elle entraîne l'abandon de la poésie même. Dans une lettre envoyée toujours à Aragon peu après, Breton revient sur la réclame pour dire : « Il n'y aura plus de poèmes, de livres ! Je menace la réclame. (En semant le doute) » et conclure avec les mots de Lautréamont :

« Faut-il que j'écrive en vers pour me séparer des autres hommes ? Que la charité prononce ! » (Isidore Ducasse.) Il faut qu'on nous croie toujours des poètes. (On admettra que le modernisme nous mène à tout, et mille exhibitions)¹.

La tension entre l'unique et le multiple de l'existence que la société impose, et que Lautréamont et Rimbaud en « prophètes » ont anticipée, amène Aragon, Breton et Soupault à parcourir une ligne subtile entre la parole et le silence, voire la vie et la mort, le suicide ; entre le refus de la modernité et une véritable subversion de ses « institutions » en les minant de l'intérieur comme ils le font de la poésie et du langage. Cette idée de se taire « lugubrement » comme le dit Soupault au printemps 1918², de ne plus écrire comme l'affirmera Breton encore en 1923³, caractérise la naissance du Surréalisme et perdurera chez Breton jusqu'à la publication de *Clair de Terre*. En même temps que Breton annonce à Aragon la fin de la poésie et que celui-ci écrit dans son poème « Programme », « Suicide / Fin du monde », au printemps 1919, Breton écrit deux poèmes qui répondent à ses inquiétudes mais aussi à un « programme » alternatif : « Une maison peu solide » et « Corset mystère »⁴. Le premier est le remaniement d'un fait divers qui met en

¹ Lettre inédite datée 17 avril 1919, BnF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 39.

² Selon les mots de Breton dans une lettre adressée à Aragon, datée du 5 juillet 1918, BnF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 16.

³ « André Breton n'écrira plus » était l'épigraphe de l'entretien avec Roger Vitrac paru le 7 avril 1923 dans *Le Journal du peuple* où, à distance de quatre années de la lettre d'Aragon, Breton annonce encore : « Désormais je désire tout ignorer : revues, livres, journaux, etc. Je n'aurai aucune activité littéraire. », entretien reproduit dans André Breton, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1215.

⁴ Le premier composé dans la première moitié du mois d'avril et le deuxième daté du 1er mai.

scène la mort d'Apollinaire enseveli par l'écroulement d'une maison après avoir sauvé un enfant appelé Lespoir. Le deuxième n'est qu'un collage de citations, de publicités et de raisons sociales dont se détache, grâce au titre, l'annonce de mode. Ne prévoyait-il pas Breton dans sa lettre sur le lyrisme, le lyrisme sera « et dans les sciences et en politique et *dans la mode* » ?¹ Philippe Soupault, de son côté, écrit un poème intitulé « Dernière heure » pour le numéro 4/5 de la revue *Dada* qui, selon les indications transmises par Breton à Tzara, « doit paraître sans signature, le titre en caractères très gras »². Sa mise en page est supposée donc imiter la rubrique des nouvelles de dernière heure dans les journaux dont le titre était souvent en majuscule et d'une dimension supérieure aux autres et qui contenait les dernières nouvelles et dépêches (faits divers, politiques et sport) anonymes ou signées du nom de l'agence³. Une voix qui devrait être unique et singulière devient anonyme. Le poème, expression de cette voix, se réduit à un écrit découpé dans une des milliers de copies d'un journal, d'un des nombreux faits divers qui parcourent Paris, la France ou le monde entier, dont les protagonistes, des inconnus, sont à la fois propulsés vers la notoriété et submergés par l'événement car c'est le fait qui compte pas le sujet, ce qui leur est arrivé et qui aurait pu arriver à n'importe qui⁴. Le poète ne se distingue plus des autres hommes, son essence s'évapore dans la masse, ses mots se noient dans l'océan scriptural de la presse et de la publicité, dans l'actualité, dans la notoriété éphémère. Mais comme le dit le poème de Breton, l'espoir, l'enfant, est sauvé : si

¹ Je souligne.

² Lettre datée du dimanche 20 avril 1919, *Dada à Paris*, op. cit., p. 462. Soupault a vraisemblablement emprunté le titre du poème à celui de son ami Cendrars « Dernière heure » qu'il avait probablement pu lire, voir Blaise Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques*, in *Poésies complètes*, op. cit., p. 64.

³ C'est le cas par exemple des quotidiens *Le Petit parisien* et *Le Matin* où les articles sont signés « Radio », « Havas » ou « Matin ». Pas plus qu'« Une maison peu solide », le poème de Soupault ne trouvera sa place dans *Dada*. Malheureusement il semblerait que ce poème soit perdu car il n'est pas conservé avec l'ensemble de manuscrits appartenant à Tzara.

⁴ Comme pour les « actualités filmées » selon Benjamin, les actualités imprimées aussi « offrent à tous une chance de se hisser du statut de passant à celui de figurant. », *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 61.

la vieille poésie n'est plus, « mort de l'art », la mission est de « démoraliser », de corrompre la poésie pour la réinventer¹.

En résumé, la culture de communication naissante qui se fonde sur la reproduction et la transmission de la parole et de l'image au tournant de la Première guerre mondiale, invite à reconsidérer l'histoire de la littérature et des mouvements modernistes et d'avant-garde par le biais des revues et de la presse mais aussi, sinon à repenser, au moins à compléter l'interprétation de certaines aspirations profondes et de certaines manifestations artistiques et littéraires comme une réaction à ce nouvel état. Les médias investissent la circulation de l'écriture par une sorte de phénomène d'inflation qui semble mettre en péril le primat du " verbe " comme moyen de création, d'une création unique et non reproductible dont les poètes étaient les seuls dépositaires laïques². Si la presse donc, le cinéma, ou la TSF, élargissent le champ du possible et ouvrent l'accès à un nouvel imaginaire, ils contribuent à une forme de disqualification du langage verbal par une démocratisation et une dissémination sans précédent de la parole et par la concurrence de l'image dont les impacts cognitifs, créatifs et émotifs sur les esprits sont puissants³. Ils participent à charger ou à vider le langage soit par l'apparence rassurante, l'univocité, la référentialité proclamée, soit en révélant sa nature conventionnelle et relative, et sa propension ordonnatrice et idéologique. C'est parce qu'elle s'insère dans cette brèche que la réaction n'est pas simplement de l'ordre de la dénégation mais plutôt offre l'opportunité de se servir de cette

¹ Au printemps de 1919, chez Aragon, Breton et Soupault cette mission prend la forme d'une sorte de conspiration comme Aragon le révèle dans *Lautréamont et nous*, op. cit. Plus qu'une action directe contre l'art comme le fait Tzara, ils envisagent un « complot ». La revue *Littérature* devient un « cheval de Troie ». Une stratégie qui les sépare déjà de Tzara. Breton écrit à celui-ci : « Tuer l'art est ce qui me paraît aussi le plus urgent, mais nous ne pouvons guère opérer en plein jour. », lettre datée 4 avril 1919. Et plus tard, le 12 juin 1919, il renouvelle sa résolution : « j'ai eu au même degré que vous la passion de détruire, mais ne faut-il pas s'en cacher ? Tôt ou tard vous risquez de vous faire disqualifier. », *Dada à Paris*, op. cit., p. 460 et 463.

² Selon l'évangile de Jean, si « au commencement était la Parole », « toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. »

³ Je rappelle les mots d'Aragon sur le cinéma déjà cités : « Que le cinéma prenne garde : il doit être dépouillé de tout ce qui est verbal, mais l'art ici doit suppléer à la parole, et c'est quelque chose de plus que la représentation exacte de la vie. », « Du Décor », *Chroniques*, op. cit., p. 26.

réalité donnée pour renouveler la poésie. Car par la poésie on renouvelle aussi le langage et par celui-ci, en retour, la réalité même. La poésie est « réclame », un véritable moyen : « on sait maintenant que la poésie doit mener quelque part », dira Breton en 1920¹. Mais elle est aussi un viatique : « je tiens encore la poésie pour le terrain où ont le plus de chances de se résoudre les terribles difficultés de la conscience avec la confiance, chez un même individu », expliquera-t-il en 1924². Et d'ailleurs rien de moins insensé que de se servir des formes et des contenus véhiculés par la presse et les autres moyens médiatiques qui ont la prétention de se substituer à la réalité, de se substituer à la vie. Les premières lignes du manifeste dada de Breton publié dans *Littérature* sous le titre de « Patinage Dada », semble reprendre et résumer, avec une dose d'ironie dadaïste, ce que la civilisation de la presse comporte dans l'esprit de Breton et de sa génération et qu'on vient d'évoquer :

Nous lisons les journaux comme les autres mortels. Sans vouloir attrister personne, il est permis de dire que le mot dada se prête facilement aux calembours. C'est même un peu pourquoi nous l'avons adopté. Nous ne savons pas le moyen de traiter sérieusement un sujet quelconque, à plus forte raison ce sujet : nous. Tout ce qu'on écrit sur dada est donc pour nous plaire. Il n'est pas un fait divers pour lequel nous ne donnerions toute la critique d'art. Enfin, la presse de guerre ne nous a pas empêchés de tenir le maréchal Foch pour un fumiste et le président Wilson pour un idiot³.

Breton et ses amis sont des lecteurs, indistincts, anonymes comme les « autres mortels », ils appartiennent à un public, membres d'une société qui tend à aplatir, à informer pour conformer. Mais au contraire du discours univoque et simplifié de l'information de la presse, faussement transparent et neutre, leur discours,

¹ « Les Chants de Maldoror », *Les Pas perdus*, in *O.C.*, tome I, op. cit., p. 233.

² « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, in *O.C.*, tome I, op. cit., p. 197-198.

³ *Littérature*, n° 13, mai 1920, numéro consacré aux « Vingt-trois manifestes du mouvement Dada », p. 9.

symbolisé par le mot " dada ", se prête au calembour, à l'équivoque, s'ouvre à une refondation sémantique. Ce mot ne mène pas une chasse aux idées mais il « mène des idées à la chasse » comme l'affirme Tzara dans le Manifeste 1918¹. Dada annule la convention, même la plus indispensable, car ce bruit, ce bégaiement, « ne signifie rien » et se prête à être constamment resignifié². Il cache plusieurs langues, il n'est pas l'apanage d'une communauté, il parle une langue internationale³. En soulignant qu'un même signifiant alphabétique et phonétique se dérobe à une référentialité unique, qu'il varie dans le temps et l'espace, se dévoile la nature idéologique, culturelle et éthique du langage. Dès lors la poésie et l'art se tournent contre leurs propres conventions pour les interroger. Pourtant Breton proclame une dévalorisation du méta-discours traditionnel du critique car il ne peut plus être tenu sans trahir sa fonction critique se servant de codes discrédités : « Il n'est pas un fait divers pour lequel nous ne donnerions toute la critique d'art ». Comme dans le poème « Une maison peu solide », la critique à la poésie d'Apollinaire, sa « maison », se fait par le moyen d'un fait « vrai » et extra poétique, extra linguistique, et la poésie elle-même devient une sorte de critique perpétuelle de ses moyens, à partir du langage, et de ses finalités. Si l'appropriation d'un fait divers par la mise en forme poétique s'inscrit dans le projet de destruction de la poésie, comme l'affirme Marguerite Bonnet⁴, mais aussi dans le passage d'un faux raffinement poétique à une poésie plus authentique, n'est-il pas également la destruction, ou plutôt la déconstruction, du discours de la

¹ « Manifeste Dada 1918 », p. 360.

² Aragon dans son manifeste dada « Moi » écrit : « Le langage quoiqu'il en paraisse se réduit au seul Je et si je répète un mot quelconque, celui-ci se dépouille de tout ce qui n'est pas moi jusqu'à devenir un bruit organique par lequel ma vie se manifeste. », *Littérature*, n° 13, mai 1920, p. 2.

³ Dans son « contre-lyrisme » Breton plaide pour cette démolition totale de la convention linguistique : « Mille autres péchés adorables contre la langue (tu passes à une autre) », lettre à Louis Aragon datée 12 septembre 1918, BnF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f°20. Dans le Manifeste de 1918 Tzara passe en revue les significations du mot " Dada " dans les différentes langues : « On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache sainte : DADA. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie : DADA. Un cheval de bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain : DADA. », « Manifeste Dada 1918 », *O.C.*, tome I, op. cit., p. 360.

⁴ Voir les notes au poème dans *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1097.

presse qui se voudrait porteur de vérité, de réalité, transparent, descriptif et donc plus légitime ?¹ L'évidente décontextualisation et le simple changement des noms des protagonistes du fait divers, notamment par le jeu de mot sur « l'espoir », permettent d'insinuer qu'il ne s'agit plus simplement du compte rendu d'un accident ni d'une simple plaisanterie. Un texte écrit à caractère descriptif et informatif, se convertit en texte ambigu et métaphorique, voire argumentatif². Avec à l'arrière-plan, des conceptions poétiques divergentes, Tzara dans sa recette « Pour faire un poème dadaïste » puis Breton dans le *Manifeste* à propos de l'élargissement des moyens surréalistes, ne demandent-ils pas de découper les journaux, et pas les livres, pour rompre et recréer le sens³ ? Presse « manipulée », presse manipulatrice : même s'il le fait sur un ton irrévérencieux qui en atténue la portée polémique et dramatique, dans la dernière phrase Breton dénonce la tentative de masquer, de modifier la réalité, de « bourrer les crânes » par la « presse de guerre » mais figure ses amis et lui en lecteurs avisés, munis

¹ En s'appuyant sur « Corset mystère » et sur le poème du même genre du *Manifeste*, Patrick Suter voit dans la convocation de la presse, plus qu'un acte critique, un rôle fonctionnel de celle-ci car elle est une « porte battante » entre le livre et l'expérience surréaliste, « " Anti-journal" et "Autre journal " : la presse dans les premiers livres de Breton », *Mélusine*, n° 25, 2005, p. 42. Acte critique ou passage imaginaire, la préoccupation qui relie ces deux lectures est la recherche de l'authenticité au-delà des médias qui, plus que par le livre comme le soutient Suter, est recherchée dans le travail sur l'écriture et le langage.

² Un des deux pôles principaux du genre journalistique est celui de la neutralité à côté de celui de l'engagement. Il s'agit de l'information dite « brute » qui « renvoie aux critères de l'écriture d'agence, dont les dépêches alimentent les journaux. [...] Sous forme de brèves dans la presse print, l'information dite brute expose le message essentiel. Ces énoncés brefs disposés en colonnes dans lesquels les faits semblent parler d'eux-même préfigurent les fils d'actualité de la presse en ligne », Roselyne Ringoot, *Analyser le discours de presse*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 133.

³ « Pour faire un poème dadaïste » est publié dans *Littérature* n° 15, juillet-août 1920, dans la rubrique « Chronique » et après les « Extraits de la Presse » par Pierre Drieu de la Rochelle. Dans le *Manifeste* Breton écrit : « Il est même permis d'intituler poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible [...] de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. », O.C., tome I, op. cit., p. 341. Cette pratique, inscrite dans les moyens du surréalisme en tant que « manifestation de l'intertextualité » selon Elza Adamovicz « loin d'être une simple formule de perturbation du sens, est un mode de production de sens. », « Relire les collages d'André Breton : entre le ciseau et la vie », *Mélusine*, n° 37, 2017, p. 240. À la croisée entre collectif et individuel, pour Patrick Suter cette invitation au collage de Breton faite « au moment où il est demandé d'étendre les moyens surréalistes, et juste avant que ne soit évoqué le problème final de l'action, paraît répondre à une volonté de ne pas laisser le surréalisme être une parole privée : même si les titres sont arrangés ici selon des voies surprenantes, il demeure qu'ils représentent des lieux communs (et ceci parce que tout le monde, même sans peut-être les lire, en aperçoit tous les jours). », art. cit., p. 360.

d'anticorps puisqu'ils ne se sont pas « empêchés de tenir le maréchal Foch pour un fumiste et le président Wilson pour un idiot. » Finalement, ils ne sont pas comme tous « les autres mortels ».

2.2 La revue *Littérature* et l'espace des revues. Entre réseau et champ littéraire

2.2.1 « Je crains qu'il me faille renoncer à cette *Revue des revues*, maintenant que le loisir ne me manque ». Proposition de constitution du réseau

« Voulez-vous me faire le grand plaisir de m'envoyer aussitôt que possible un numéro d'août de la *NRF*. Si je dois me préparer à écrire les notes sur la *Femme assise* et les *Odes*, peut-on me faire tenir une épreuve de ces ouvrages ? Je crains qu'il me faille renoncer à cette *Revue des revues*, maintenant que le loisir ne me manque pas.¹ » C'est dans l'espace public que la revue devient essentielle pour le poète qui par ce moyen concrétise sa voix et se trouve aussi confronté aux autres voix de poètes. La revue devient ainsi le lieu où le poète travaille sa poésie, la module, l'impose, cherchant et se créant un public, fût-il seulement celui des initiés. Au moment de partager leurs réflexions sur les raisons du « démon » de l'écriture, Tzara n'écrit-il pas à Breton « je pense [...] que vous cherchez aussi des hommes » ? Et il conclut : « on écrit aussi parce qu'il n'y pas assez d'hommes nouveaux, par habitude, on publie pour chercher des hommes et pour avoir une occupation »². Devant cette nécessité le poète redoute que sa voix soit interdite et de rester ainsi inécouté, de souffler ses mots dans le vide. Une angoisse qui est enracinée dans son intimité la plus profonde. Pour Aragon, Breton et Soupault il se peut que cette inquiétude devienne un désir obsessionnel et refoulé puisqu'ils sont contraints de s'adapter et décidés à s'élever au-dessus de la contingence, déchirés entre l'exigence de se conformer aux règles du jeu dans le champ

¹ Lettre inédite d'André Breton à Jean Paulhan datée du 20 juillet 1920, IMEC, Fonds Jean Paulhan, PLH2.C45-06.02.

² Lettre de Tristan Tzara à André Breton datée du 21 septembre 1919, in *Dada à Paris*, op. cit., p. 467. Breton placera cette nécessité au seuil de sa « Confession dédaigneuse » : « On *publie* pour chercher des hommes, et rien de plus. Des hommes, je suis de jour en jour plus curieux d'en découvrir. », *Les Pas perdus*, O.C., tome I, op. cit., p. 194.

littéraire et la volonté de les subvertir. Une inquiétude qui, si elle n'est pas reconnue et avouée, émerge pourtant par la force de la parole libérée dans l'écriture automatique, comme semble le révéler un dialogue de « Barrières » dans les *Champs magnétiques* :

Sans nous en apercevoir, nous approchions des temples. Un mendiant tendait sa sébile et hurlait lorsque nous y jetions notre cigarette. Il n'y avait plus personne sur le trottoir. Quand nous étions las, je chantais de ma voix de fausset les romances que les revues académiques refusaient régulièrement. Les dames élégantes nous entraînaient au bois¹.

La solitude d'un homme qui hurle pour se faire écouter, le vide du trottoir devant cette scène, le « spectacle » ou la cérémonie des temples, le chant des « romances » refusées dans les revues institutionnelles, « académiques », mais finalement la rencontre avec d'autres « hommes », les dames élégantes attirées par le chant : tout ce passage raconte la difficulté du poète à rencontrer son public, et l'exclusion qu'il encourt, créateur d'une poésie non « académique ».

La revue c'est aussi le lieu où afficher une émotion, un trouble qui s'exprime contre *les* voix, contre *le* langage, contre *le* lyrisme, un type de lyrisme trop adapté à l'usage conventionnel du langage, celui du « commun des lecteurs », qui façonne la réalité et domine l'individu. La création d'une revue implique donc un acte social et relationnel, un acte esthétique et un acte éthique qui s'accomplissent par le langage.

C'est à l'intérieur de ces forces en opposition qu'au début de 1919 Aragon, Breton et Soupault décident de créer leur revue dans laquelle publier en toute liberté leur « romances ». En effet, entre les derniers mois de 1918 et le début de 1919 s'accélère à Paris une transition qui investit le contexte du modernisme et de l'avant-garde causée par une série d'événements qui coïncident avec l'armistice.

¹ André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, in André Breton *O.C.*, tome I, op. cit., p.

D'abord les morts de Guillaume Apollinaire et de son double antithétique, véritable négatif photographique, Jacques Vaché, en janvier 1919, produisaient à la fois une opportunité et un vide. À cela s'ajoute la publication du « Manifeste de 1918 » de Tristan Tzara dans *Dada* n° 3 de décembre 1918 qui secoue comme un tremblement de terre et amène non seulement la destruction symbolique du vieux monde qui s'achève avec la guerre mais induit le bouleversement nécessaire pour redessiner l'horizon des mouvements d'avant-garde et alimenter ainsi les espoirs de la nouvelle génération. Dernier aspect, mais le plus important dans la perspective de ce chapitre, les revues, qui pendant la Première Guerre mondiale avaient assuré la diffusion du renouvellement dans les arts et dans les lettres, supports de différents mouvements et par différentes figures, ont cessé de paraître ou s'apprêtent à délivrer leurs derniers numéros. *L'Elan* d'Amédée Ozenfant a déjà disparu en 1916, les livraisons de *Nord-Sud* de Pierre Reverdy s'arrêtent en octobre 1918 et *Sic* de Pierre Albert-Birot après l'insuccès d'une parution deux fois par mois, à partir d'octobre 1918, devient en 1919 bimestriel et sort son dernier numéro, très mince d'ailleurs, en décembre 1919. Si pour Breton cette dernière était dirigée par le « palotin » Pierre-Albert Birot dont il n'avait jamais approuvé la ligne éditoriale, trop peu rigoureuse, la disparition de *Nord-Sud* creusait un véritable vide qui demandait à être rempli. Soupault dans l'un de ses souvenirs sur la naissance de la revue *Littérature* marque comme point de départ cette disparition¹. Ce n'est pas la seule raison mais c'est dans cette période tourmentée et dense de changements que les jeunes Aragon, Breton et Soupault méditent sur la création de cette nouvelle revue.

Avant d'examiner la naissance de *Littérature*, de son existence dans la constitution du mouvement surréaliste il est utile d'esquisser cet espace dans lequel la revue s'inscrit et tisse des relations avec d'autres revues. Le mot « espace »

¹ « Après la disparition de la revue de Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, André Breton et moi, Philippe Soupault, nous décidâmes, après de longues discussions, de publier une revue, plus éclectique que *Nord-Sud*. », « Les débuts de *Littérature* », *Littérature*, réimpression, tome I, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. V.

désignant un milieu dont les marges sont indéfinis et par sa géométrie potentiellement multidimensionnelle, permet de conjuguer les concepts de champ littéraire et celui de réseau. En effet le modèle de « champ » envisage le contexte littéraire et artistique comme un ensemble de forces en concurrence et en opposition¹ tandis que celui de « réseau » lui préfère une lecture du contexte en privilégiant les logiques de sociabilité intellectuelle et de solidarité qui distinguent les publications d'avant-garde². Les deux se focalisent sur la dynamique des relations, nettement plus évidente à partir d'une analyse des revues qui sont, sauf de rares exceptions, des *œuvres* collectives en dialogue explicite avec d'autres revues et, bien sûr, d'autres œuvres contemporaines, dans le sens courant du terme³. Cette dynamique est déterminée par une composante paratextuelle et intertextuelle très articulée qui caractérise les revues et forme un univers dans lequel revues, œuvres, personnes et groupes s'opposent ou se solidarisent⁴. Or, une logique à la fois d'opposition et de solidarité semble en effet régir les trajectoires de certains poètes à partir de leur présence dans les sommaires des revues qui dépend de leur capital relationnel, des opportunités, et pas seulement du capital symbolique. Cet aspect semble caractériser la phase d'émergence d'un écrivain ou d'un groupe. Comme on l'a vu dans la première partie, pour Breton et Aragon, par exemple, publier des textes dans *Nord-Sud* et *Sic* ne les empêche pas de le faire aussi dans *Les Écrits nouveaux* à côté de Paul Fort, André Suarès ou encore le maurassien Henri Clouard, c'est-à-dire dans deux types de revues qui proposent

¹ Voir Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 192 et sqq.

² On s'est déjà servi de cette notion dans le chapitre « Entre espace public et sphère privée : profiter du réseau, construire son réseau » sur les premiers pas dans le monde littéraire d'Aragon, Breton et Soupault. Voir Daphné de Marneffe et Benoît Denis (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 7-18.

³ Le « mode de pensée *relationnel* » est à la base aussi des fondements du concept de « champ littéraire », Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 298-300.

⁴ Sur les revues et le réseau je renvoie au numéro 4 de la revue *ConTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2008, consacré à « L'étude des revues littéraires en Belgique ». Plusieurs contributions s'arrêtent sur les rapports entre champ et réseau et leur coexistence, voir à ce propos Paul Aron, « Les revues littéraires : histoire et problématique » et surtout Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation. »

des lignes éditoriales on ne peut plus éloignées l'une de l'autre. Plus tard participer à *Dada* n'exclut pas de participer aussi à la *La Nouvelle Revue française*. Et encore, au moment de la création de la *Revue Européenne* en 1923, Soupault n'hésite pas, même s'il faut préciser qu'il co-dirige la revue avec Valéry Larbaud, Edmond Jaloux et André Germain, à accueillir les écrits de d'Annunzio et Ribemont-Dessaignes, de Paul Valéry à côté de ceux d'Aragon. Ces exemples montrent comme l'incontestable existence d'une logique conflictuelle esthétique et idéologique propre au champ littéraire est compliquée dans les revues par un réseau de « solidarité ». Les revues elles-mêmes, étant donné leur inscription dans l'actualité prise dans un mouvement diachronique, peuvent changer de positionnement, même si c'est rarement d'une manière radicale, à l'intérieur du champ¹. C'est le cas par exemple de *Littérature*.

À partir de *Littérature* il est possible de recenser un ensemble de revues qui structurent l'espace dans lequel cette revue s'insère et qu'elle contribuera aussi à modeler. Cette cartographie n'est sûrement pas complète par rapport à toutes les revues existantes au cours des années de vie de *Littérature*, mais, comme on le verra, elle est néanmoins représentative du champ littéraire et artistique des années 1920 jusqu'à la publication du *Manifeste du surréalisme*². Si les textes littéraires définissent la ou les tendances d'une revue et circonscrivent une

¹ Comme le remarque Anna Boschetti : « La revue elle-même exceptés les rares cas où elle est l'oeuvre d'un seul individu, constitue un petit champ de forces. », « Des revues et des hommes », *La Revue des revues*, n° 18, 1994, p. 54.

² En correspondance avec la tranche temporelle de vie de *Littérature*, 1919-1924, Admussen répertorie environ quatre-vingts « petites revues » qu'il propose de classer selon la durée : revues qui ont paru pendant moins de cinq ans ou qui comprennent moins de dix numéros, *Les petites revues littéraires. 1914-1939*, op. cit., p. 8. Ce critère fort discutable a été contesté déjà en 1978 par Michel Décaudin dans son article « Formes et fonctions de la revue littéraire au XX^e siècle », où il proposait une distinction entre revues « de l'establishment, qui représentent la société [...] dans la plénitude de son développement, avec une échelle de valeurs morales, politiques, esthétiques, culturelles sur lesquels s'établit un consensus ». En face de cette revue il ne situe pas la « petite » revue mais « toute revue qui est l'expression d'une recherche, d'une littérature ou d'un art qui se fait, d'une minorité, plutôt que celle d'un accord sur des valeurs reconnues. », in *Situation et avenir des revues littéraires*, Nice, Centre du XX siècle, 1976, p. 17-18. Plus récemment Evaghelia Stead a questionné la catégorie de la « petite » revue en soulignant l'absence de précision et de distance pour en faire un terme opérationnel dans l'analyse scientifique, « Introduction: Reconsidering " Little " versus " Big " Periodicals » , *Journal of European Periodical Studies*, vol. 1, n° 2, 2016, p. 1-18.

communauté d'auteurs, même dans l'éclectisme, la rubrique critique essaie de renforcer la ligne éditoriale en attaquant les créations non alignées ou en soutenant celles qui entrent au contraire dans la communauté, de personnes ou d'idées. Dans la même logique, la rubrique sur les revues, appelée souvent la « Revue des revues » ou simplement « Les Revues », établit donc un réseau d'antagonistes, d'alliés ou de complices.

Dans la première série de *Littérature* la rubrique de critique sur les revues n'apparaît que quatre fois sur les vingt volumes de la revue : dans le premier numéro de mars 1919 signée « R.L. », initiales de Raymonde Linossier¹, dans le numéro 8 d'octobre 1919 co-signée par les trois directeurs Aragon, Breton et Soupault, puis dans les numéros 15 et 16, respectivement de juillet-août et septembre-octobre 1920, signées par P.E., Paul Éluard. Ces chroniques mentionnent une quarantaine de revues presque entièrement françaises et parisiennes si l'on exclut trois revues étrangères.²

La deuxième série de *Littérature* ne fait aucune place à ce type de chronique. Cette dernière est caractérisée par un groupe de participants beaucoup plus fermé, cohérent et stable par rapport à la première série. La plupart d'entre eux se retrouveront dans le château imaginaire du *Manifeste* de Breton et être parmi ceux qui ont fait acte de « surréalisme absolu », propulsés ainsi au cœur de la naissance officielle du mouvement surréaliste en octobre 1924. L'absence d'une

¹ Amie d'Adrienne Monnier et Sylvia Beach, de Léon-Paul Fargue mais surtout de Francis Poulenc auquel elle dédia son court roman expérimental *Bibi-La-Bibiste* publié chez l'imprimeur Paul Birault en 1918, Raymonde Linossier (1897-1930) fréquenta le cercle de la librairie La Maison des amis des livres avant de devenir avocate, puis orientaliste au musée Guimet ; voir le portrait qu'en fait Adrienne Monnier dans *Rue de l'Odéon*, op. cit., p. 65-72 et « Storia di una violetta nera » par Antonio Castronuovo, in Raymonde Linossier, *Bibi-La-Bibiste*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2015.

² En ordre alphabétique : 391, *Action*, *L'Amour de l'Art*, *Les Belles-Lettres*, *Les Cahiers idéalistes français*, *Cannibale*, *Le Coq*, *Le Crapouillot*, *Dada*, *Les Écrits nouveaux*, *L'Encrier*, *L'Éventail*, *Les Feuillettes d'Art*, *Les Feuilles libres*, *La Grande revue*, *Je Sais Tout*, *Les Lettres Parisiennes*, *Les Marges*, *Le Mercure de France*, *La Minerve Française*, *La Nouvelle Revue Française*, *L'Œil de Bœuf*, *Le Parthénon*, *Pour le plaisir*, *Proverbe*, *Renâitre*, *Revue de Paris*, *Les Revues*, *La Revue Hebdomadaire*, *La Revue Ouverte*, *Rythme et Synthèse*, *Scarabée*, *Le Trait d'Union*, *La Vie*, *La Vie des Lettres*. Les trois revues étrangères sont les italiennes *Bleu* et *Poesia* et l'américaine, *The Little Review*.

chronique sur les revues paraît presque souligner une sorte de maturité, d'indépendance et d'autonomie que les textes publiés devraient suffisamment marquer par rapport au « reste ». Une fois que l'identité est, pour ainsi dire fixée, le besoin de se confronter avec d'autres réalités perd sa raison d'être : à partir du n° 4 de septembre 1922 la revue se proclame la « seule revue qui compte ». Pour compléter la galaxie des revues qui entourent *Littérature* dans sa deuxième vie il est donc nécessaire de confronter la lecture des revues directement convoquées au réseau des collaborateurs. Étant donné que la revue a été le laboratoire et le lieu symbolique de rencontre des futurs surréalistes, il m'a paru pertinent de croiser les contributeurs des sommaires avec ceux qui « ont fait acte de surréalisme absolu », selon la liste rédigée par Breton. D'ailleurs, à l'exclusion du peintre Georges Malkine et du photographe Jacques-André Boiffard, de Francis Gérard, Pierre Naville et Marcel Noll qui collaboreront à *La Révolution surréaliste*, à part Pierre Picon et Jean Carrive que ne mentionnent aucune publication surréaliste, les autres membres de la liste constituent le noyau principal de la seconde série de *Littérature* : Aragon, Baron, Breton, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Limbour, Morise, Péret, Soupault et Vitrac. Si l'on associe chacun de ces poètes à leurs lieux de publication, on voit se dessiner une constellation plus large d'une vingtaine de revues qui s'ajoutent à celles citées dans la revue des revues¹.

Il s'agit évidemment d'un univers fortement hétérogène où la revue de courte durée ou éphémère, comme c'est le cas de certaines publications de la période dadaïste, cohabite avec des périodiques plus institutionnels comme pour la *Revue de Paris* ou le *Mercure de France*. Il se dessine donc déjà un espace traversé par plusieurs tendances, dont certaines en forte opposition comme on le verra.

Le premier numéro de *Littérature* était publié sous le patronage d'André Gide. En office de déclaration collective, qui très souvent accompagne la parution

¹ En ordre alphabétique : *L'Almanach des saisons*, *Accords*, *Aujourd'hui*, *Aventure-Dés*, *Cœur à barbe*, *Commerce*, *Der Sturm*, *Le Disque vert*, *L'Esprit nouveau*, *Le Journal littéraire*, *Intentions*, *Manomètre*, *Montparnasse*, *Les Nouvelles littéraires*, *Œuf dur*, *Paris-Journal*, *Projecteur*, *La Revue Européenne*, *Surréalisme*, *Philosophies*, *Promenoir*, *La Pomme des pins*, *The Transatlantic review*, *Valori Plastici*, *La Vie moderne*, *Z*.

d'une nouvelle revue, la livraison s'ouvrait en effet sur un fragment des *Nouvelles nourritures terrestres*. Cette ouverture, suivie par les poèmes de Paul Valéry et de Léon-Paul Fargue la rapprochait de *La Nouvelle Revue Française* dont la reparation « sous la direction d'André Gide » est annoncée dans le même numéro. Dans ce premier numéro de la *NRF*, sorti en juin 1919, après le liminaire de Jacques Rivière et des fragments de *La Messe la-bas* de Paul Claudel, l'ordre des auteurs calque celui de *Littérature* : Gide, Valéry, Fargue. *Littérature* changera vite sa ligne éditoriale instaurant des rapports conflictuels, même si la circulation des signatures entre les deux revues, en particulier de Breton et Aragon dans un sens et de Jean Paulhan dans l'autre, restera plus ou moins constante jusqu'à l'échec du *Congrès de Paris* au début de 1922 et la parution de la nouvelle série de *Littérature* pour reprendre, différemment, en 1924¹. En juin 1919, une revue artisanale, expression d'une coopérative d'artistes, *L'Encrier*, dans un article au ton ironique sur la vie des revues, n'hésitait pas à rapprocher les deux revues et faire de *Littérature* le digne héritier de la *NRF*². Tout au long de son existence, la revue peut donc être soumise à des changements, à des variations qui concernent les collaborations, mais surtout l'art et les idées dont elle se fait l'organe de diffusion. Cette instabilité concerne aussi certains revues à durée limitée, les soit disant « petites revues ». Par conséquent, il faut tenir compte de la nature

¹ La nouvelle série cesse de paraître en juin 1924 après treize numéros, *La Révolution surréaliste* prend le relais par la parution de son premier numéro de décembre 1924. Sur les convergences et les divergences entre les deux revues et leurs directeurs et collaborateurs je renvoie à l'article de Marie-Paule Berranger, « *NRF* et surréalisme : le temps des partages » in *La Nouvelle Revue Française. Les colloques du Centenaire*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2013, pp. 317-336. Dans le moment d'émergence d'un nouveau groupe comme celui de *Littérature* dont les marges et les directions esthétiques et idéologiques ne sont ni fixées ni stables, et de la conséquente réorganisation du champ littéraire, Marie-Paule Berranger souligne comme les premiers conflits en 1919-1920 parurent « comme des lignes de fractures à l'intérieur de chaque "camp" et se nourri[rent] des ambivalences et contradictions propres à Breton comme à Paulhan. », p. 321.

² « Nous avons beaucoup de revues... », *L'Encrier*, n° 2, 16 juin-15 juillet 1919. La chronique propose une sorte de classement basé sur des « traits généraux » qui n'est pas sans pertinence nonobstant que les associations entre les revues soient un peu trop simplifiées et que le texte soit écrit sur un ton de raillerie : d'un côté les revues symbolistes comme le *Mercur de France*, de l'autre les revues d'avant-garde comme *Sic*, l'entre-deux occupé par *Littérature* et la *NRF* et enfin des publications plus politiques et idéologiquement engagées comme *Les Humbles* et *La Forge*.

potentiellement variable dans le temps des revues et la reconfiguration consécutive du champ dans lequel elles s'inscrivent¹. Mais si comme il a été constaté, à chaque numéro une revue redéfinit les contours de l'espace dans laquelle elle se positionne, il n'est pas moins vrai que des lignes de forces ressortent plus que les autres et permettent ainsi de la considérer dans la perspective d'une certaine stabilité en ce qui concerne les dynamiques de distinctions et de proximité avec les autres revues.

¹ Récemment Daphné de Marneffe a proposé une visualisation diachronique de l'espace des revues littéraires françaises des années vingt, « Visualiser l'espace des revues littéraires français des années vingt. Pour une approche collective des revues littéraires », in *L'Europe des revues (1860-1930). Réseaux et circulation des modèles*, Paris, PUPS, 2018. Malgré tout il s'agit d'un *corpus* qui tient compte surtout des revues d'avant-garde ou proches de ses mouvements.

2.2.2. Les frontières extrêmes de l'espace revuiste : la galaxie dadaïste et l'« intelligence classique »

L'espace des revues qui accueille *Littérature* peut être envisagé à partir de deux coordonnées : la première est esthétique et réagit soit à l'innovation, soit à la tradition des formes et des langages, l'autre est idéologique (éthique et politique), et mesurée selon un axe qui va de l'esprit d'émancipation – individuelle (libertaire) et collective – à un esprit conservateur voire réactionnaire. Il s'agit d'une sorte de plan cartésien construit sur ces deux axes. À ses deux extrêmes, d'un côté un haut degré d'innovation artistique et d'esprit révolutionnaire et de l'autre, en revanche, une vision plutôt traditionnelle de l'art et de la littérature et politiquement conservatrice. Entre ces deux pôles se positionnent la revue *Dada*¹ et la constellation des revues dadaïstes et les revues qui pourraient être définies d'empreinte « maurassienne ». Dans les revues dadaïstes on peut compter *391*, *Cannibale* et *La Pomme des pins* de Picabia partagées entre promotion personnelle et instrument de domination ou de conquête de pouvoir sur les avant-gardes, ou encore pour combattre les mouvements, les groupes ou les individualités concurrentes². Du groupe dadaïste font partie évidemment les très éphémères *Projecteur* de Céline Arnould publiée en mai 1920 et *Z* de son mari Paul Dermée de mars 1920 sorties pour un unique numéro à l'apogée de Dada à

¹ Sur les cahiers *Dada* voir la présentation par Michel Sanouillet à la réimpression, *Dada*, Nice, Centre du XXe siècle, 1976 ; « DADERIDADA, chanson » introduction par Michel Giroud aux réimpressions à *Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Cœur à barba. 1916-1922*, Jean-Michel Place, Paris, 1981, p. 7-10 ; et Eddie Breuil, « Dada », in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome I, p. 188-192.

² La revue *Cannibale* née au moment de l'effervescence parisienne de Dada au printemps 1920, sort en avril et en mai avec la volonté de fédérer les poètes et les artistes proches du mouvement en affirmant que la revue profite de « la collaboration de tous les dadaïstes du monde ». *391*, après le numéro 15 de juillet 1921 paru sous le nom de *Philaou-Thibaou* et la collaboration de Picabia à la deuxième série de *Littérature*, réapparaîtra à partir de mai 1924 en quatre numéros jusqu'à novembre 1924 pour s'opposer avec véhémence au Surréalisme en parodiant l'écriture automatique et les jeux sur les signifiant du langage. Sur *391* voir les introductions de Michel Sanouillet à *391 : revue publiée de 1917 à 1924*, Paris, Le Terrain Vague, 1960 et Eddie Breuil, « 391 », in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome I, op. cit., p. 16-19. Pour *Cannibale*, Eddie Breuil, « Cannibale », *ibidem*, p. 116-118.

Paris au printemps 1920¹. Dans l'univers dadaïste on compte aussi *Le Cœur à barbe* d'avril 1922 co-dirigé par Eluard, Ribemont-Dessaignes et Tzara, tentative désespérée – cette revue aussi ne comptera qu'un seul numéro – de relancer Dada après l'échec du Congrès de Paris réuni à l'initiative de Breton afin de diriger les tendances de « l'Esprit moderne », et la naissance de la nouvelle série de *Littérature* qui excluait le fondateur du mouvement dadaïste. On inscrit souvent dans cette nébuleuse également la revue de Paul Éluard *Proverbe* dont la publication du premier numéro coïncide avec l'arrivée de Tzara à Paris et participe à l'explosion des revues, tracts, pamphlets du mouvement Dada qui reflètent d'une part une stratégie éditoriale promue pour « bombarder » et désorienter le public, de l'autre l'essence même de cet esprit de révolte à la fois individuel et collectif². Néanmoins sa conception remonte bien avant et aux intérêts d'Éluard partagés avec son ami Jean Paulhan pour l'érosion sémantique du langage et la recherche d'une nouvelle langue comme l'indiquent aussi les vers d'Apollinaire tirés de « La Victoire » qui accompagnent le titre³. Un semblable intérêt pour le langage anime aussi le psychiatre Émile Malespine médecin du syndicat des Maçons et militant de gauche qu'en 1922 fonde la revue lyonnaise *Manomètre* qui s'ouvre sur un manifeste, « ABCD », proclamant une langue « polyglotte »⁴. Inspiré par le dadaïsme, Malespine publie un manifeste intitulé « Idiotisme » et, fidèle à Tzara dans le conflit avec Breton, laisse les pages de sa revue à Philippe Soupault – au moment où celui-ci s'éloigne de *Littérature* à la suite de la polémique sur la mort

¹ Sur la revue dirigée par Céline Arnauld voir l'entrée « Projecteur » par Eddie Breuil, in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome II, op. cit., p. 1072-1073.

² Dans le cinquième numéro du premier mai 1920 tous les textes sont anonymes.

³ « Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage / Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire ». Sur cette revue voir Michel Carassou, « Proverbe », *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome II, op. cit., p. 1078-1080.

⁴ Le texte en français est farci par des phrases et des mots en anglais et en espagnol et il affirme « je trouve esthétique d'assaisonner le français d'anglais, d'allemand et d'espagnol. », *Manomètre*, n° 1, juillet 1922, p. 2. Le titre de ce manifeste fait écho au début du « Manifeste de 1918 » de Tzara – « Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3, s'énerver et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c... » – dont il semble vouloir prolonger par son « D » la mission, les « devoirs » de « DaDa ».

de Dada entre la fin de l'été 1922 et octobre 1923¹ – pour s'opposer ensuite à Breton lors de la publication du *Manifeste*².

À l'autre extrémité de cet ensemble de revues, dans le pôle des conservateurs aussi bien esthétique que politique, on trouve les revues qui défendent une renaissance classique commencée par l'école romane de Moréas, anti-moderne, et qui ne dédaignent pas de se faire caisse de résonance des idées et des idéaux maurassiens, non seulement par son nationalisme mais aussi un certain régionalisme à fonction anti-républicaine. La revue mensuelle *Les Belles-Lettres* dirigée par Maurice Landeau semble s'ériger en pilier de cet ensemble de revues. Elle est publiée à partir de juillet 1919, en même temps que *La Nouvelle Revue Française* « ressuscitée » qu'elle voit comme l'avènement d'une « renaissance classique » proclamé par Jacques Rivière dans le premier numéro de juin et dont elle fait l'éloge³. Dans le prospectus liminaire de la revue, Landeau affirme l'attachement au « génie » français et à l'indispensable soumission de la littérature et de l'art aux règles « d'ordre, de clarté, de logique, de précision », même lorsqu'il s'agit de créations audacieuses et originales. Dans ce plaidoyer, la conviction que « les mots ont un sens certain, une signification précise » marque, encore plus que les autres propos, l'immense et l'inconciliable distance avec le « contre-lyrisme » de Breton qui dénonce l'illusion du commun des lecteurs « d'être digne de ce qu'il entend », les recherches d'Éluard et de Paulhan, la mise en accusation par Tzara d'une logique « toujours fausse » car elle « tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts, des centres

¹ Voir à ce propos les numéros 4 de septembre et 5 d'octobre 1922 de *Littérature*.

² « Un prospectus-réclame, selon Malespine, où il [Breton] nous annonce que lui et ses petits camarades ont du génie », « *Poisson soluble* et *Manifeste du surréalisme* de Breton », *Manomètre*, n° 7, février 1925. Devenu aussi peintre, Malespine se rapprochera du mouvement surréaliste après la deuxième guerre et participera à l'Exposition internationale du Surréalisme chez Maeght en 1947. Sur la revue et son directeur je renvoie aux introductions de Jean Cathelin et Michel Carassou, à la réimpression de *Manomètre*, Paris, Jean-Michel Place, 1977, p. V-X. Michel Carassou y consacre également une entrée dans le *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome II, op. cit., p. 933-935.

³ « Le mouvement littéraire » par André Delacour, *Les Belles-Lettres*, août 1919, p. 144.

illusoires »¹. Toutes proclamations et programmes nés par des voies différentes mais qui se rejoignent dans la crise et la critique du *logos* occidental, de sa logique, de l'illusoire transparence de cette boîte de verre qui forme – informe et conforme – et enferme l'individu. Les *Belles-Lettres* s'occupent des mouvements littéraires régionalistes comme le Félibrige² ou encore le mouvement littéraire breton³ et donne un vaste écho aux œuvres et à la pensée de Charles Maurras et de Maurice Barrès⁴. La revue se montre très hostile en plusieurs occasions à l'égard de *Littérature* et du mouvement dadaïste comme quand l'auteur de la chronique sur les revues tourne en dérision *Littérature* devenue « l'organe officiel de *Dada* », ou proteste contre la revue *Les Marges*, idéologiquement proche, qui fait « beaucoup trop d'honneur au dadaïsme » avec deux articles, pourtant détracteurs⁵, ou, encore, dénonce l'incohérence du manifeste de Tzara⁶. Revue principalement critique, elle est très attentive au contexte littéraire dans ses formes les plus variées (manifestations, prix, œuvres, revues, bibliophilie...) et paradoxalement tout au long de sa vie affichera un intérêt particulier au phénomène des revues « d'avant-garde » qui aboutira à un numéro en 1924, le dernier de la revue, entièrement consacré à celles-ci. Mais l'usage de l'appellation « avant-garde » déborde le cadre des mouvements novateurs temporellement proches de la première guerre mondiale et est plutôt tourné vers la Belle époque⁷. En syntonie avec les principes esthétiques de la revue le jeune Joseph Delteil, futur surréaliste dont la participation au mouvement sera très courte, auteur d'un

¹ « Manifeste de 1918 », *Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 365.

² *Les Belles-Lettres*, numéro de février 1920.

³ *Les Belles-Lettres*, numéro d'avril 1920.

⁴ Par la plume surtout d'André Delacour qui tient la rubrique sur « Le mouvement littéraire », voir par exemple le numéro de juin 1920, d'août 1921 et de février 1924.

⁵ Geo Dorrez, « Une école nouvelle », *Les Marges*, n°80 février 1921 et Eugène Montfort, « Dadaïsme et autre sottise » n° 82, avril 1921.

⁶ Jehan Lisant, « Revues nouvelles et nouveautés dans les revues », *Les Belles-Lettres*, numéro d'avril 1920 ; « Les Revues », Juillet 1921 ; André Delacour, « Le mouvement littéraire. Coup d'oeil sur l'état présent des lettres françaises », Janvier 1922.

⁷ Ce numéro « spécial » a été réédité par Olivier Corpet et Patck Fréchet, *Les Revues d'avant-garde. 1870-1914. Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot*, Paris, Ent'revues, J.-M. Place, 1990. Une raison de plus pour les surréalistes de ne pas se revendiquer de l'« avant-garde », voir ci-dessus le chapitre 1.1. « En guise de prologue : l'avant-garde sans le Surréalisme ».

récent recueil, *Le Cœur grec*, y publie des poèmes à la facture parnassienne presque caricaturale, comme « L'Archonte » : « Et lui, l'Archonte, avec son geste de métal, / Apostrophe un Xercès invisible et moral, / Dont la marche s'ébauche innombrable dans l'herbe ». Ces alexandrins scandés par les césures, insistant sur l'héroïsme ancien, épique, pourraient être signés par Leconte de Lisle.¹

Flottant autour de cette revue on trouve *La Minerve Française* dirigée par Auguste-Pierre Garnier qui publie entre juin 1919 et novembre 1920, louée dans *Les Belles-Lettres* comme un des organes du « réveil de l'intelligence » et pour son affiliation à la « meilleure tradition » de la France.² En effet, dans le premier numéro, la rédaction annonce une ligne esthétique et idéologique axée sur le mythe de la France éternelle, l'héritage du génie français, l'anti-germanisme et le classicisme des œuvres maîtrisées par la raison, l'ordre qui « rend leur trame solide », la clarté qui « les rend pénétrables » et la « bonne grâce » qui « les rend agréables.³ » Ces propos sont prolongés par l'article qui suit de Charles Le Goffic, proche de Maurras et collaborateur d'abord de la *Revue d'Action française* puis du quotidien qui en est issu, où il célèbre l'esprit de sacrifice des soldats par amour de la patrie et s'en prend à Henri Barbusse auteur du *Feu*, épopée plus pacifiste que guerrière. C'est sur ces bases que *J'ai tué* de Blaise Cendrars, nonobstant une « esthétique littéraire » aux antipodes de ce que la revue a « coutume d'appeler " classique " », est considéré pour les « intenses impressions de guerre » et surtout pour le récit du meurtre d'un soldat allemand, « importante » bien qu'effroyable réalité, car « c'est la condition de la victoire ».⁴ En revanche nul « salut » pour le Cendrars des *Dix-neuf poèmes élastiques*, ni pour Reverdy, ni pour Soupault, accusé d'un usage nonchalant de la langue française dans *Roses des vents*,⁵ et

¹ *Les Belles-Lettres*, janvier 1920 et août 1920.

² Voir les numéros de Juillet et de septembre 1920 des *Belles-Lettres*. Sur cette revue voir Michèle Touret, « La Minerve française », *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome I, op. cit., p. 505-506.

³ *La Minerve française*, n° 1, 1er juin 1919, p. 8.

⁴ Georges Le Cardonnell, « Les Romains », *La Minerve française*, n° 11, 1er novembre 1919, p. 112-115. C'était évidemment passer à côté de la complexité de l'auteur pour en faire une figure de l'héroïsme patriote.

⁵ Marius André, « La Poésie », *La Minerve française*, n° 14, 15 décembre 1919, p. 536-540.

Éluard non plus, accusé d'être « indifférent à la beauté » comme « à la laideur ».¹ Les mots réservés à Tzara et au dadaïsme sont encore plus agressifs. Le premier est tenu pour « le plus sinistre farceur étranger »² et le dadaïsme, en citant un article d'un collaborateur paru dans le quotidien royaliste *Le Gaulois*, est défini comme une « plaisanterie imbécile et funeste »³. Le passage sur Tzara, clairement présent sans être nommé, est recopié par un Breton amusé dans une lettre à Tzara lui-même⁴. Edmond Jaloux qui, plus tard, co-dirigera avec Soupault *La Revue Européenne*, publie en plusieurs livraisons son roman *Au-dessus de la ville*.

Pour le plaisir complète ce trio de revues du renouveau classique proches de Maurras. Dirigée par René Groos qui nonobstant ses origines juives est un maurassien convaincu, cette revue a une courte durée qui est, par contre, inversement proportionnelle au ton qui la caractérise⁵. Elle atteint en effet des degrés très exacerbés et violents dans les polémiques littéraires, liées aux questions politiques, qui semble préfigurer les intimidations des milices d'extrême-droite et fascistes⁶. Dans ce cas aussi René Groos établit une liaison entre patriotisme et littérature et dans la note liminaire il prononce une profession de foi sans équivoque déclarant que *Pour le plaisir* « adhère au Parti de l'Intelligence »⁷. Il se réfère au manifeste « Pour un Parti de l'Intelligence » publié le 19 juillet 1919 dans le supplément littéraire du *Figaro* et signé, entre autres, par Paul Bourget, Francis Jammes, Edmond Jaloux, Charles Le Goffic et évidemment Charles Maurras. Il se veut une réponse des intellectuels de droite à la « Fièrre déclaration d'intellectuels » pour l'indépendance de l'Esprit rédigée par Romain Rolland et publiée dans *L'Humanité* du 26 juin 1919 avec des signatures d'éminentes personnalités internationales parmi lesquelles Benedetto Croce,

¹ Marius André, « La Poésie », *La Minerve française*, n° 24, 1er juin 1920, p. 614.

² Marius André, « La Poésie », *La Minerve française*, n° 14, 15 décembre 1919, p.

³ Frédéric Diné, « Revues et journaux », *La Minerve française*, n° 26, 1er juillet 1920, p. 114.

⁴ Lettre datée 26 décembre 1919, *Dada à Paris*, op. cit., p. 473.

⁵ La revue paraît mensuellement entre le 15 avril 1920 et le 15 octobre 1921.

⁶ Dans le n° 16 du 15 juillet 1921 on peut lire : « Dans le numéro du 1er mai de la *Revue des deux-mondes*, un anonyme crétin a traité de l'abus des prix littéraire, en termes qui mériteraient la bastonnade. »

⁷ « Pour le plaisir. Note liminaire », *Pour le Plaisir*, n° 1, 15 avril 1920, s.p.

George Duhamel, Albert Einstein, Jules Romains, Bertrand Russel et Stéphan Zweig. Si celle-ci dénonçait l'avilissement de l'intelligence et de l'esprit par patriotisme et la barbarie de la guerre en exaltant un internationalisme sans frontières, ni races et castes, les partisans du Parti pour l'intelligence annoncent la « réfection de l'esprit public en France par les voies royales de l'intelligence et des méthodes classiques », souhaitent une « fédération intellectuelle de l'Europe sous l'égide de la France victorieuse » et opposent au désordre, à l'anarchie, au « soulèvement de l'instinct » une « méthode intellectuelle qui hiérarchise et qui classe.¹ » De plus, croyants et même non croyants, ils reconnaissent dans l'Eglise catholique le pouvoir légitime qui doit former les mœurs. Les appels au « réveil de l'intelligence », au classicisme, à l'ordre et à la hiérarchie traversant les pages des *Belles-Lettres* et de *La Minerve française* prolongent les ondes et diffusent les thèses du Parti de l'intelligence à travers la reprise des mots d'ordre de son manifeste. D'ailleurs ces deux revues paraissent en juin et juillet 1919 au moment de la publication du manifeste dans le *Figaro* avec lequel elles partagent plusieurs signatures. Ce manifeste s'opposait directement à l'esprit qui se fédérait à Paris autour de *Littérature* et de la conjonction de ses fondateurs avec Tzara et Dada. Tous les numéros de *Pour le plaisir*, à partir du premier, reproduisent une liste de ceux qui « ne collaboreront jamais » à la revue dans laquelle figure Tzara. Décision qui n'a sûrement pas échappée à l'intéressé ni à ses amis. Dans la « Revue des revues » du numéro 15 de *Littérature* de juillet-août 1920, Éluard faisait ironiquement mention de l'appel affligé paru dans le numéro de juin 1920 pour collecter de l'argent destiné à offrir une digne sépulture au « poète divin » Jean Moréas ou recevoir des conseils pour le projet de monument. Une réponse irrévérencieuse et injurieuse du groupe dadaïste n'a pas tardé à arriver et fut publiée dans le numéro suivant, introduite par une notule de René Groos qui accusait les « pauvres types » de partager les « théories dada » et la « conviction singulière que Moréas est l'auteur des *Fêtes Galantes*. » Cette faute improbable

¹ *Le Figaro. Supplément littéraire*, samedi 19 juillet 1919, p. 1.

est-elle l'occasion de faire d'une pierre deux coups et discréditer à la fois Verlaine et Moréas ? Voici le corps central de la lettre en question :

Vous avez été heureusement inspiré en nous faisant part de ce pénible état de choses et nous nous empressons de répondre à votre appel. Comme nous chions sur toutes les tombes, nous nous permettons de vous donner un bon conseil : vous feriez bien, les restes de l'illustre auteur des Fêtes Galantes une fois déterrés, de vous en froter vigoureusement ce que vous savez, jusqu'à l'incorporation partielle ou même totale. Il convient, en effet, de donner au poète une sépulture digne de lui¹.

Cette réponse est signée par Aragon, Breton, Picabia, Théodore Fraenkel, Éluard, Ribemont-Dessaignes et Soupault ; dans la liste il manque Tzara puisque René Groos a supprimé, comme il l'avoue, le « huitième coprophage » pour maintenir la promesse en tête du cahier de ne jamais le publier. Quelque temps après c'est directement des pages de *Littérature* que Soupault renouvelle l'invective contre Moréas et par lui contre toute la bande réunie autour de l'« intelligence » et du classicisme :

Le Parti de l'intelligence, les dandys, les néo-néo-classiques, les royalistes, les camelots de la Reine [sic], les futurs candidats à l'Académie chantent les louanges de Jean Moréas (c'est parce qu'il est mort naturellement). Dans leurs journaux, dans leurs revues, chaque rédacteur cite des vers de Papadiamantopoulos. Chaque jour, ils lui dressent un nouveau tombeau. Ils n'écrivent jamais que si les jeunes gens aimèrent autrefois ce poète, c'est qu'il était le plus magnifique rastaquouère de son temps².

¹ *Pour le Plaisir*, n° 4, 15 juillet 1920, s.p. Cette « déclaration collective » n'a pas été reprise dans le volume de José Pierre, *Tracts et déclarations collectives. 1922-1939*, Paris, Le Terrain vague, 1980. À ma connaissance cette lettre n'a jamais été reprise, Sanouillet n'en fait aucune mention dans son ouvrage *Dada à Paris*.

² « Le Bluff Moréas », *Littérature*, n° 16, septembre-octobre 1920, p. 43.

Les signataires de la réponse, au fond, n'en ont pas tant contre Moréas, mais plutôt contre ses récupérateurs énumérés par Soupault (le Parti de l'intelligence, les « néo-néo-classiques » etc.) Dans ce texte, il souligne la contradiction de ces patriotes et nationalistes, toujours sur les barricades en défense de l'esprit et de l'héritage français, célébrant un « poète français » qui, comble de l'ironie, est en fait un grec et fut apprécié par la jeunesse justement parce qu'il était un « magnifique rastaquouère », comme Soupault conclut de manière provocatrice.

En revanche, encore une fois, dans le sommaire de *Pour le Plaisir* figure Joseph Delteil avec ses poèmes parnassiens et néo-classiques qui est félicité pour le prix « Archon-Despérouses » reçu de l'Académie française grâce au recueil de poésie *Le Cœur grec*, bizarreries du destin, dans la même page où est publiée la lettre écrite par ses futures compagnons¹.

¹ Ses poèmes apparaissent dans les numéros 6, 15 septembre 1920, 10, 15 janvier 1921, 16, 15 juillet 1921. Introduit dans ce milieu probablement par la poétesse Hélène Vacaresco qui lui préface son premier recueil, connue à Toulon au cours de sa mobilisation et déjà détentrice du prix de l'Académie française. Voir Mireille Courrént « Delteil avant Delteil : les mouvements du marbre dans *Le Cœur grec* », *Delteil en détail*, Cahiers de l'Université de Perpignan, n° 39, 2011, p. 67-83.

2.2.3 Les revues « institutionnelles » : de la grande bourgeoisie à « l'avant-garde consacrée » « symboliste »

Dans le périmètre d'une littérature et d'une pensée traditionnelles, il existe un bon nombre de revues plus institutionnelles comme la *Revue hebdomadaire* et l'ancienne, et célèbre, *Revue de Paris* qui avait été dirigée par Théophile Gautier et Arsène Houssaye et, entre 1912 et 1925, l'est par Marcel Prévost. Ces revues sont promotrices d'une littérature traditionnelle, conventionnelle et académique qui n'est pas forcément néo-classique, romane, et surtout pas anti-romantique comme le voudrait la vulgarisation de la doctrine de Charles Maurras et Pierre Lasserre faite par les précédentes revues¹. Ce sont des revues institutionnelles par les liaisons qu'elles entretiennent avec les institutions et le pouvoir officiels, politiques et culturels, et pas simplement pour être l'espace de parole d'auteurs confirmés et appartenant aux générations passées. À leurs sommaires figurent un grand nombre de membres de l'Académie française, de lauréats aux prix littéraires (Balzac, Goncourt, Femina...), professeurs de l'Université, parlementaires, hauts fonctionnaires – souvent des ambassadeurs –, et même militaires, officiers et de haut rang². En tant que revues « arrivées », au sommet de la hiérarchie littéraire et sociale elles sont moins combatives et plutôt distantes des polémiques qui animent les pôles extrêmes du champ littéraire. Il ne s'agit pas évidemment de « laboratoires » littéraires : à la création sont préférés les essais, les études ou les mémoires « d'hommes mémorables », et à la poésie la prose. Dans *La Revue de Paris* apparaissent, par exemple, plusieurs essais historiques, des reportages

¹ Voir par exemple André Delacour « Le mouvement littéraire », *Les Belles-Lettres*, juin 1920. Pierre Lasserre (1867-1930) était le critique littéraire de *L'Action française*. Avec son essai *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle* (1907), qui eut une influence importante dans le milieu de la droite, il devient un partisan farouche de l'anti-romantisme.

² C'est le cas par exemple de l'historien Frédéric Masson, spécialiste d'études napoléoniennes, académicien depuis 1903 et secrétaire perpétuel depuis 1919, d'Albert Thibaudet, du général Hubert Lyautey élu à l'Académie en 1912, Ministre de la Guerre de 1916 à 1917 et Maréchal de France de 1921 et du Maréchal Foch dans *La Revue de Paris*, et des ambassadeurs Alfred Dumaine et Maurice Paléologue dans *La Revue Hebdomadaire* où écrivent aussi plusieurs députés.

comme celui évoqué par Éluard dans sa revue des revues sur l'Irlande tourmentée par la guerre d'indépendance¹, et dans *La Revue hebdomadaire* une large place est faite aux souvenirs de la guerre, aux débats politiques et aux relations internationales, sujet poussé à la Une par la conférence de Paris, le traité de Versailles et la naissance de la Société des Nations. Par contre la place laissée à la poésie est très réduite dans *La Revue de Paris* comme *La Revue hebdomadaire*. Dans la première on trouve des poèmes de Fernand Gregh, de l'académicien Henri de Régnier et surtout de la Comtesse de Noailles². Jean Giraudoux y publie le roman *Suzanne et le Pacifique* dont un fragment avait été aussi publié dans *Littérature* n° 16, de septembre-octobre 1920 sous le titre « Suzanne à l'Ile de Pâques »³. La présence de ce texte dans *Littérature* était vraisemblablement voulue par Soupault qui, comme le révèlent par la suite ses écrits, notamment dans la revue *Les Feuilles libres*, sera un franc admirateur de Giraudoux⁴. Il faut dire que le nom de cet écrivain au sommaire de *Littérature* avait été mal toléré par Breton qui dans une lettre à Éluard s'en était pris au « seizième et dégueulasse numéro de Littérature.⁵ » Les fissures d'une fracture entre Soupault et Breton destinée à s'ouvrir se manifestent donc déjà en automne 1920. Comme d'autres écrivains, Giraudoux fait partie des ceux qui forment un point d'intersection entre des ensembles idéologiquement distincts, tels que la revue *Littérature*, et les revues institutionnelles. En effet, cette divergence montre surtout à quel point Soupault est affranchit des idées de Breton et incline au « métier » littéraire qui le portera à diriger aussi la *Revue européenne*. Le « spectre » du roman redouté par Breton hante les pages de *Littérature* où figure le conte de Giraudoux. Dans une

¹ « En Irlande », signé Hercé, *Le Revue de Paris*, 1er août 1921, p. 521-553.

² *La Revue de Paris* du 1er août 1920 pour Fernand Gregh ; du 15 juin 1920, 1er février 1921, 1er décembre 1921 et plusieurs livraisons en 1924 pour la Comtesse de Noailles ; Henri de Régnier publie des poèmes dans le numéro du 15 avril 1921.

³ Le roman sort dans les quatre livraisons du 1er décembre 1920 au 15 janvier 1921 de *La Revue de Paris*.

⁴ Dans le numéro de décembre 1922-décembre 1923 des *Feuilles libres*, Soupault consacre un long article à Giraudoux.

⁵ Lettre citée par Marguerite Bonnet dans l'introduction à la réimpression de *Littérature*, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. XIV.

lettre à Paulhan où il s'emporte contre Soupault et la nouvelle revue qu'il dirige, Breton s'en souviendra et dans une sorte de monologue « pathétique » écrira à son interlocuteur : « Que pensez-vous de ça, jeunes gens dont j'épèle les noms : Gir-au-doux, Mau-riac, Lans-que-net, Germ-ain ? C'était, n'est-ce pas, plein de promesses. Voilà qui faisait pressentir le romancier de 1923, votre ami, vous avez raison.¹ »

La situation est la même dans *La Revue hebdomadaire* qui publie surtout les proses de Maurice Barrès, Paul Bourget, Le Goffic, Charles Derennes et Gide, dont une bonne partie sont des auteurs représentés par l'éditeur Plon qui publie aussi la revue et en fait la vitrine et la porte d'accès à la grande production romanesque². On trouve en revanche deux poèmes de Jean Cocteau dans le numéro du 11 mars 1922. Des vers octosyllabiques et des alexandrins tirés de son recueil *Vocabulaire* qui paraîtra dans la deuxième quinzaine de mars 1922³ où on devine qu'il tourne le dos à l'avant-garde, ou à une certaine avant-garde, dadaïste et pré-surréaliste, et le passage à une esthétique classique. Dans un de ces poèmes, « M'entendez-vous ainsi ? », Cocteau livre son « secret » dans une sorte de confession : « Tel qui jadis me voulut mordre / Voyant ma figure à l'envers / comprendra soudain que mes vers / Furent les serviteurs de l'ordre.⁴ » D'ailleurs, quelques semaines après, en avril et en juin 1922, pour établir un support théorique à son revirement, il publie des extraits du *Secret professionnel* respectivement dans la revue *L'Œuf dur* et dans *Les Écrits nouveaux*, manifeste du *Rappel à l'ordre* anti-académique qui sortira en volume la même année. Si dans la première revue, ouverte au modernisme, Cocteau publie un extrait ambigu qui évoque Rimbaud comme le « type de l'ange sur terre », dans la deuxième il est en revanche plus explicite. Il s'en prend d'abord aux poèmes qui se confondent avec

¹ Lettre inédite datée 14 mars 1923, IMEC, Fonds Jean Paulhan, cote PLH2.C45-06.02. Je reviendrai sur *La Revue européenne*.

² D'ailleurs le faux-titre de la revue disait : « *La Revue hebdomadaire* traite de toutes les actualités littéraire, historique, artistiques, sociales et scientifiques. – Romans et nouvelles. »

³ *Vocabulaire*, Éditions de la Sirène, 1922, achevé d'imprimer le 15 mars 1922.

⁴ *La Revue hebdomadaire*, 11 mars 1922, p. 202.

les notes de la presse, puis à l'image qui, à ses dires, « abîme la poésie »¹. Enfin il récuse le rapport entre rêve et poésie : « [l]e poète ne rêve pas : il compte », « [l]a rêverie, la rêvasserie sont le fait du poète sans poésie.² » On trouve dans ce texte la démolition de presque tout le bagage poétique qui caractérisait la poésie moderniste et surtout les domaines du surréalisme, l'image et le rêve, et à travers eux de l'inconscient. Difficile ne pas voir dans ces derniers mots une mise en accusation du statut poétique assigné par Breton aux récits de rêve, publiés dans le premier numéro de la nouvelle série de *Littérature* de mars 1922. Pour lui comme pour les autres membres de la revue il n'y avait aucune raison de se détourner de l'univers onirique ; au contraire, les idées de Cocteau étaient, peut-être, une raison de plus. La publication de rêves sera réitérée dans le numéro d'octobre 1922 où Desnos semble presque répondre à l'exhortation à « compter » de Cocteau par une prodigieuse identification de lui-même avec un chiffre et un attrait vertigineux et dangereux pour le papier, symbole de la transgression des limites, des cadres et des formes, dans la vie comme dans la littérature, inséparables l'une de l'autre, qui l'accompagnera pendant toute sa vie : « [j]e suis transformé en chiffre. Je tombe dans un puits qui est en même temps une feuille de papier »³.

Bien qu'au sommaire de *La Revue de Paris* figurent aussi Léon Blum, Romain Rolland et Anatole France, et dans *La Revue hebdomadaire* apparaît brièvement Georges Duhamel, ces revues s'adressent à une bourgeoisie traditionnelle voire réactionnaire pour *La Revue hebdomadaire*, comme le révèlent au fil des années la permanence des auteurs proches de Maurras et signataires du manifeste « Pour un Parti de l'intelligence », aux prises de positions politiques et à l'idéologie clairement de droite, manifestées tant dans la critique littéraire que dans les analyses des questions d'actualité. Cependant en novembre 1922 la revue publie une longue réponse de Soupault à une « Enquête sur les

¹ *Les Écrits nouveaux*, juin 1922, p. 3-4.

² *Ibidem*, p. 10-11.

³ *Littérature*, n° 5, octobre 1922, p. 16.

maîtres de la jeune littérature »¹. Le poète de *Rose des vents*, au plus bas des rapports entre Breton et Aragon, s'abandonne à une confession sur les influences qu'il a subies en littérature. Conscient du lieu qui accueille son texte il choisit la voie de l'autocensure et affirme ne pas vouloir parler de Barrès nonobstant l'importance de ses premiers livres. Une année et demi avant, le 13 mai 1921 avait eu lieu le procès du « tribunal révolutionnaire » Dada au romancier du *Culte du moi* dont les actes furent en partie publiés dans le dernier numéro de la première série de *Littérature*, en août 1921. Soupault, désigné avocat de la défense avec Aragon, était chargé de prononcer le plaidoyer pour Maurice Barrès.² La cible de ce procès, voulu par Breton et Aragon,³ prouve que le sujet était d'actualité et que le problème soulevé « d'ordre éthique »⁴ permettait de donner un sens à la démolition des valeurs entreprise par Dada vers une issue idéologique et politique marquée⁵. Comme le révèlent les notes de « Liquidation », apparues seulement deux mois avant le procès⁶ et comme le confirme aussi une lettre de Breton à Jacques Doucet,⁷ plus qu'un véritable procès à Barrès, cette manifestation, posait un premier grand jalon des divergences dans le groupe Dada-*Littérature*, obligeant les membres à dépasser la phase simplement nihiliste, à prendre part au

¹ Les réponses à cette enquête sont publiées dans les numéros qui vont du 30 septembre au 4 novembre, le 25 novembre, le 23 et décembre 1922.

² Ce texte, qui aurait dû paraître dans le numéro 21 de la revue est resté à l'état de jeu d'épreuves et a été publié en annexe par Michel Sanouillet dans *Dada à Paris*, op. cit., pièce 231, p. 641.

³ *Entretiens, O.C.*, tome III, op. cit., p. 469 et *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 149.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Quatre mois après cet événement, Breton écrit à Doucet : « Il [Dada] incline toujours à un pessimisme absolu au-dessus duquel, grâce peut-être à un heureux concours de circonstances, je parviens chaque jour davantage à m'élever. », lettre datée 23 septembre 1921, *Lettres à Jacques Doucet*, op. cit., p. 104.

⁶ Où, sur un maximum de 15, Barrès obtient un 14 par Aragon, un 13 par Breton et un 12 par Soupault, « Liquidation », *Littérature*, n° 18, mars 1921, p. 1.

⁷ Il s'agit d'une lettre datée 11 avril 1921 sur l'importance de l'œuvre de Barrès où Breton fait la liste des ouvrages que la bibliothèque du mécène devrait posséder. Le jeune collaborateur débute en affirmant : « Je pense qu'en dépit de l'attitude extrêmement sèche à laquelle il s'est complu ces dernières années la postérité sera tendre pour lui » ; et conclut : « La langue de Barrès a pour nous tant de séduction qu'elle suffirait à nous le rendre cher, mais est-il bien utile de répéter que nous voyons en lui notre meilleur poète en prose. » Breton oppose, en revanche, comme il le fait dans le réquisitoire du procès, les différentes solutions apportées par Barrès et Rimbaud « au problème de la vie », *Lettres à Jacques Doucet*, op. cit., p. 90-93.

débat des idées et à empêcher tout compromis avec les organes institutionnels¹. Soupault, comme il le rappellera plus tard, avait participé sans enthousiasme à cette manifestation et sa plaidoirie était une condamnation du tribunal plus qu'une défense de l'accusé², voici un extrait :

Il est clair que si mon client n'avait jamais été que ce collaborateur de l'*Echo de Paris*, rien ne permettrait de lui en faire grief. On s'en prend donc au premier Barrès : mais qui peut affirmer qu'il y ait jamais chez un garçon de vingt-cinq ans une promesse quelconque ?³

Il avait mal vécu au nom de « l'amitié » les divergences nées entre Breton et Tzara, celui-ci résolument indifférent aux problèmes éthiques soulevés lors du procès⁴. Mais il se peut que Soupault place en deuxième plan le dogmatisme idéologique pour le subordonner à la poésie et à la littérature, comme le révélera plus tard sa résistance à l'adhésion du groupe surréaliste au Parti communiste⁵, sans pourtant sacrifier l'esprit de révolte dont lui aussi, à l'instar de ses amis, est animé. Il sera « excommunié » et exclu du mouvement, entre autre choses, pour avoir collaboré à la revue « fasciste » *900*⁶. Lors du procès-verbal de la réunion de

¹ Marguerite Bonnet, dans le commentaire au dossier sur le procès, rappelle que cet événement se place au cœur du problème moral que pose le nihilisme dadaïste car si tout est égal à tout et le pour et le contre s'équivalent, la question alors n'est rien de moins que l'avenir de la révolte : « celle-ci est-elle condamnée à se renier au profit de cela même qu'elle rejetait ? », *L'Affaire Barrès*, Paris, Corti, 1987, p. 18.

² *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 149 et 150.

³ Texte recueilli dans *Dada à Paris*, op. cit., p. 644.

⁴ « [J]e me suis rendu compte que deux amis que j'aimais beaucoup commençait à s'opposer et, je le regrettais, à se détester. », *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 151.

⁵ À ce propos il écrira : « Je n'avais pas oublié l'avertissement de Goethe à Eckermann : " Dès qu'un poète veut faire de la politique, il doit s'affilier à un parti et alors, en tant que poète, il est perdu. Il lui faut dire adieu à sa liberté d'esprit, à l'impartialité de sa vision et tirer au contraire jusqu'à ses oreilles la cagoule de l'étroitesse d'esprit et de l'aveugle haine. " », *Mémoires de l'oubli. 1923-1926*, op. cit., p. 160.

⁶ Cet épisode a été reconstruit par Clara Moressa dans « Quand les surréalistes décidèrent de faire adhérer Soupault au parti fasciste... », in *Présence de Philippe Soupault*, op. cit., p. 155-172. Dans une communication récente Maria Emanuela Raffi a approfondi la présence surréaliste dans la revue *900*, « La revue *900 Cahiers d'Italie et d'Europe* ou la double méprise sur le surréalisme. », *Écrivains et artistes français dans les revues italiennes (1880-1930). II*, colloque tenu à Padoue le 5 juillet 2018.

la rédaction de *Littérature* publié en décembre 1920 pour redéfinir la ligne éditoriale, à la question « Tiendra-t-on aussi à l'écart les spéculations politiques ? », aux cinq « non » d'Aragon, Breton, Fraenkel, Hilsum et Jaques Rigaut s'étaient opposés les « oui » de Drieu de la Rochelle, Éluard et Soupault. On peut alors se demander si l'autocensure de Soupault à propos de Barrès dans *La Revue hebdomadaire* s'impose pour complaire à la revue qui publie ses déclarations – proche de Barrès – ou pour ne pas se discréditer devant ses amis. Revenons maintenant sur le panthéon littéraire que Soupault énumère dans la revue. Dans celui-ci trônent au sommet l'« ami » Lautréamont et Rimbaud. Puis, au nom d'une génération Soupault conclut la déclaration par un définitif et imprudent constat, même si voilé d'ironie : les écrivains qui influencent sa génération sont Apollinaire et Giraudoux, « l'un est mort, l'autre est modeste.¹ » Ces quelques lignes, mal accueillies par Breton et Aragon seront recopiées dans *Littérature* avec le commentaire « eh bien merde » d'Aragon². Celui-ci répondra à la même enquête en contrepoint à la réponse de Soupault car il « n'aime plus Rimbaud ni Lautréamont ». Pour marquer et revendiquer leur programme, Aragon conclut que la seule influence que lui et ses amis ont subie est celle de Jaques Vaché. « Maître » qui n'a pas laissé des traces écrites, qui n'est pas un écrivain, qui est mort (suicidé ?) et n'est pas un « maître de la jeune littérature » mais tout au plus un maître de l'anti-littérature³. Il est intéressant de remarquer que dans « Clairement », texte qui ouvre le numéro 4 de la nouvelle série de *Littérature*

¹ *La Revue hebdomadaire*, 4 novembre 1922, p. 102. Ce texte intéressant de Soupault est très peu connu. D'ailleurs il a échappé aux éditeurs du volume *Littérature et le reste. 1919-1931*, recueillant les textes critiques de Soupault. Malheureusement ce volume, bien qu'il constitue un important outil pour l'étude de l'idée de littérature chez Soupault en ces années fondamentales, compte de nombreuses lacunes, notamment les écrits parus dans *Les Écrits nouveaux* et dans *Les Feuilles libres*. La note de la rédaction de *La Revue Hebdomadaire* qui introduit la réaction de Soupault à l'enquête se montre indulgente affirmant que son appartenance à Dada ne doit pas égarer, et souligne les « impressions subtiles » et les « cris émouvants » de ses recueils poétiques.

² *Littérature*, n° 7, décembre 1922, p. 24.

³ La réponse d'Aragon aussi est introduite par une courte notule qui lui réserve le même traitement indulgent qu'à Soupault car, présenté comme un des représentants « authentiques » de Dada, malgré les bizarreries des *Aventures de Télémaque*, il a « le sens de la langue », *Revue hebdomadaire*, 30 décembre 1922, p. 597.

publié en septembre 1922, deux mois avant la réponse de Soupault sur les maîtres de la littérature, et qui souligne un nouveau tournant du groupe vers ce qui le « réclame », si la référence à Vaché est inébranlable, les poètes auxquels le groupe doit « un peu de [sa] force » ne sont effectivement ni Rimbaud ni Lautréamont mais Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy, les seuls¹. Malgré les distances, une triangulation ténue se tisse entre Breton-Vaché-Apollinaire, Aragon-Vaché et Soupault-Apollinaire. C'est dans la même période de parution des réponses de Soupault et d'Aragon dans *La Revue hebdomadaire* que Breton compose « La Confession dédaigneuse » qui place la rencontre fatale avec Jacques Vaché comme la seule nécessaire et décisive dans sa vie :

En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d'Apollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c'est à Jacques Vaché que je dois le plus. [...] Je ne le perdrai jamais de vue, et quoique je sois encore appelé à me lier au fur et à mesure des rencontres, je sais que je n'appartiendrai à personne avec cet abandon. Sans lui j'aurais peut-être été un poète ; il a déjoué en moi ce complot de forces obscures qui mène à se croire quelque chose d'aussi absurde qu'une vocation.²

Pour Breton aucune vocation à être poète, aucun travail persévérant pour obtenir le succès littéraire selon la formule de Rimbaud : « la main à plume vaut la main à charrue »³. C'est l'état d'esprit qui se substitue à la création, la poésie vient du regard qu'on pose sur la vie et, comme il le dit dans « Clairement », « émane davantage de la vie des hommes » que de ce qu'ils ont écrit⁴. La publication

¹ « Clairement », *Littérature*, n° 4, septembre 1922, p. 2. Dans une lettre à Jacques Doucet datée 12 août 1922 qui anticipe la parution de ce texte Breton confie : « Je crois qu'il est des influences qui cessent totalement aujourd'hui de s'exercer : Rimbaud par exemple. Il se pourrait qu'on redécouvrit prochainement un certain côté d'Apollinaire (je dis cela un peu au hasard). », *Lettres à Jacques Doucet*, op. cit., p. 124.

² Cette confession paraîtra dans les numéros du 18, 25 février et 4 mars 1923 de *La Vie moderne*. Texte recueilli dans *Les Pas perdus*, in *O.C.*, tome I, op. cit., p. 194.

³ « Mauvais sang », *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 247.

⁴ « Clairement », *O.C.*, op. cit., p. 265.

récente des lettres de Breton à Jacques Doucet nous a révélé que « La Confession dédaigneuse » était déjà en élaboration à la fin de 1920. Dans le portrait de lui-même que le jeune poète livre à son correspondant, qui vient de le recruter comme conseiller littéraire, on retrouve des passages de l'essai publié. Les lignes citées étaient à l'époque bien plus généreuses sur les passions littéraires de Breton. Ce sont surtout les poètes « vivants », dont certains l'entourent, qui sont écartés. Certains sont tombés en disgrâce par l'incompatibilité avec sa conscience politique qui prend forme, comme pour Barrès, ou par la condamnation de la nouvelle orientation, « classique » et « savante », au détriment de la « clarté de vie »¹, prodrome du succès littéraire, comme pour Valéry – rappelons nous le lapidaire « Paul Valéry (1872-1917) » publié dans le dernier numéro de *Littérature*.² D'autres sont congédiés à cause des divergences et les oppositions à l'intérieur du mouvement, comme pour Tzara et Soupault³.

Tenant une place à part à cause de son intérêt pour le féminisme mais tournée vers les institutions et la tradition, la revue mensuelle fondée en 1911 par la baronne Hélène Brault *Le Parthénon* de « revue politique et littéraire indépendante » se transforme après la guerre en « organe de l'action féministe »⁴. Son comité d'honneur est bien ancré dans le monde de l'Académie et de la politique et on y trouve par exemple les académiciens Barrès, Loti et Henri de Régnier, des sénateurs et des députés⁵. Cette revue aussi s'occupe plus de débat que de littérature et est caractérisée par une tendance plus conservatrice que progressiste si l'on exclut l'importante question des droits des femmes. Il est intéressant de remarquer que dans une rubrique sur la poésie contemporaine « Les tendances générales – Les écoles » publiée dans le numéro de mai 1922, l'auteur,

¹ Lettre d'André Breton à Théodore Fraenkel du 18 novembre 1916, publié dans *O.C.*, tome I, p. 1434.

² 1917, année de publication de *La Jeune Parque*, « Carnet », *Littérature*, n° 13, juin 1924, p. 16.

³ Lettre du 20 décembre 1920, *Lettres à Jacques Doucet*, op. cit., p. 47.

⁴ Publié jusqu'en 1939, *Le Parthénon* reprendre les publications après la guerre pour deux années entre 1947 et 1948.

⁵ Le député d'Alliance démocratique, parti de centre-droit, Louis Andrieux, père naturel de Louis Aragon, publie un article dans le numéro d'octobre 1921, « Pour le droit des Femmes », où il défend le droit de vote des femmes.

André Mathieu, établit un classement des mouvements littéraires calquée sur le spectre politique : à la droite du mouvement le classicisme et le néo-classicisme, au centre l'unanimité, à gauche le réalisme qui groupe, selon l'auteur, les cubistes et les dadaïstes « assagis » comme Cocteau, Radiguet et Gabory, et à l'extrême-gauche le surréalisme, le dadaïsme et le cubisme. Le mot surréalisme comme étiquette d'un mouvement bien que flou et pas encore circonscrit, un mouvement en puissance, circule déjà. D'ailleurs dans l'article « Reconnaissance à Dada » publié dans *La NRF* Jacques Rivière n'écrivait-il pas que les « Dadas continuent de tendre à ce *surréalisme*, qui fut l'ambition d'Apollinaire »¹ ?

Une autre « institution » à partir des années 1920 est sûrement le *Mercur* de France dirigé par Alfred Valette. Née comme revue de la génération symboliste, elle peut être lue comme l'exemple d'une « avant-garde consacrée »². Bien qu'au cours du conflit elle s'était unie au cœur du patriotisme en défense de la nation menacée, au sortir de la Grande Guerre elle est dépouillée des scories conservatrices et réactionnaires et devient une sorte de « mémoire du symbolisme ». La présence d'un grand nombre de rubriques recueillies sous le titre « Revue de la quinzaine » lui fait adopter aussi un caractère généraliste³. Sans accueillir les protagonistes de la littérature d'avant-garde elle observe de loin la jeunesse émergente autour de la revue *Littérature* et du mouvement dadaïste sans pourtant les stigmatiser excessivement ou violemment. Une exception est vraisemblablement la « nouvelle » écrite par Louise Faure-Favier parue dans le numéro du 15 mai 1920, en pleine saison Dada, sous le titre « Dada ». Ce récit n'est, en effet, qu'une parodie du mouvement peint sous l'apparence d'un groupe d'enfants, dont « Geo-Geo l'idiot », qui essaient d'écrire un drame intitulé la *Fin*

¹ *La Nouvelle Revue Française*, 1er août 1920, p. 221. Une première définition du mot « surréalisme » sera donnée par Breton en novembre 1922 dans « Entrée de médium » publié dans *Littérature* où il ne le définit pas seulement comme un procédé d'écriture mais comme une activité de l'esprit.

² Bourdieu, *Les règles de l'art...*, op. cit., p. 204-208.

³ On trouve par exemple des chroniques sur la philosophie, l'ésotérisme, le « mouvement scientifique », la science sociale, le folklore, les questions militaires, les questions maritimes et même sur la gastronomie.

du monde et le monde nouveau « écrits en caractère de toutes les grandeurs et de toutes les couleurs »¹. Mais sous les effets du vin, volé à l'oncle curé pour s'inspirer, ils se livrent, au cri de « pou, pou, fou, fou, et da da », à des délires verbaux et comportementaux que le médecin du village diagnostique comme « un cas d'idiotie collective et contagieuse »². En effet la revue *Littérature* est considérée d'un bon œil tant qu'elle publie Apollinaire, qui appartenait au cercle du *Mercur de France* et Jacob, tenant d'un modernisme plus compatible, ou Valéry Larbaud et Charles Cros³. Le tournant dadaïste semble avoir porté préjudice aux jeunes poètes qui l'animent. Pourtant les jugements et les critiques sur leurs œuvres restent toujours perspicaces, jamais particulièrement dénigrantes quand elles ne leur sont pas favorables comme on peut le constater par exemple dans la critique de Rachilde aux *Champs magnétiques* de Breton et Soupault ou à celles d'André Fontainas sur *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves* d'Éluard et *Feu de Joie* d'Aragon⁴. Ces témoignages de la vie littéraire autour d'Aragon, Breton et Soupault montrent comment la volonté d'accueillir le mouvement dadaïste et certains choix poétiques et lyriques est tournée contre la facile consécration littéraire. Leurs aînés attendaient de les voir s'engager sur le chemin qu'ils s'étaient frayés, en conformité avec le réseau des collaborations et admirations déclarées dans les premiers numéros de la revue *Littérature*.

La revue fondée par Eugène Monfort, *Les Marges*, s'oppose également au mouvement dadaïste sans pourtant embrasser intégralement l'esthétique néo-classique que, au contraire, elle critique⁵. Plusieurs contributions révèlent en effet

¹ Dans ce drame fictif il pourrait se cacher l'allusion à *La Fin du monde filmée par l'ange N.-D.* de Blaise Cendrars publiée en 1919 aux éditions de la Sirène illustré par Fernand Léger qui était imprimé avec des compositions de caractères de différentes dimensions et couleurs.

² « Dadas », *Mercur de France*, 15 mai 1920, p. 54-73.

³ Voir Charles-Henry Hirsch, « Les Revues », *Mercur de France*, 1er août 1919, 1er octobre 1919, 1er novembre 1919, 1er décembre 1919, 1er janvier 1920, 1er avril 1920.

⁴ Rachilde, « Les Romans », *Mercur de France*, 15 novembre 1920, p. 196-197 et André Fontainas, « Les poèmes », 15 juillet 1921 p. 444-445.

⁵ Voir par exemple l'article signé Jean Royère publié dans *Carnet critique* et reproduit dans le numéro 70 de février 1920. Sur la revue parue dans trois séries entre 1903 et 1937, voir « Les marges » par Michèle Touret, in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome II, p. 838-842. Montfort avait été en 1908 le premier directeur de *La Nouvelle Revue Française*,

le refus de l'« aventure » dans les arts et dans les lettres : le dadaïsme est une « sottise » et ses précurseurs sont Apollinaire et le cubisme selon le directeur Monfort¹. Mais paradoxalement le modernisme idéal de la revue *L'Esprit nouveau*, expression d'une exigence d'ordre et de systématisation de la modernité esthétique qui se proposait d'approfondir, entre autre, « l'évolution et la découverte » d'Apollinaire, est tenu en considération². Le liminaire de la revue est souvent réservé à un auteur du passé, de Ronsard à Baudelaire en passant par Agrippa d'Aubigné, Corneille et Chateaubriand. C'est seulement vers 1924 que l'accueil des « dadaïstes » sera moins inflexible car, somme tout, avec le recul, aux yeux de Montfort ils ont eu du courage à « braver l'opinion commune » et leurs cris est « franc »³.

Cas particulier de cet ensemble hostile à l'avant-garde, et en particulier au dadaïsme et au groupe de la revue *Littérature*, la revue *Rythme et Synthèse* dirigée d'abord par le triumvirat composé par Charles Cousin, Paul et Georges Jamati et puis, à partir du n° 16 seulement, par les deux frères Jamati⁴. Il s'agit d'un cas particulier car la revue est tissée autour de la poésie scientifique et du poète René Ghil dont la mort, en 1925, explique aussi celle de cette publication.

promptement remplacé dès le premier numéro par Schlumberger et Gide qui lui reprochaient d'avoir laissé publier un article injurieux contre Mallarmé dans la rubrique « Les revues » signé par Léon Bocquet. Ce « faux départ » fut corrigé avec le numéro de février 1909 dirigé par Jacques Rivière.

¹ Eugène Montfort, « Dadaïsme et autres sottises », *Les Marges*, n° 82, 15 avril 1921.

² « Domaine de l'esprit nouveau », *L'Esprit nouveau*, n° 1, 1920, s.p., et « Revue et journaux », *Les Marges*, n° 79 janvier 1921.

³ Eugène Montfort, « Chroniques des romans », *Les Marges*, n° 120, 15 juin 1924 sur *À la dérive* de Soupault et *L'Atruche aux yeux clos* de Ribemont-Dessaignes, p. 139-144. Le Soupault romancier des *Frères Durandea* et plus tard d'*En joue* recevra les compliments de Monfort.

⁴ Cette revue mensuelle apparaît entre 1919 et 1925. Voir l'entrée « Rythme et Synthèse » par Pascal Lécroart, in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome II, op. cit., p. 1138-1141.

2.2.4 Des revues dans l'« esprit » *Nouvelle Revue Française* ?

Un groupe de revues pourrait être classé sur le « modèle » de *La Nouvelle Revue Française*, au croisement entre tradition et innovation, entre classicisme et modernité à la droite de *Littérature* mais dans une sphère commune de circulation des auteurs et des idées esthétiques. Il s'agit avant tout des *Écrits nouveaux* et de *La Revue européenne*. Paru en 1917, la première revue fondée par André Germain avait pour modèle la *NRF* aussi bien pour la forme que pour le contenu littéraire¹. Après la tentative avortée de fusionner avec la *NRF* en 1921, indice des affinités entre les deux, *Les Écrits nouveaux* se transforment en 1923 en *Revue européenne* co-dirigée par Edmond Jaloux, Valery Larbaud et Philippe Soupault, qui entretemps a abandonné la direction de *Littérature*. C'est en effet le moment le plus tendu entre Breton et Soupault, de 1922 à 1923, avant son exclusion définitive du mouvement surréaliste qui eu lieu en 1926, et que ce dernier appellera dans ses souvenirs « cette dure période d'agonie des amitiés »². Dans une lettre à Jean Paulhan au sujet de la création de *La Revue européenne* par Soupault, Breton exprime, sans aucune pitié, toute sa contrariété avec des commentaires insultants sur les capacités littéraires de Soupault : « Les grands achetés font les grandes carrières. Et qu'aurai-je dit en ajoutant que dans le premier numéro de *La Revue européenne* tient tout l'horreur de ma vie ? Exemple livresque, bien fait pour décourager les meilleures volontés, celles dont je me réclame toujours.³ » Une violence et une amertume exaspérées probablement par les conflits qui remontaient à la désagrégation du groupe dadaïste lors du Congrès de Paris et à la détérioration des rapports entre Tzara et Breton qui n'avait pas bénéficié de la compréhension et d'un soutien inconditionné de la part de Soupault, mais aussi par le sentiment de trahison ressenti envers un ami qui se

¹ Voir ci-dessus le chapitre de la Première partie 1.3.3. *Hors de l'avant-garde, hors de Paris, vers une autre « géographie »*. La couverture des *Écrits nouveaux* n'allait pas sans rappeler celle de la *NRF* : dans les deux, le titre en caractères rouges domine le sommaire.

² *Mémoires de l'oubli. 1923-1927*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986, p. 53.

³ Lettre inédite datée 14 mars 1923, IMEC, Fonds Jean Paulhan.

vouait à la carrière littéraire, à devenir un « littéraire » rémunéré. Néanmoins Breton dans cet « exemple livresque », trop « romanesque » pour lui – paru à l'insigne des romanciers russes Dostoïevski et Gorki qui ouvrent le premier numéro – publie déjà en novembre de 1923 deux poèmes à côté d'un essai de William Butler Yeats sur John Millington Synge, poète aimé par Soupault. Et il y publiera un extrait de *Poisson soluble* en août 1924¹. La revue est caractérisée par un fort éclectisme. Dans les sommaires, le lyrisme panique et décadent de d'Annunzio côtoie les poèmes d'Aragon mêlant ironie et mélancolie, le jeu enfantin dadaïste à la dissipation de l'individu et à l'éclosion des profondeurs de l'être surréaliste². Dans la « Pastorale », par exemple, les rimes plates scandent le retour d'un souvenir emporté par le rêve :

La grande voix des torrents
 Me berce considérablement
 Paysage de rêve
 Change sans trêve
 Et réveille en moi le souvenir charmant
 De mes parents

Ce poème, « ruisseau » nocturne et turbulent – animé par une « grande voix » et par des eaux qui bercent « considérablement » –, s'arrête presque brusquement par le tétrasyllabe final, pointe du poème. En connaissant la condition de fils

¹ Les poèmes « Dans la vallée du monde » dédié à Delteil et « Ligne brisée » à Raymond Roussel, recueillis dans le volume *Clair de terre*, avec un portrait par Picasso, Paris, Collection littérature s.n. éditeur (achevé d'imprimer le 15 novembre), 1923.

² « Le printemps à Fiesole » de d'Annunzio, « Le Phénix renaît de ces cendres », « Pastorale », « La Force », « Les approches de l'amour et du baiser », « La route de la révolte » d'Aragon, *La Revue Européenne*, 14 avril 1924. Le premier poème faisait partie du recueil *Alcyone* de D'Annunzio publié en 1903. Les autres d'Aragon seront recueillis dans le volume *Le Mouvement perpétuel*, Paris, Gallimard, 1926. En commentant ces « poèmes de dérision » Aragon affirme : « je jouais sur le ton faible [...] mais [...] tout n'y dépendait pas du vers faible et de la rime déshonorée. On y trouve des poèmes où l'élément particulier, la faiblesse particulière, réside non dans la forme, mais dans la pensée. » Et en citant « La Force » il conclut : « C'est ici, avec ce qu'il y a de provocatoire, dirons-nous, dans la pensée, que l'on trouvait chez moi la conciliation de Dada et du surréalisme », Aragon parle avec Dominique Arban, op. cit., p. 68-69.

illégitime d'Aragon, ce vers inattendu semble transformer en « charmante » une réminiscence persistante et douloureuse, détournée ironiquement comme le poète le fait pour la poésie pastorale qui devient une sorte d'épigramme lapidaire. Les images sinueuses et voluptueuses du *Paysan de Paris* accompagnent les vers néo-romantiques de Anne de Noailles¹. En même temps que José-Maria de Hérédia publie des sonnets, Soupault dans une chronique sur la poésie à propos de Reverdy écrit : « Il faut laisser pourrir toute une vieillie poésie, toute la versification précédente, et reprendre contact avec une vérité plus proche et profonde.² » Cette ligne éditoriale est le résultat de plusieurs motivations. D'abord la nécessité d'avoir des noms prestigieux et de qualité comme dans *La Nouvelle Revue Française* mais d'être à la fois plus ouverte à l'avant-garde ; deuxièmement, éviter que la revue soit associée au néo-classicisme patriotique et nationaliste par une ouverture transnationale, « européenne » ; et enfin pour obtempérer au projet éditorial des éditions du Sagittaire qui, sous la nouvelle direction de Léon-Pierre Quint, avaient décidé d'éditer la revue pour en faire aussi la vitrine de pré-publication de ses auteurs sur le modèle des éditions de la *NRF* et du *Mercure de France*³.

Soupault dans ses mémoires affirme que son projet pour *La Revue européenne* était d'offrir un lieu « à ceux qu'on appelait bêtement l'avant-garde » pour « pouvoir s'exprimer dans d'autres publications que confidentielles ou snobs (*Commerce* par exemple).⁴ » Cette élégante revue fondée par Marguerite Caetani et dirigés par Paul Valéry, Valéry Larbaud et Léon-Paul Fargue, sort pour la première fois à l'été 1924 sous la forme de cahiers trimestriels, donc une année après la création de *La Revue européenne*. Émanation du monde des salons,

¹ *Le Paysan de Paris* paraît en feuilleton dans les numéros, juin, juillet, août et septembre 1924.

² *La Revue européenne*, n° 10, décembre 1923, p. 68.

³ Sur cette revue je renvoie au témoignage de Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit. p. 183-187 et *Mémoires de l'oubli. 1923-1927*, op. cit., p. 73-80 ; à François Laurent, « La naissance de *La Revue Européenne* », *Revue des Revues*, n° 12-13, 1992, p. 49-60 ; à Henriette Levillain, « Philippe Soupault et *La Revue Européenne* », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 104-115 ; et à « *La Revue européenne* », in *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIXe et XXe siècles*, tome III, op. cit., p. 167-232.

⁴ Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli. 1923-1926*, op. cit., p. 78.

diffusant en grande partie les écrivains de la *NRF*, il s'agit effectivement d'une revue qui présente un certain élitisme, matériel et littéraire, mais qui dans le jeu de sociabilité dont le foyer est constitué des trois responsables de publication, a ouvert ses feuilles aussi aux surréalistes qui ne dédaignent pas d'envoyer leurs écrits. Aragon publie en effet *Une Vague de rêves*, Breton son *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, Roger Vitrac *Insomnie* dans les premiers cahiers de l'automne et de l'hiver 1924, et plus tard la revue accueillera d'autres auteurs surréalistes comme Antonin Artaud et Robert Desnos¹.

Maurice Martin du Gard avait été le dernier directeur des *Écrits nouveaux* et la disparition de cette revue n'avait pas porté seulement à la naissance de *La Revue européenne* mais aussi à celle des *Nouvelles Littéraires*. Hebdomadaire, cette revue créée et dirigée par Maurice Martin du Gard cherchait à se faire une place entre les quotidiens institutionnels et leur suppléments littéraires, comme pour *Le Figaro*, et *La Nouvelle Revue Française* qui avait une parution mensuelle². René Crevel y publie régulièrement à partir d'août 1923 et Breton livre aux pages de l'hebdomadaire quatre textes dont « Ceux dont on ne parle pas. Le bouc émissaire du romantisme : Petrus Borel » et « Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau d'après des documents inédits », importantes jalons à sa « contre-histoire » de la littérature³.

La revue *Intentions* de Pierre André-May parue entre janvier 1922 et décembre 1924 a aussi comme modèle la *NRF*. Son « credo », publié dans le premier numéro, pose des référence claires en matière d'écrivains : « nous avons pour maîtres un André Gide et un Marcel Proust, en poésie un Paul Valéry et un

¹ Ève Rabaté a consacré une étude à ces cahiers : *La Revue Commerce. L'esprit « classique moderne » (1924-1932)*, Paris, Garnier, 2012.

² Sur cette revue voir les actes en ligne du colloque « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », Fabula, <http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=1451> [consulté le 15 juin 2018].

³ *Les Nouvelles littéraires*, 10 novembre 1923 et 23 août 1924. Les deux autres articles sont « Pour André Malraux » et parus dans les éditions du 16 août 1924 et « Le maître de l'image », hommage à Saint-Pol-Roux du 9 mai 1925.

Jules Romains, au théâtre un Paul Claudel.¹ » Toutes figures de proue de la *NRF*. En automne 1923 les participations à la revue s'enrichissent de Soupault, Breton, Éluard, Benjamin Péret et Desnos. Et en 1924 un numéro est en partie consacré à Pierre Reverdy².

À mi-chemin entre la *NRF* et *La Revue européenne* des jeunes amis, André Harlaire et André Dessons, composent les pages de leur revue *Accords*. Ils la placent sous les figures tutélaires de Marcel Arland qui venait de publier son « Sur un nouveau mal de siècle » dans le numéro de février 1924 et de Philippe Soupault dont la démarche personnelle s'accordait aux aspirations des jeunes directeurs³. Ces jeunes cherchaient le dépassement de l'expérience dadaïste vers un plan plus intimiste, en dehors des agitations collectives de l'avant-garde, pour une éthique construite d'abord sur la sincérité et l'exemplarité de soi-même. Aspirations qu'Arland avait tracées dans son retentissant essai. Et ils trouvent un chemin à parcourir auprès de Soupault et sa « dérive » des ports bruyants vers la mer silencieuse, où l'intimité rencontre la réalité et la poésie insuffle au roman un nouveau lyrisme comme le suggère Delteil : « Soupault est rythme. Il a le rythme de la mer. Il écrit par vagues », le secret de son écriture est la « correspondance intime » entre la « mobilité de l'écriture » et son sujet⁴. Le premier numéro s'ouvrait sur un texte d'Arland intitulé « Philippe » et sur un essai « L'art naît de la contrainte » par Dessons qui se débarrassait de Dada car, selon lui, à force de détruire, Dada avait cassé aussi « ses éprouvettes », et affirmait la nécessité d'un

¹ Pierre André-May, « Intentions », *Intentions*, n° 1, janvier 1922. Sur cette revue il existe une étude de Béatrice Mousli, *Intentions. Histoire d'une revue littéraire des années vingt*, Paris, Ent'revues, 1995.

² Soupault publie la nouvelle « Ce vertige » dans le numéro 17, juillet-août 1923, Breton les deux poèmes « Météore » et « Mille et mille fois » dans le n° 18, septembre-octobre 1923, Éluard et Péret respectivement le poème « L'Amoureuse » et la prose « Le Pays de Cocagne » dans le n° 19, novembre 1923. Desnos n'écrit qu'une note sur *Choléra* de Delteil à côté d'une sur *Clair de Terre* de Breton par Éluard dans le n° 21 de janvier-février 1924. Dans le n° 22 de mars 1924 à la poésie de Reverdy est consacrée une étude par Stanislas Fumet accompagnée par des poèmes du poète.

³ Sur cette revue, qui ne compte que trois numéros, voir Michel Carassou, « Accords », in *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, tome III, op. cit., p. 257-271.

⁴ « Philippe Soupault ou le régime de la vitesse », *Accords*, n° 1, mai 1924, p. 8.

profond accord avec la réalité telle qu'elle nous est donnée¹. De tels propos se tenaient à contre-courant de la pensée surréaliste naissante dont André Herlaire percevait les intentions constitutives dans *Les Pas perdus* de Breton, ce « livre trait d'union »². Ce texte était suivi par l'essai sur Philippe Soupault écrit par Delteil³. Et Soupault lui-même livrera une nouvelle dans cette revue « La plus silencieuse seconde. Vieille romance »⁴.

¹ « Le problème de la réalité du monde extérieur ne se pose pas pour le poète. Il ne l'affirme, ni ne la nie. Car il ne la sépare pas de soi. Comme font de l'air les hommes, de l'eau les nageurs professionnels. Ce monde extérieur [...] il le rétablit dans un ordre enivré. », *Accords*, n° 1, mai 1924, p. 7.

² « André Breton : *Les Pas perdus* », *Accords*, n° 2, juin 1924, p. 44-45.

³ « Philippe Soupault ou le régime de la vitesse », art. cit., p. 8-9.

⁴ *Accords*, n° 3-4, octobre-novembre 1924, p. 8-9.

2.2.5 « Non... il n'y a pas que dada ou le groupe Néo-classique » : l'apparence polyédrique de l'avant-garde au prisme des revues

À la soirée dadaïste où fut représentée *La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine*, pièce dialoguée de Tristan Tzara, représentée au théâtre de *L'Œuvre*, fut distribué un pamphlet contre le mouvement intitulé *Non*. Dans celui-ci on pouvait lire : « non... il n'y a pas que dada ou le groupe Néo-classique »¹. Cette protestation formule en direct comme au-delà de la forte polarisation du champ littéraire, il existe une nébuleuse de positions intermédiaires, surtout du côté de l'avant-garde et du modernisme, dont la cartographie de l'espace des revues montre les contours.

Dans *La Revue européenne* de Soupault les jeunes protagonistes de la revue *L'Œuf dur* comme Francis Gérard et Pierre Naville font leur apparition. Cette revue irrégulière, qui sortit entre 1921 et 1924 pour un ensemble de seize numéros, se voulait une revue iconoclaste mais ses directeurs cherchaient néanmoins des solides cautions littéraires aussi bien dans les poète de la modernité, comme Salmon et Jacob, que dans les noms consacrés, comme Gustave Kahn². De plus une place importante est occupée par le classicisme moderne adopté et professé par Cocteau qui dessine la couverture à partir du numéro 6 en 1922 et publie un fragment du *Secret professionnel*³. À Cocteau semble pourtant répondre dans la revue *Cendrars* et son « sonnet dénaturé » « OpOetic ». Dédié à Cocteau il répète tout au long du poème le « O » majuscule qui symbolise la condition des poètes « qui parlaient la bOuche en rOnd » mais rappelle aussi la couverture de Cocteau dessinée justement avec un double rond,

¹ *Non*, signé par René Edme et André du Bief, recueilli dans *Documents Dada*, réunis et présentés par Y. Poupard-Lieussou et M. Sanouillet, Bienne (Suisse), Weber, 1974, n° 15.

² Pour bien mettre en évidence ces collaborations pour le lecteur, dans les sommaires la dimension de ces noms « tutélaires » est plus grande par rapport aux autres. De cette revue il existe une réimpression, *L'Œuf dur*, Paris, Jean-Michel Place, 1975. Voir également l'entrée par Eddie Breuil, « L'Œuf dur », in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome I, op. cit., p. 459-458.

³ *L'Œuf dur*, n° 9, avril 1922.

un œuf à forme parfaite¹. Bien que ce poème soit daté 1916, la réactivation du texte dans le dialogue implicite que suppose sa publication dans *L'Œuf dur* ne pourrait-il pas voiler une plaisante critique à la prétendue précision de la forme qu'engage le modernisme de Cocteau ?² D'ailleurs ce poème expérimental qui « dénature » la forme, déforme le sonnet, se conclut par un jeu de mot sur le nom d'Amédée Ozenfant qui, avec le « purisme » et la revue *L'Esprit nouveau* défendait, en collaboration avec Le Corbusier, un modernisme aux formes nettes et rigoureuses³. Le rapprochement de la revue avec les futurs surréalistes s'accomplit en 1923 et dans les derniers numéros figurent aussi des textes de Soupault et Aragon : une conte sur le jeu de dès « Cinq et six » du premier et « Le poème de sang et d'amour » et le poème « L'Enfer fait salle comble » du second, dédiés respectivement aux peintres Max Ernst et Picasso⁴. L'alliance entre les jeunes membres de la rédaction et les surréalistes avait été orchestré par Soupault. Depuis les pages de *La Revue européenne*, il avait en effet recensé favorablement la revue en juin 1923⁵. Soupault était entré en contact avec Francis Gérard et Mathias Lübeck, principaux responsables de la revue, grâce à Léon Pierre-Quint qui collaborait de manière sporadique à *L'Œuf dur* depuis 1921 en publiant des poèmes et des contes poétiques fortement influencés par Max Jacob⁶. Au moment

¹ *L'Œuf dur*, n° 14, automne 1923.

² Ce poème avec les deux autres publiés dans la revue avait fait partie d'un ensemble de six poèmes parus dans une feuille-programme pour une soirée de l'association Lyre et Palette en 1917. Le titre « Sonnets dénaturés » en revanche paraît pour la première fois lors de cette reprise dans *L'Œuf dur*. Voir la « Notice » par Claude Leroy, *Poésies complètes*, in *O.R.*, tome I, op. cit., p. 1257-1259.

³ Michel Collomb parle de « classicisme austère » qui, en art et en architecture, réside dans le primat des rapports mathématiques et des figures élémentaires, « Classicisme 1925 » dans *La Littérature art déco : sur le style d'époque*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 104.

⁴ *L'Œuf dur*, n° 14 automne 1923, p. 8-9 et n° 15 printemps 1924.

⁵ « Revue des revues », *La Revue européenne*, n° 4, juin 1923. Soupault applaudissait « le jeune virtuose directeur » mais l'invitait à se méfier d'une ligne éditoriale trop éclectique et anthologique pour une revue d'avant-garde, p. 90.

⁶ Léon Pierre-Quint publie un poème bouffon « Place du marché – un jour de pluie – vu sur trois plans » dans *L'Œuf dur*, n° 3, mai 1921, puis des proses poétiques : « Déchéances aimables », n° 5, novembre 1921 ; « Parole de l'enfant prodigue », n° 10, juin 1922 ; « Histoire complète et authentique de la petite Carolamille », n° 14, automne 1923. Max Jacob aurait dû illustrer son recueil de poèmes en prose *Déchéances aimables* pour les éditions du Sagittaire qui sortira finalement sans illustrations en 1924. Une lettre de Lucien Kra à Max Jacob explique par la

des démissions d'André Malraux de la direction littéraire des éditions du Sagittaire ce sont Léon Pierre-Quint et Philippe Soupault qui prennent le relais. Celui-ci ouvre alors les pages de sa revue à Francis Gérard et à Pierre Naville qui s'occupent notamment de rédiger des notes critiques dans la rubrique des « Livres du mois ». Soupault, en veste d'éditeur, se fera également aider par Gérard et Lübeck dans la création de *L'Anthologie de la nouvelle poésie française*, publiée en 1924 aux éditions du Sagittaire¹.

Jean Cocteau au moment de l'arrivée de Tzara à Paris qui marque le début de l'activité fébrile du mouvement essaye de prendre sa place dans l'échiquier de l'avant-garde et il le fait en créant sa propre revue, *Le Coq*. Ephémère comme d'autres revues nées en ce printemps 1920 autour du mouvement de Tzara, cet organe présente une double spécificité. D'une part il est strictement lié à la musique et en particulier au Groupe des Six², de l'autre il est au milieu de l'avant-garde même, peut-être de manière opportuniste, tourné vers la « droite » de cet espace virtuel des revues. En effet, bien que dans le premier numéro paraissent le nom de Tzara, et que la revue se présente à la manière des publications dadaïstes (dispositions typographiques, aphorismes provocateurs aux marges de la revue, etc.) à travers elle Cocteau promeut déjà, comme Radiguet, son « anti-modernisme ». Le « modernisme » est, bien entendu, celui de Dada. Le texte-manifeste de Cocteau paru dans le premier numéro ne pourrait être plus clair à ce propos :

difficulté à vendre les éditions de luxe le choix de publier le volume sans les illustrations, voir Béatrice Mousli, *Max Jacob*, Paris, Flammarion, 2005, p. 271-272.

¹ « *L'Anthologie de la nouvelle poésie française* permet [...] à de nombreux jeunes lecteurs de s'intéresser à la nouvelle poésie et à la mieux connaître. [...] Pour réunir les textes, je fus aidé par Léon Pierre-Quint, Francis Gérard (Gérard Rosenthal) et Mathias Lübeck (Robert Enoch). Ces derniers étaient des jeunes écrivains qui avaient publié une revue, *L'Œuf dur*, très éclectique mais sympathique. », *Mémoires de l'oubli. 1923-1926*, op. cit., p. 105-107. Mathias Lübeck, né en 1903, sera assassiné par la Gestapo en 1944.

² Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre et Darius Milhaud.

Les articles qui m'assimilent au dadaïsme m'amuse beaucoup, parce que je suis l'anti-dadaïste type. Les dadaïstes le savent bien et s'ils demandent parfois ma collaboration, c'est pour prouver que leur système est de n'avoir aucun système. Si on les place à l'extrême gauche, je suis à l'extrême droite. Les extrêmes se touchent. [...] Ces confusions n'ont, du reste, aucune importance. Mais, si je devais être président de quelque chose, je choiserais de présider une ligue Anti-Moderne¹.

En octobre 1920 naît *L'Esprit nouveau* sous-titré *revue internationale d'esthétique* dirigée d'abord par Paul Dermée puis par un triumvirat auquel s'ajoutent Le Corbusier et Amédée Ozanfant. Elle est publiée jusqu'en janvier 1925. Pour permettre un débat plus large sur les tendances esthétiques modernes, la revue se positionne à l'écart des groupes organisés qui tendent au dogmatisme et à endurcir leur doctrine esthétique et éthique : « Il existe des quantités de revues littéraires ou artistiques, mais toutes sont l'expression d'un groupe ou d'un esprit individuel ». Et elle s'inscrit dans la lignée de l'avant-garde d'avant-guerre comme le dit le titre emprunté à la célèbre conférence d'Apollinaire. Dans le liminaire sur le « domaine de l'Esprit nouveau » on peut lire : « Quelle fut la leçon de Rimbaud, de Mallarmé, précisément et techniquement ? L'action des littératures d'Extrême-Orient. L'évolution et la découverte d'Apollinaire ? son écho ? Les futuristes. L'Unanimité et sa doctrine, ses œuvres, ses ramifications, son évolution etc., etc. ». Ces questionnements reflétaient les préoccupations esthétiques dans l'air du temps à la sortie de la Grande guerre. Cendrars dans une série d'articles sur l'art parus dans *La Rose rouge* en 1919, proclamait la fin des « ismes » et le dépassement du cubisme au profit d'une « peinture personnelle ». Or, dans ces textes le va et vient entre peinture et littérature est constant puisqu'elles sont unies dans la recherche de la « profondeur d'aujourd'hui »²,

¹ *Le Coq*, mai 1920, s.p. Sur cette revue voir l'entrée « Le Coq » par Pascal Lécroart, in *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*, tome I, op. cit., p. 640-644.

² « Modernités – Fernand Leger », *La Rose rouge*, n° 18, 3 juillet 1919.

véritable règne du poète et de l'artiste selon Cendrars qui écrit : « [n]ous aurons enfin un peintre et un autre peintre : Mallarmé et Rimbaud »¹. Dans le liminaire de *L'Esprit nouveau*, la référence aux « littératures d'Extrême-Orient » est en revanche vraisemblablement un écho des littératures d'ailleurs mises à la mode par Paulhan avec les Hain-Tenys malgaches, Cendrars avec ses contes nègres traduits dans la *Rose rouge*² et surtout le numéro de septembre 1920 de *La NRF* qui avait été consacré aux Haï-Kaï et dans lequel Paul Éluard publie la série de « Pour vivre ici »³.

L'« Esprit nouveau » était pour Apollinaire l'expression de la recherche d'un délicat équilibre entre l'ordre et l'aventure et cette revue est effectivement traversée par ces deux extrêmes même si la tendance prédominante défendue par les directeurs, Ozenfant et Le Corbusier, est l'attention au passé pour donner des formes idéales et des règles strictes à l'art moderne : « l'œuvre d'art nous paraît être un travail de mise en ordre, un chef-d'œuvre d'ordre humain »⁴.

Dans cet espace autour de *Littérature* il existe un monde très varié de revues qui se situent loin des organes institutionnalisés et des revues idéologiquement proches de la droite et de l'extrême droite maurassienne mais aussi d'une conservation esthétique et du classicisme anti-moderne ou moderne comme celui que récupère *L'Esprit nouveau*. Il s'agit d'organes originaux aux

¹ « Modernités – Quelle sera la nouvelle peinture aux Indépendants 1919 ? », *La Rose rouge*, n° 1, 3 mai 1919. Les réflexions sur la peinture de Cendrars s'étaient faites d'autant plus urgentes que Léonce Rosenberg, en ouvrant la galerie de *L'Effort moderne*, essayait en 1919 de relancer le cubisme par une série d'expositions monographiques et un projet éditorial ambitieux, mission tant héroïque qu'anachronique par sa volonté de diriger et revivifier un mouvement éclaté et désormais en déclin – situation bien résumée par la formule devenue célèbre de Cendrars le « cube s'effrite » – mais qui eut un rôle importante dans la diffusion et la compréhension du cubisme (voir à ce propos Christian Derouet, « Blaise Cendrars et " L'Effort moderne " », in *Cendrars le bourlingueur des deux rives*, sous la direction de Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger, Paris, Colin, 1995, p. 65-73 et ma contribution « Entre commerce, renouvellement des arts et des techniques : Léonce Rosenberg éditeur d'art », *Les Architectes du livre*, sous la direction d'Anne-Christine Royère et Julien Schuh, Paris, Cabinet Chaptal, 2018.

² *La Rose rouge*, n° 4, 22 mai 1919.

³ Voir *Pour vivre ici, onze haï-kaï*, in *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 49.

⁴ « Esthétique et purisme », *L'Esprit nouveau*, n° 15, 1922. Voir à ce propos Roxana Vicovanu, « *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) et les avant-gardes », in Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou (dir.), *Les oubliés des avant-gardes*, Univ. de Savoie, « Écriture et Représentation », 2006, p. 103-122.

marges du mouvement dadaïste et du surréalisme naissant, à savoir, des groupes organisés qui tendent au dogmatisme et à la radicalisation de leur doctrine esthétique et éthique, mais qui gravitent dans leur « champ magnétique » soit par une attraction qui se manifeste par la circulation de poètes et artistes, soit dans la répulsion plus ou moins totale des hommes et des idées. Ces revues sont souvent hostiles à l'esprit de groupe sectaire mais aussi à la théâtralisation des provocations, à l'attitude sermonneuse teintée de prophétisme dont font preuve les mouvements, plus qu'aux membres des groupes pris individuellement.

Dans un camp adverse à Dada, puis au surréalisme se positionne la revue mensuelle *Montparnasse* qui, après trois numéros, en 1914, interrompt ses publications pour reparaitre en juillet 1921. Fondée et dirigée par Paul Husson qui l'anime avec le poète et artiste Géo-Charles et le journaliste anarchiste Marcel Say, cette revue s'inscrit dans le renouvellement artistique de l'avant-garde d'avant-guerre¹. La réapparition est en effet accompagnée par la déclaration que déjà en 1914 cette « jeune gazette » avait pris une place particulière dans la « littérature d'avant-garde » et reproduit dans le liminaire un article élogieux écrit par Apollinaire sur la revue lors de sa première émergence².

Un accueil tout particulier est réservé à Blaise Cendrars. Au « poète le plus représentatif » de la génération de la « poésie cubiste », la revue consacre un médaillon littéraire dans le numéro 9 de mai 1922 où le panégyrique de Husson est illustré par un portrait de Cendrars³ et accompagné par le poème « Le ventre de ma mère »⁴. Sous les plumes des principaux collaborateurs le dadaïsme n'est qu'une « singerie » du futurisme et les nouveaux arrivés dans la scène littéraire ne

¹ Cette deuxième série est publiée en 58 livraisons de juillet 1921 à janvier 1930.

² Marcel Say, « Nous reparaissons », *Montparnasse*, n° 1, 1er juillet, 1921.

³ Le portrait est signé Raymone mais une partie de l'écriture autour du dessin trahit la main hésitante de Cendrars, s'agit-il d'un portrait à « deux mains », la sienne et celle de sa bien-aimée Raymone ? Il symboliserait ainsi la « guérison » du poète par une main prêtée, son retour à la vie grâce à l'amour, lui qui, est « dit sans bras parce qu'il en avait laissé un à la guerre », comme on peut lire dans les mots manuscrits qui accompagnent le dessin.

⁴ De Blaise Cendrars paraîtront aussi d'autres poèmes et lui sont consacré plusieurs notes et articles, toujours positifs, sur son œuvre comme par exemple le long texte d'Albert Lepage publié dans le numéro 36 du 1er novembre 1924.

sont que des épigones de Marinetti¹. Mais si le dadaïsme en tant que mouvement est stigmatisé pour son nihilisme – il est considéré « œuvre de mort » selon Paul Husson² – la revue s'ouvre aux cours des années aux poèmes de Tristan Tzara qui publie ses textes dans la revue en 1923 et en 1924³. En effet, au fil des années, outre Tzara, les poètes qui étaient étiquetés « dadaïstes », tel que Breton et Éluard, ne sont plus considérés comme dénués de talent poétique et littéraire⁴. Des poètes qui feront acte de « surréalisme absolu » Crevel est le seul dont les poèmes occupent les pages de quelques livraisons de la revue dès la reparation⁵. Au moment de la naissance officielle du mouvement avec la publication du *Manifeste du surréalisme* encore une fois, la revue, par la voix de Géo-Charles, oppose à la vanité de la définition et de la constitution d'un nouveau mouvement, la présence d'un certain talent dans le Breton poète de *Poisson soluble*⁶. Or, la tendance à privilégier l'expression individuelle, poétique, et à se méfier des groupes d'avant-garde organisés autour de manifestes et proclamations est très probablement la conséquence de l'esprit militant des auteurs de *Montparnasse* qui considèrent ces avant-gardes privées d'une véritable substance politique dans le sens traditionnel du terme. En effet, la revue gravite aussi dans le milieu de l'anarchisme et plusieurs de ses contributions montrent l'engagement politique des principaux collaborateurs et leur forte connaissance de l'actualité politique et sociale, même étrangère⁷.

¹ « Frères, il faut mourir », texte anonyme, *Montparnasse*, 1er août 1921 et Marcel Say, « L'imbroglia littéraire contemporain. Quelques causes. Suite », *Montparnasse*, n° 3, 1 septembre, 1921.

² « Marinetti », *Montparnasse*, n° 33, 1er mai, 1924.

³ *Montparnasse*, n° 23, 1er mai, 1923 et n° 34, 1er juin 1924. Voir aussi la note sur *Les sept manifestes dada* de Tzara par Géo Charles qui se conclue ainsi : « D'après moi, avec des faiblesses, Tzara est poète et cela nous importe », *Montparnasse*, 1er décembre 1924.

⁴ « Dada doute de tout, pour ne croire à un moment donné qu'aux productions de ses prophètes négateurs. Et il a raison, car Tzara, Breton et Éluard sont des écrivains et des poètes. », Paul Husson, « Marinetti », *Montparnasse*, n° 33, 1er mai, 1924.

⁵ *Montparnasse*, n° 23, 1er mai 1923 ; n° 24, 1er juin 1923 ; n° 28, 1er décembre 1923 ; n° 33, 1er mai 1924. Il faut signaler également un poème de Michaux (1er mai 1924) et un poème d'Artaud (1 novembre 1924 n° 36).

⁶ « Le Manifeste de A. Breton », *Montparnasse*, n° 37, décembre 1924.

⁷ Un regard très lucide se devine dans des articles comme le « Le fascisme intellectuel » par Marcel Say, *Montparnasse*, 1er juillet 1922 ou celui de Florent Fels sur l'artiste communiste

Cette connivence d'avant-garde artistique et militantisme politique caractérise également la revue *Action* publiée entre 1920 et 1922. Le fondateur Florent Fels provenait de l'anarcho-syndicalisme et avait assisté au premier Vendredi de *Littérature* du 23 janvier 1920 qui avait mis à l'honneur le mouvement Dada à Paris par une manifestation très mouvementée et provocatrice¹. C'est en partie à cause du scepticisme ressenti face à cet événement qu'il décida avec Marcel Sauvage et Georges Gabory de créer cette revue en février 1920. Le programme était d'une part de poursuivre l'esthétique de l'Esprit nouveau d'Apollinaire mais également de Max Jacob, Salmon et Reverdy – même si celui-ci, au contraire des précédents ne publiera jamais dans la revue – du fauvisme et du cubisme et de la modernité plastique en générale² ; de l'autre de mener en parallèle des approfondissements et un débat philosophique et politique afin de favoriser une « action » de progrès social. C'est ce dualisme qui résume pleinement le sous-titre de la revue : « cahiers individualistes de philosophie et d'art »³. Née et située en opposition au dadaïsme, la revue cherche à construire plutôt une alternative à ce mouvement qui avait polarisé et monopolisé les élans de l'avant-garde. Cependant, les auteurs protagonistes de cette revue ne refusent pas un effort de compréhension pour situer le mouvement dans les manifestations de l'esprit moderne. Dans une fine analyse, Albert Gleizes considère le dadaïsme comme l'expression de la crise inéluctable à laquelle est destinée la bourgeoisie à cause des contradictions matérielles qui la fondent, en le voyant comme une

allemand George Grosz et sa vision impitoyable de la société allemande d'après-guerre paru dans le numéro du 1er avril 1923. Géo-Charles et Marcel Say feront partie d'un groupe anarchiste et fonderont la revue homonyme *Partisans. Revue coopérative internationale*, organe mensuel du groupe « Partisans », dont le secrétaire général sera Marcel Say qui deviendra par la suite un militant du PCF et journaliste à *L'Humanité*. Sur Montparnasse je renvoie à « Une revue nommée *Montparnasse* » par Élisabeth Chambon, introduction à la réimpression de la revue, Grenoble, Cent pages, s.d., et Thomas Bauer, « Montparnasse », *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome II, op. cit., 989-991.

¹ Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 150-155.

² Ce sont surtout les poèmes, les poèmes en prose et les contes de Salmon et Max Jacob qui sillonnent les pages de la revue.

³ La célèbre suffragette anarchiste anglaise Dora Marsden publie un article « Art et philosophie » dans le n° 3 d'avril 1920. Plusieurs sont les contributions de l'historien de l'art anarchiste allemand Carl Einstein.

conséquence au fond impuissante, dépourvue d'une véritable critique efficace du système¹. Comme dans *Montparnasse*, dans *Action* aussi les résistances au mouvement dadaïste et le rejet de ses prétentions théoriques n'empêchent pas tout intérêt pour les œuvres individuelles des poètes qui gravitent autour du mouvement². La réception des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault et d'*Anicet* d'Aragon profite d'une lecture très profonde et originelle, globalement positive³. Aragon y publie même des poèmes, comme le font Tzara et Éluard⁴. Une présence constante dans la revue : celle d'Ivan Goll, rival attentif, qui éditera le seul numéro de la revue *Surréalisme* pour anticiper l'imminente parution de *La Révolution surréaliste* et s'emparer ainsi de ce nouvel « isme » afin de le relier à l'héritage d'Apollinaire⁵. D'ailleurs, bien avant la parution de sa revue, Goll depuis son arrivée à Paris en novembre 1919, voulait jouer un rôle de premier plan dans le mouvement moderniste qu'il cherchait à légitimer et systématiser comme le prouve l'édition de l'anthologie *Les cinq continents. Anthologie mondiale de la poésie contemporaine* éditée sous sa direction en 1922⁶. La France était guidée par

¹ « Ce qu'il détruit, sans porter la responsabilité de ce qu'il fait, c'est une série de notions et de servitudes qui n'a pas besoin de lui pour disparaître comme ce que détruit sur le plan matériel la hiérarchie bourgeoise c'est sa fausse conception de la répartition des richesses communes. Voilà pourquoi Dada n'est en fin de compte que l'ultime aboutissement de décomposition des valeurs spirituelles de cette hiérarchie bourgeoise décomposée. », « L'Affaire Dada », *Action*, n° 3, avril 1920, p. 32.

² C'est ce que laisse entendre Gabory dans « Apollon chez les muses. Quelques mots sur la poésie d'aujourd'hui », compte-rendu d'une conférence tenue le 3 juillet 1921 : « Aujourd'hui, Dada se meurt, Dada est mort. Quelques purs poètes ont porté ce masque ridicule, par pudeur sans doute : Paul Eluard, musicien secret qui chante la belle et calme et triste vie du cœur, Louis Aragon, oiseau bleu qui perd ses plumes brillantes et légères, roucoulant avec un petit accent féminin des romances sentimentales, Louis Aragon, rossignol mécanique, merle blanc sifflant ironiquement dans sa cage dorée. J'ai encore quelques noms à citer au Tribunal du Temps. André Breton, Marcel Sauvage, Philippe Soupault (j'en passe et non pas des meilleurs). », *Action*, n° 8, août 1921, p. 32.

³ Prophétique le commentaire de Florent Fels à propos de l'œuvre de Breton et Soupault : « Un livre très important, puisqu'il crée un poncif. Le livre que citeront les critiques de 1970 lorsqu'il sera question de l'état d'esprit des artistes en 1920. Je ne crois pas néanmoins qu'il soit ainsi qu'on l'a dit, le point de départ d'une littérature ou d'une absence de littérature, états différents d'une même chose nouvelle. », *Action*, n° 8, octobre 1920, s.p.

⁴ *Action*, n°5, octobre 1920 et n° 11, janvier 1922.

⁵ Sur cet aspect je renvoie à la minutieuse reconstruction de l'affaire par Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 329-333. Voir aussi « Autour de la revue *Surréalisme* » par Jean Bertho qui accompagne la réédition de la revue, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 23-51.

⁶ *Les cinq continents. Anthologie mondiale de la poésie contemporaine* par Ivan Goll, La Renaissance du livre, 1922.

Apollinaire et un cortège qui, si l'on exclut Jules Romains et Valéry, était composé exclusivement par les poètes de la modernité : Cendrars, Jacob, Cocteau, Salmon, Reverdy, Birot, Beauvain. Le seul poète présent de la nouvelle génération est Philippe Soupault avec « La vie et le vent ». ¹ En effet, les écrivains de la revue *Action* défendent avec passion cet héritage qu'ils opposent au dadaïsme et au surréalisme naissant. La rédaction publie dans le n° 5 d'octobre 1920 des calligrammes d'Apollinaire ². Dans un curieux souvenir du poète de *Calligrammes* signé par André Germain et publié dans le n° 4 de juillet 1920, celui-ci évoque l'article de Breton sur Apollinaire paru dans *L'Eventail* en 1919 dont il a compris les critiques allusives et il commente : « Le cruel et fin André Breton médite-t-il déjà la mort de son Maître cœur singulier qui doit se chercher des chagrins et des remords pour cesser d'être, en la prison de cristal, le mystificateur ailé et l'elfe stérile ? » La conclusion du texte insiste polémiquement sur le meurtre symbolique du père par la génération du nouvel esprit dadaïste et surréaliste : « Apollinaire est mort : Breton l'a tué. » ³ Le premier récit de rêve publié dans *Littérature* en mars 1922 est très emblématique des rapports conflictuels, manifestes ou latents, entre ces prétendus descendants d'Apollinaire et Breton. Dans sa pérégrination onirique Breton rencontre un des collaborateurs les plus importants de la revue, George Gabory, qui compose des poèmes et est entouré par « des manuscrits extrêmement sales », impitoyable sentence sur sa poésie figurée par l'état de ces manuscrits ⁴.

¹ Poème repris dans *Georgia* sous le titre « La vie et le vent le vent et la vie », Éditions des Cahiers libres, 1926. Aux images inspirées par Reverdy et Apollinaire, finement combinées et réélaborées – « mais le vent courageux / ne connaît pas de voix / que celle de la pluie et des yeux » – s'ajoutent des accents mélancoliques qui pourraient cacher ses rapports difficiles avec ses amis dans le vie des lettres et dont sa présence dans l'anthologie, au contraire d'Aragon et Breton, est un signe évident : « Ils ont des gestes de fillettes / et les sourires des fleurs fanées / Ils vivent dans les étincelles / des saisons / Nos petits amis gris et tendre ».

² Parus auparavant dans le catalogue d'une exposition d'Irène Lagut et Marcel Survage : *Peintures de Léopold Survage, dessins et aquarelles d'Irène Lagut : première exposition des « Soirées de Paris »* ; catalogue avec deux préfaces de Guillaume Apollinaire, s. l. [Paris], chez Madame Bongard, 5, rue de Penthièvre, du 21 au 31 janvier 1917.

³ *Action*, n° 4, juillet 1920, p. 24.

⁴ *Littérature*, n° 1, mars 1922, p. 5.

Animée par un esprit politique contestataire et anarchisant, la revue *Le Crapouillot* était née dans les tranchées de la Première Guerre mondiale en 1915¹. Bien qu'en continuité avec le ton humoristique, satirique et désabusé employé pendant la guerre, « arme » de son pacifisme, à partir de 1919, ce périodique devient artistique et littéraire et son sous-titre passe de « feuille de guerre » à « arts, lettres, spectacles ». Attirée par l'anticonformisme qui la distingue, la revue se rapproche de l'avant-garde et couvre avec complaisance les événements qui l'animent. Partageant un sens de l'humour semblable à celui de Jacques Vaché, la revue fait un bon accueil au volume de ses lettres dans la collection « Littérature » des éditions Au Sans Pareil². La publicité de la revue sera présente dans les premiers numéros de *Littérature* avant que la Galerie L'Effort moderne de Léonce Rosenberg en prenne le relais, vraisemblablement en assurant un financement plus consistant, moins lié à une logique aussi symbolique qu'assurait la publicité du *Crapouillot*. Néanmoins, cette galerie, principale vitrine de l'art cubiste au sortir de la guerre, donnait son soutien à une revue, *Littérature*, qui, au moins entre 1919-1920, était considérée très approximativement par le public et les revues comme l'organe du groupe cubiste littéraire. C'est la définition, par exemple, donnée dans l'article publié dans *Le Crapouillot* sur l'arrivée du mouvement Dada à Paris et la fusion de celui-ci avec le « groupe cubiste (littéraire) » de la revue *Littérature*³.

¹ Dirigée à l'époque par Jean Galtier-Boissière, *Le Crapouillot* paraîtra, avec des longues interruptions jusqu'au 1996.

² Jean Bernier, « *Lettres de guerre*, de Jacques Vaché », *Le Crapouillot*, 1er janvier 1920. Bernier collabore en parallèle à la revue communiste *Clarté*.

³ André Varagnac, « Dada », *Le Crapouillot*, 1er avril 1920. Comme le montrent Michel Décaudin et Étienne-Alain Hubert, cette étiquette avait été lancée dans le grand public par l'ouvrage de Frédéric Lefèvre *La Jeune Poésie française* paru en 1917 (Paris, Rouart et Cie) qui, le premier, consacrait un chapitre à la poésie d'Apollinaire, Max Jacob et Reverdy, formule rejetée avec énergie par ce dernier dans les pages de *Nord-Sud*, « Petit historique d'une appellation : " cubisme littéraire " », *Europe*, 638-639, 1982, p. 7-25. Aragon, Breton et Soupault, considérés comme les jeunes héritiers de ces poètes de la modernité, étaient victimes de cette filiation dont ils essayaient de se libérer. Il faut rappeler qu'en février 1919, juste avant la parution du premier numéro de *Littérature*, les trois jeunes poètes avaient publié leurs poèmes dans le numéro de *Valori plastici* sur le cubisme après les poèmes de Salmon, Cocteau, Max Jacob, Dermée, Pierre Albert-Birot et Cendrars, accompagnés par les œuvres de Juan Gris, Pablo Picasso, Georges Braque et Fernand Léger. Ce numéro de la revue italienne avait eu une bonne distribution en France et avait

Plus philosophique et moins militante, la revue fondée en 1917 et dirigée par Édouard Dujardin *Les Cahiers idéalistes français* est partisane de la réflexion plus que de l'action. Sous-titrée « recueil de littérature, d'art et de philosophie » la revue change de titre en 1921 en amputant l'adjectif « français » pour se démarquer des organes à tendance nationaliste et se libérer d'une étiquette patriotique qui avait servi, au moment de la guerre, à estomper son pacifisme mal supporté par les institutions politiques et militaires. La nouvelle série s'enrichit d'une rubrique spécifique sur la sociologie. Encrée dans les eaux du symbolisme que Dujardin avait contribué à défendre et valoriser avec *La Revue wagnérienne*, la *Revue indépendante* et la *Revue des idées*, cette revue a su déployer ses feuilles pour accueillir les souffles du modernisme et de l'avant-garde et en s'opposant au renouveau classique¹. Dans ses sommaires on trouve en effet Pierre Albert-Birot, Max Jacob, Cocteau et Ivan Goll. Bien que le noyau dur des dadaïstes et des futurs surréalistes ne soit pas présent, *Les Cahiers idéalistes* montrent de la sympathie pour ces nouveaux mouvements². Et à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Mallarmé la revue reproduit une lettre de Breton adressée au directeur Dujardin où il dénonce un « ignoble » écrit de Maurras sur Mallarmé et l'attitude de Valéry et Henri de Régner qui ont perdu désormais, selon l'auteur du Manifeste du Surréalisme, le droit de se réclamer du maître. Si Breton vise en particulier la capitulation de la morale mallarméenne devant la recherche du succès et des honneurs littéraires dont font preuve Valéry et Régner³, il ne démolit pas moins l'édifice esthétique bâti sur le néo-classicisme.

probablement renforcé cette association, épisode à ajouter aux arguments de Décaudin et Hubert.

¹ Un article de Renée Dunan, qui dans les pages du *Journal du Peuple* s'était rangée du côté du mouvement Dada (« Les poètes dadaïstes » 6 mars 1920), critique le classicisme anti-romantique et anti-bergsonien mais aussi anti Action française, de « gauche », que Julien Benda défendait dans *Belphegor : essai sur l'esthétique de la présente société française* de 1919, « De l'intelligence incompréhensive au sentiment intellectuel », *Les Cahiers idéalistes*, février 1921, p. 35-38

² Voir par exemple les notes sur *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault, *Le Bon apôtre* de Soupault et *Clair de Terre* de Breton, *Les Cahiers idéalistes*, janvier 1921, janvier 1924 et décembre 1924.

³ Voir l'extrait d'une lettre envoyée le 13 octobre 1923 à Jean Royère à la veille de la commémoration dans André Breton, *O.C.*, tome I, op. cit., p. 1429.

L'« ignoble » article de Maurras revendiquait le principe de la raison, les « vastes ordonnances », la justesse d'un mot asservi à un sens précis et parfaitement accordé à son objet¹. Dans sa lettre, Breton fait du *Coup de dés* l'œuvre qui incarne le mieux Mallarmé et qui sûrement est aux antipodes des valeurs prêchées par Maurras et récusées par Breton déjà dans son « contre-lyrisme » en 1918. Le déni éthique accompli par Valéry et Régnier est parallèle au déni esthétique, la « monumentalité » classique à l'érection de la gloire.

De ce groupe de revues animées par un noyau politique, positionnées à gauche du panorama politique et culturel, proche de l'avant-garde, font partie aussi la revue *L'Encrier* qui s'ouvre sur un appel au « Prolétariat intellectuel » et qui est surtout l'expression d'une coopérative d'artistes², et la revue *Philosophies*. Née en 1924, celle-ci est dirigée par Pierre Morhange qui la publie sous l'égide de Max Jacob pour la littérature d'avant-garde, Bergson et Nietzsche pour la philosophie³. Soupault fait paraître un poème, « Une minute de silence »⁴, dans le premier numéro et elle peut compter sur la collaboration de Francis Gerard et René Crevel. Au moment de la sortie du *Manifeste du Surréalisme*, la revue entre en polémique avec le groupe de Breton qui, selon une note parue dans le numéro de septembre 1924, avait dépossédé Max Jacob d'une invention qui lui appartenait :

¹ « Le Romantisme marque un moment de décomposition dans l'histoire de notre poésie. La sensibilité et l'imagination sont par lui affranchies de l'arbitre de la raison. Le goût de l'effet partiel succède à celui des vastes ordonnances et des magnifiques ensembles. [...] nos Parnassiens ajoutent aux désordres du Romantisme un malheur nouveau. Le mot, jusque-là asservi tout au moins à son sens, c'est-à-dire à un certain objet qu'il représentait, est désormais pris en lui-même, uniquement choyé pour sa valeur musicale, son coloris ou sa forme. », « La poésie de Mallarmé » publié d'abord dans *La Revue encyclopédique* du 5 novembre 1898, il venait d'être recueilli avec d'autres textes dans *Poètes*, Paris, Le Divan, 1923, p. 47-48.

² Dirigée par Roger Devigne et publiée entre mai 1919 et mai 1921.

³ Sur cette revue qui sort entre 1924 et 1925 en six numéros je renvoie à Michel Décaudin, « *Philosophies* », in *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, tome III, op. cit., p. 244-256, et Olivier Penot-Lacassagne, « *Philosophies* », in *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*, tome II, op. cit., p. 1030-1031.

⁴ *Philosophies*, n° 1, 15 mars 1924.

Le plus souvent, le surréalisme n'est qu'un art, – ou même un procédé – d'abandonner un élan commencé et de sauter de côté, sans crier : « Gare », puis de mettre en exploitation le petit coin conquis. Cet art, inventé par le génial Max Jacob, me plaît déjà moins chez Louis Aragon, qui l'emploie trop froidement (est-ce – merci – pour nous le tuer ?)¹.

Au-dessous de cette interprétation, métaphoriquement très concrète, paraît se cacher une sorte de poésie du discontinu, volontaire et contrôlée, raisonnée, comme l'évoquent les verbes « abandonner », « sauter » et surtout « mettre en exploitation ». Mais ce « procédé », considéré comme un « art », ne couvre pas la conception poétique et esthétique du surréalisme, à moins que Pierre Morhange, auteur du texte, ne veuille considérer le rapprochement de deux réalités dans l'image surréaliste, par le fait qu'elle sont lointaines, comme un simple effet de contraste, de dissonance, sans tenir compte de la nature associative de l'automatisme et de la dimension psychique et symbolique ; de la continuité lyrique et floue de l'écriture automatique par exemple. Dans le meilleur des cas, ça serait, comme le dit Breton dans le *Manifeste* à propos de l'image de Reverdy, « prendre les effets pour les causes »². L'image chez Breton *cogne à la vitre*. Déjà dans « Entrée des médiums » il racontait ces expériences poétiques dans lesquelles il n'y a aucune intervention critique, aucune « exploitation » du sujet :

mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre³.

¹ John Brown, pseudonyme de Pierre Morhange, « Billet », *Philosophies*, n° 3, 15 septembre 1924. La rédaction de cette revue se rapprochera pourtant du surréalisme en printemps 1925.

² *Manifeste du surréalisme*, O.C., tome I, op. cit., p. 324.

³ *Littérature*, n° 6, novembre 1922, p. 2.

Et l'acte de rapprochement des deux réalités n'est pas un art non plus, il n'est pas dû au talent :

il n'est pas à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose¹.

Max Jacob au contraire, depuis la préface au *Cornet à dés* défendait un art de la composition par une volonté qui s'exerce sur le choix des moyens. Pour lui l'art n'est que le style, et le style est considéré « comme la mise en œuvre de matériaux et comme la composition de l'ensemble, non comme la langue de l'écrivain.² » Au fil des années il marque ainsi sa distance avec les apports de l'inconscient dans la poésie : « [a]ssociation d'idées, dit-on de l'art moderne. Certes, mais comment s'associent les vôtres ? L'imagination n'est pas autre chose que l'association d'idées.³ »

Dans la conférence de Barcelone, Breton, pour expliquer les raisons pour lesquelles il évitait d'utiliser la formule « esprit moderne », avançait « l'abus » de ces mots fait dans le milieu artistique et littéraire avant-gardiste et moderniste pour masquer un certain opportunisme. Et en s'adressant au public, il pointait sévèrement du doigt plusieurs titres : « Vous n'avez, pour vous en convaincre, qu'à parcourir *Les Feuilles libres* ou *La Vie des lettres*.⁴ » *La Vie des lettres* était

¹ *Ibidem*, p. 338.

² « Préface de 1916 », *Le Cornet à dés*, in *Œuvres*, op. cit., p. 348.

³ *Art poétique*, Émile-Paul frères, Paris, 1922, repris dans *Œuvres*, op. cit., p. 1362. S'il est vrai, comme le remarque Tatiana Greene, que les calembours de certains de ses poèmes le rapprochent de Desnos, chez Jacob cette pratique, mise en œuvre par sa valeur comique et ludique, est dénouée de toutes préoccupations sémantiques pour resignifier le langage et le réel, « Max Jacob et le surréalisme », *French Forum*, vol. 1, n° 3, septembre 1976, p. 251-276. Breton dans « Les mots sans rides » concluait justement : « [e]t qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots, quand ce sont non plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour », *Littérature*, n° 7, décembre 1922, p. 14.

⁴ « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pars perdu*, in *O.C.*, tome I, op. cit., 295.

dirigée par William Speth et Nicolas Beauduin, disciple de Bergson, qui avait donné la vie en 1911 au mouvement du Paroxysme¹. Cette revue représente un lieu de rencontre de toutes les tendances d'avant-garde et du modernisme à partir du cubisme jusqu'à l'abstraction de Mondrian et Kupka². Parmi les critiques artistiques la revue compte Maurice Raynal et Jean Cassou qui avait dirigé *Les Lettres parisiennes* dissoutes pour confluer dans *La Vie des lettres*, promoteur des « jeunes revues » de sa génération comme *Littérature* et démolisseur des « grandes » comme le *Mercure de France* et la *NRF*³. La littérature moderne, surtout la poésie, va du même Beauduin à Reverdy en passant par Pierre Albert-Birot et Ivan Goll auquel est faite une large place. La revue s'ouvre au dadaïsme au début de l'année 1921 et une lettre de Beauduin à Picabia annonce son choix⁴. Le souhait du directeur se concrétise dans le numéro d'avril 1921 qui affiche des textes de Picabia, Aragon, Breton, Éluard et Tzara. Si celui-ci publie son « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amère », Aragon, Breton et Éluard exhibent leur virtuosité poétique par trois sonnets octosyllabiques⁵. Difficile ne pas voir dans le choix de cette forme une sarcastique mise à distance de la revue, le désengagement d'une attente, une sournoise « fin de non-recevoir ». Probable réponse à l'opportunisme suspecté par Breton et qu'il dénoncera plus tard à Barcelone. Soupault aussi publie dans la revue deux poèmes auxquels s'ajoute un essai sur « L'état du roman »⁶. *La Vie des lettres* rendait compte de tous les

¹ Déjà parue entre 1913-1914, la nouvelle série sort en 21 volumes entre juillet 1920 et avril 1924. Sur Beauduin voir le chapitre « Le Paroxysme. Beauduin », in Léon Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1919-1925*, Genève, Droz, 1971, p. 92-105.

² La couverture est dessinée par Gleize et Kupka offre une illustration dans le numéro d'avril 1924.

³ Jean Cassou (1897-1982), poète et conservateur, résistant, il est et un des fondateurs du Musée d'art moderne. Si dans « *Littérature*, Louis Aragon montre une intelligence neuve » à propos des « grandes revues » Georges Pillement, l'autre directeur, et Jean Cassou affirment : « le *Mercure* nous embête », « la *N.R.F.* a reparu nous ramenant un Claudel qui fait du Claudel, c'est-à-dire s'imite lui-même, se pastiche », « Les Revues », *Les Lettres parisiennes*, 6-7, novembre 1919. Plus tard Cassou collaborera avec « l'ennemie » *NRF*.

⁴ « J'ouvre franchement ma revue au mouvement Dada qui est le plus vivant, la plus agissant de tous. C'est un courant, ce n'est pas une école, il est mondial et il emportera toute la génération. Croyez à ma prophétie. », lettre datée 3 janvier 1921 et publiée dans *Dada à Paris*, op. cit., p. 323.

⁵ *La Vie des lettres*, n° 4, avril 1921, « La vie privée », « Titre », « La bouche usée ».

⁶ *La Vie des lettres*, n° 2 Octobre 1920, n° 9 avril 1922 et n° 15, novembre 1923.

mouvements d'avant-garde, y compris le futurisme, et en accueillait les membres dans ses pages. Au-delà d'une possible conduite opportuniste, le choix de Beauvuin de s'ouvrir à Dada révèle sûrement la capacité du mouvement et de la revue *Littérature* à mobiliser l'intérêt autour d'eux par les manifestations et les manifestes, par la radicalité de ses productions et par la stratégie éditoriale organisée sur plusieurs fronts : publications en volume grâce à la maison Au Sans Pareil, multiplications des revues, maintien d'un canal « diplomatique » entre mouvement et « institution » par la prise de parole dans la *NRF*, interventions dans les quotidiens. C'est aussi l'habileté à mener le débat sur des questions pas moins radicales que les œuvres comme le montre l'enquête de *Littérature* lancée en novembre 1919 « Pourquoi écrivez-vous ? » alors que *Les Marges* faisait une enquête sur le roman social et le roman à thèse et *Les Belles-Lettres* en mai 1920 lançait une enquête sur « le rôle de l'écrivain » et « sa place dans la société.¹ »

L'« hégémonie culturelle » du « mouvement flou » entre Dada et Surréalisme est grandissante dans *Les Feuilles libres* de Marcel Raval². La revue initialement ne définit pas une ligne claire, mais, comme l'annonce le liminaire « Notre but », par la formule dépréciative de « bolchevisme littéraire », la rédaction affiche une aversion pour les créations de l'avant-garde et une préférence pour l'unanimisme³. En même temps elle s'oppose aux « classiques podagres » de *La Minerve française* et de la *NRF*⁴. Elle ne se fait donc pas remarquer, au début, pour accueillir des créations particulièrement novatrices et

¹ *Les Belles-Lettres*, mai 1920, enquête menée par Maurice Landau.

² Parue irrégulièrement sur une dizaine d'années entre mai-juin 1918 et mai-juin 1928. Voir Ivanne Rialland, « Les Feuilles libres », in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome II, op. cit., p. 797-800.

³ « Le bolchevisme littéraire a, sans doute, un grand avenir, mais il ne nous plait pas. Il est quelques lois grammaticales et syntaxiques que nous voulons observer », « On ne saurait abstraire la fonction du poète des aspirations de l'humanité. », « Notre but », *Les Feuilles libres*, n° 1, 15 décembre 1918, p. 2. Je rappelle que Cendrars, comme on l'a vu, utilisera pour définir l'état d'esprit de l'avant-garde avant et après la Grande guerre les mots « bolchevisme intellectuel » et « bolchevisme en action », Lettre de BLAISE CENDRARS » datée de 1920, in *La Poésie aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, op. cit.

⁴ Francis Métayer, « Quelques Manifestes littéraires », *Les Feuilles libres*, n° 7, 15 juin 1919.

est initialement hostile au mouvement Dada¹. C'est vers le printemps-été 1921 que l'orientation moderniste commence à être assurée par Jacob, Salmon, Reverdy auxquels s'ajoutent le couple Cocteau-Radiguet et puis Cendrars qui publie en feuilleton *Moganni Nameh* son premier roman, écrit commencé en 1911². Un changement des dispositions vis à vis de Dada paraît se produire dès l'affaiblissement de l'intensité qui atteint les activités du mouvement à partir de l'été 1921. Mais ce sont surtout les querelles déclenchées par la proposition de Breton de tenir un Congrès sur l'esprit moderne qui portent la revue à s'ouvrir aux dadaïstes et ex-dadaïstes. Le numéro d'avril-mai 1922 contient en effet un « dossier » signé Tristan Tzara et adressé au directeur comportant un ensemble de documents pour démontrer et dénoncer l'institution « arbitraire » du comité du Congrès. Le dossier se termine par la résolution qui retire la confiance au comité signée, entre autre, par le directeur de la revue Marcel Raval puis Éluard, Man Ray, Péret. C'est en effet autour de ces noms que se réalise l'ouverture à Dada auxquels s'ajoute Philippe Soupault. C'est très vraisemblablement pour cette raison que Breton imputera à la revue d'être opportuniste. Dans ce conflit est à inscrire en partie la passagère « participation » de Desnos au numéro de janvier-février 1924 qui occupe en ce moment encoure une place exceptionnelle, même si difficile, à côté de Breton. Il commet en effet une supercherie aux dépens de la revue en publiant pour s'en moquer « Le Génie sans miroir » signé Paul Éluard accompagné par des faux poèmes et dessins de malades mentaux³.

¹ Voir le numéro de juin 1920 et la circonspection qui traverse le compte rendu sur *Anicet* d'Aragon, « À propos d'*Anicet* » signée Marcel Raval dans le numéro de juillet 1921. Dans « Critique. Hypo et Hyper critique » à propos de Reverdy dont la théorie « classique », « d'homme de goût » contredit sa poésie, Wieland Mayr écrit : « Allons, on pourra, sinon entendre M. Reverdy, peut-être s'entendre avec lui. », *Les Feuilles libres*, février 1920, p. 147.

² *Les Feuilles libres*, février, juin-juillet, août-septembre 1922.

³ La position déjà propice au conflit qu'occupait la rédaction des *Feuilles libres* aux yeux des proches de Breton, s'était aggravée quand un de ses membres, Wieland Mayr, avait, dans les pages du *Gaulois* en 1923, attaqué la mémoire de Marat et surtout Robespierre que Robert Pierre Desnos admirait particulièrement et qui revient souvent dans ses écrits. Sur cet épisode voir Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, p. 54-57 et Anne Egger, *Robert Desnos*, Paris, Fayard, 134-136.

Une dernière revue de cette nébuleuse de l'avant-garde a eu un rôle privilégié par rapport à *Littérature*, il s'agit d'*Aventure*. Bien qu'autonome du mouvement Dada, la revue *Aventure* est une prise de parole d'un groupe de jeunes encouragés par les actions anti-institutionnelles des dadaïstes¹. Créée à mi-chemin entre les murs d'une caserne et les livres d'une bibliothèque par Marcel Arland – à l'époque chef de la rédaction littéraire de la revue des étudiants *l'Université de Paris* – Georges Limbour, René Crevel, Max Morise et Roger Vitrac, cette revue ne connaît que trois numéros entre novembre 1921 et janvier 1922. La rédaction affluera en effet vers la nouvelle série de *Littérature* sans Arland qui, opposé au choix de Vitrac de railler Breton pour le Congrès, donna naissance à *Dés* paru pour un seul numéro.

Avant de conclure ce répertoire de revues il est nécessaire d'évoquer trois journaux hebdomadaires qui ont accueilli le passage des surréalistes entre 1923-1924 : *La Vie moderne*, *Paris-Journal* et *Le Journal littéraire*.

L'hebdomadaire de *La Vie moderne*, « organe documentaire de défense sociale », avait attiré l'attention des amis de Breton probablement pour son caractère très peu littéraire comme le révèle la publicité dans *Littérature* de février-mars 1923². Le passage du groupe de *Littérature* dura quelques mois, de janvier à mars 1923. Breton publie sa « Confession dédaigneuse » en trois livraisons, Crevel, Desnos et Éluard aussi y participent comme Aragon qui est le plus présent parmi les surréalistes. Nombreuse sont ses chroniques entre février et mars 1923 dont une est consacrée à *La Revue européenne* qui venait de voir le jour sous la direction de Soupault. Aragon passe en revue toutes les signatures

¹ Voir Henri Béhar, « *Aventure et Dés* », *Cahiers de l'Association Internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*, n° 1, 1966, p. 92-103 ; la réédition *Aventure-Dés*, Paris, Jean-Michel Place, 1975, complétée par des textes de Marcel Arland, André Dhôtel et Walter G. Langlois ; et Ivonne Riolland, « *Aventure* », in *Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle*, tome I, op. cit., 56-58.

² La couleur de COMOEDIA ? Verdâtre – des NOUVELLES LITTÉRAIRE ? Mauve – de l'INTRANSIGEANT ? Gris – du Supplément Littéraire du FIGARO ? Violet – du JOURNAL DU PEUPLE ? Vieux rose – de l'ACTION FRANÇAISE ? Sale. Voir par opposition LA VIE MODERNE.

pour les démolir et affirmer « Soupault [...] semble avoir perdu le sens.¹ » Sa critique témoigne des conflits entre le groupe de Breton et Soupault en cette période, des divergences sur la carrière littéraire – de littérateur et de journaliste, inconcevables pour Breton – mais aussi de l'esthétique et de l'éthique de l'écriture qu'implique le choix du roman et qui, semble bien, en dernier ressort, ce qui sépare les trois amis². Desnos livre à la revue un intéressant essai critique sur Apollinaire, « Guillaume Apollinaire et les autres », où il peint le poète d'*Alcools* comme un défenseur du romantisme et un digne héritier de Rimbaud. Cet article s'inscrit dans la récupération du romantisme et la réécriture de son histoire opérés par les surréalistes contre le discrédit et le mépris dont il est l'objet de la part des « cuistres à la solde des marchands de margarine néo-classique » des revues comme *Les Belles-Lettres* et *L'Action française*.

C'est pour concurrencer *Les Nouvelles littéraires*, nées des cendres des *Écrits nouveaux*, qu'en mars 1923 Jacques Hébertot, impresario et directeur du Théâtre des Champs-Élysées, confie *Paris-Journal* à Aragon pour le métamorphoser de bulletin d'information sur les spectacles en revue littéraire. Bien qu'Aragon n'assume la direction que pour un peu plus d'un mois, à cause de la condamnation de Breton et du groupe de *Littérature* qui le voyaient asservi à l'activité exécrationnelle du journalisme littéraire, cet hebdomadaire est le témoignage de la capacité d'infiltration dans le champ littéraire au moyen des revues par les futurs surréalistes³. En effet, l'« influence paradoxale » du surréalisme naissant peut compter, nonobstant les anathèmes lancés contre Aragon, sur la présence d'Éluard, Limbour, Morise, Crevel, Péret, Vitrac, Gérard, Desnos et même Breton qui publie « Distances » dans la livraison du 23 mars 1923 – tentative de prendre les mesures de l'art plastique d'avant-garde – et un fragment de la « Confession dédaigneuse » le 1er février 1924. Philippe Soupault, voulant presque compenser

¹ « La Revue européenne », *La Vie moderne*, n° 9, 18 mars 1923.

² Sur ce dernier aspect je renvoie à Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)* [1979], Paris, Champion, 2014, et en particulier aux pages 449-466.

³ Nathalie Limat-Letellier a consacré plusieurs travaux à cette revue notamment « L'influence surréaliste à Paris-Journal (1923-1924) », *Mélusine*, n° 25, 2005, p. 65-80.

son activité de littérateur et chroniqueur littéraire qui le discrédite devant ses amis, donne à la revue des « chroniques de la rue » traitant du merveilleux enivrant exhalé par la ville moderne¹.

Les mêmes raisons qui ont présidées à la naissance de *Paris-Journal* sous la courte direction d'Aragon, poussent en 1924 Léon Pierre-Quint à éditer une revue hebdomadaire, *Le Journal littéraire*, pour concurrencer *Les Nouvelles littéraires*. Après l'abandon de Fernand Divoire, qui avait assuré la direction des premiers numéros, il la confie à Paul Lévy mais demande à Soupault d'épauler ce dernier². Loin d'être une revue de création, cette revue participe au lancement du groupe surréaliste autour des écrits qui multiplient les hommages, passionnés et emphatiques, tels que celui à Reverdy le « plus grand poète vivant » signé par Aragon, Breton et Soupault paru le 31 mai 1924 et celui sur Picasso du 21 juin de la même année, ou encore l'article de Breton sur Desnos « prophète » du surréalisme accompagné par un portrait de Man Ray publié dans le numéro du 5 juillet³. Cette revue sera aussi l'organe où éclatera le plus vivement la querelle sur l'étiquette « surréalisme »⁴.

Au terme de cette cartographie de revues tracée à partir d'un point d'observation privilégié, c'est-à-dire la revue *Littérature*, il est indispensable de formuler quelques réflexions, en forme d'ouverture plutôt que de conclusion⁵.

¹ « On consacre de très longues chroniques à ce qu'il est convenu d'appeler les manifestations artistiques [...]. On oublie trop souvent de parler de la rue où l'on trouve pourtant des façades, des affiches, des scènes merveilleuses, des accidents, des boniments et des chanteurs. », Philippe Soupault, « Les Lettres », *Paris-Journal*, 28 décembre 1923, p. 4.

² Voir Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli. 1923-1926*, p. 107-109 et Béatrice Mousli, *Philippe Soupault*, op. cit., p. 161-162.

³ Desnos publie dans la revue ses célèbres critiques cinématographiques comme « L'érotisme », recueilli par Marie-Claire Dumas in *Les Rayons et les ombres : cinéma*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴ Sur cette polémique voir Marguerite Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 329 et sqq.

⁵ Dans cet inventaire raisonné ont été exclues plusieurs revues appartenant à cet espace considérées principalement par leur marginalité dans le réseau et dans le champ : *L'Amour de l'Art* et *Les Feuilles d'Art*, qui sont des revues essentiellement de critique et chroniques des arts plastiques ; *Je Sais Tout*, revue encyclopédique mais très peu artistique-littéraire ; *L'Œil de Boeuf*, *Renaître*, *Scarabée* et *La Vie*, à cause de la documentation insuffisante dans les fonds (collections incomplètes) ; *La Grande revue*, *Les Revues*, *La Revue Ouverte* dont il a été impossible trouver des traces (sauf pour *La Grande revue* qui est nommée dans *Le Mercure de France* et *Les Belles-Lettres*) ; *L'Almanach des saisons*, *La Tribune des jeunes*, *Le Trait d'Union*, *Promenoir*, revues très éphémères et/ou de province mais dont il est à signaler la présence de Desnos, dans les trois

Insérer les revues dans un plan où les cordonnées sont les contenus esthétiques d'un côté, les engagements éthiques et politiques de l'autre, comporte un certain schématisme qui risque de figer ces documents sans tenir compte des changements qui se produisent dans la dimension diachronique et des dynamiques internes mobilisées par les collaborateurs. Cependant, analysées dans leur ensemble, ces revues manifestent des tendances générales, statistiquement et qualitativement révélatrices, qui permettent de les comparer révélant des oppositions et des convergences et par conséquent d'identifier l'existence de groupes plus ou moins cohérents, plus ou moins homogènes. En considérant comme centre *Littérature* les revues qui se déploient autour d'elle sont : celles de deux extrêmes – revues dadaïstes et revues que, pour simplification, j'appelle de l'« intelligence classique » ou maurassiennes –, les revues institutionnelles, la galaxie *NRF* et les revues de l'avant-garde. Il est intéressant de constater qu'au début *Littérature* se positionne à l'intérieur d'un espace bien plus large que celui qui semble opposer avant-garde (héritage *Nord-Sud*, *Sic*) et *NRF* déterminé par les participations au sommaire¹. Comme l'indiquent les « revues des revues » l'espace qui se dessine autour de *Littérature* calque les forces présentes dans le champ littéraire. Par conséquent, nonobstant de grands absents, je pense notamment à *La Revue des Deux mondes*, l'espace des revues ainsi obtenu est largement représentatif du champ littéraire français entre 1919 et 1924.

premières, et de Soupault dans la dernière ; *Aujourd'hui*, dirigée par Claude Autant-Lara et Marcel Vion, sortie avec un numéro unique en juin 1919 ; et enfin les revues du champ littéraire étranger comme les italiennes *Valori Plastici*, *Bleu* et *Poesia*, l'allemande *Der Sturm*, la suisse *L'Eventail*, les américaines *The Transatlantic review* et *The Little Review* et la belge *Le Disque vert*. Cette dernière absence est sûrement la plus arbitraire surtout pour *Le Disque vert* qui fait partie de l'espace littéraire francophone. Il faut tout de même signaler que dans *The Little Review* et dans *Le Disque vert* l'influence et la présence des poètes et artistes dadaïstes-surréalistes est grandissante à partir respectivement du printemps 1921 et de l'automne 1922. Sur *Le Disque Vert* voir Benoît Denis, « Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque Vert* (1921-1925), *Textyles*, n° 20, 2001, p. 66-74, en ligne <https://journals.openedition.org/textyles/917>. [consulté le 25 juin 2018].

¹ Voir à ce propos Jean-Pierre Bertrand, « *Littérature* (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence », *Mélusine*, n° 8, 1986, p. 166-176.

La radicalisation de la revue *Littérature* – ou plutôt les radicalisations, car l'une s'accomplit dans la première série et l'autre débute avec la deuxième¹ – coïncide avec la suppression de la rubrique de la revue des revues à laquelle Breton annonce presque en même temps à Paulhan qu'il renonce pour s'adonner aux « loisirs ». Ce choix est parallèle à une forme très désinvolte de rubriques littéraires, puis à leur raréfaction et enfin à leur disparition à partir du numéro 6 de novembre 1922 de la deuxième série. Il signale une forme d'indépendance et d'autonomie par rapport aux autres revues, l'indice d'un positionnement établi, la volonté de se démarquer des autres « modèles » de revues artistiques et littéraires et d'être un laboratoire de création et d'expérimentation qui ne s'occupe pas de la « Littérature » et qui, sous le masque de son nom antiphrastique – *Littérature* – tue, dé-moralise et transforme l'art sans « opérer en plein jour », comme le souhaite Aragon, Breton et Soupault². Cette nature « hétérodoxe » et non conformiste de la revue est résumée par Breton dans une lettre à Jacques Doucet devenu depuis l'été 1922 généreux mécène de la publication. Breton parle de *Littérature* comme d'une véritable « raison de vivre » pour lui et ses amis, et, en justifiant son « esprit » qui a pu déconcerter et mécontenter le couturier, il explique le projet qu'elle poursuit :

Je cois très sincèrement qu'elle doit être ainsi pour signifier ce que nous avons à signifier, pour ne pas se ranger dans la pléiade des autres revues et pour atteindre un jour, quand on la considérera avec recul, à ce but, mystérieux pour nous-même, que nous poursuivons presque en dehors de la littérature³.

¹ La première radicalisation s'accélère et se réalise entre mai et décembre 1920 et les étapes principales peuvent être reconnues dans : la publications des vingt-trois manifestes Dada en mai, la disparition progressive dans les sommaires des poètes de L'Esprit nouveau (Cendrars, Jacob, Reverdy) et des post-symbolistes, la publication du procès verbale de la rédaction dans le numéro de décembre qui tient à « marquer que la publication de LITTÉRATURE n'a rien de commun avec les diverses entreprises d'"avant-garde artistico-littéraire" ».

² Lettre de Breton à Tzara du 4 avril 1919, *Dada à Paris*, op. cit., p. 460.

³ Lettre datée 26 février 1923. Sur les financements à la revue voir la lettre du 4 août 1922. *Lettres à Jacques Doucet*, op. cit., p. 142 et 122.

Mais le réseau des collaborations à partir du noyau principal des protagonistes de *Littérature*, composé par les surréalistes de la première heure, permet de désamorcer l'apparence statique de cette cartographie de revues. Plusieurs dynamiques sont en effet à l'œuvre et sont mises en évidence par la circulation des auteurs. Il s'agit d'abord des trajectoires personnelles comme celle absolument étrangère au reste des surréalistes accomplie par Delteil qui collabore à des revues comme *Les Belles-Lettres* et *Pour le plaisir* ou Crevel, l'insurgé « contradictoire » comme le décrit Soupault¹. Mais aussi les trajectoires qui distinguent Breton d'Aragon et Soupault, et Soupault d'Aragon. Par un choix pondéré, le premier possède un champ d'action très restreint par rapport aux deux autres, en cohérence avec ses premiers pas dans le monde littéraire entre 1917-1918. De 1919 à 1924, Breton ne livre aux revues aucune note de lecture ou chronique sur la littérature contemporaine, au contraire de ses amis qui en écrivent de manière systématique². Soupault s'investit en 1923 de manière durable dans le journalisme littéraire avec la direction de *La Revue européenne* et dans l'édition, à côté de la maison d'édition du Sagittaire.

Deuxièmement la circulation de ces poètes montre le repositionnement des revues d'avant-garde et modernistes en raison de l'attractivité de Dada et du surréalisme naissant. Les événements qui ont marqué leur histoire, notamment le Congrès de Paris associé à la fin de la première série de *Littérature*, a semble-t-il, accéléré la diffusion des signatures constituant l'âme de ces mouvements. C'est le cas par exemple des *Feuilles libres* ou de la *Vie des lettres* qui semblent profiter du vide laissé par la fin de la première série. En exploitant les fractures au sein du

¹ « Il était, c'est facile à écrire maintenant, décidé à diriger son destin pour ne pas sombrer dans la facilité, la banalité des milieux littéraires, le succès à n'importe quel prix. Mais il était capable de frôler dangereusement ces écueils. », Soupault pense-t-il aussi à sa collaboration régulière aux *Nouvelles littéraires* ?, *Profils perdus*, op. cit., p. 32.

² Voici ce qu'il affirme dans une lettre inédite du 25 décembre 1920 à Paulhan où il se refuse de tenir compagnie aux critiques littéraires de la NRF : « J'ai la plus mauvaise grâce à faire le difficile mais j'avoue que les conditions d'une simple note, qui passera entre Roger Allard et Benjamin Crémieux, ne me flattent pas de la moindre mesure. Il me faut tant de tentations pour écrire. », IMEC, cote PLH2.C45-06.02.

mouvement, elles ouvrent leurs pages et aspirent à prendre le relais, sans y parvenir, en tant que revue-guides de l'avant-garde. Mais *Littérature* et son groupe restent attractifs. Les revues *Aventure* et *L'Œuf dur* se tournent vers elle : celle-là rejoindra la deuxième série de *Littérature*, celle-ci, *La Révolution surréaliste* révélant que si Breton trouve des hommes – la rédaction d'*Aventure* le suit au moment du Congrès – Soupault aussi en cherche et il parvient à les trouver dans *L'Œuf dur* grâce à son rôle d'homme de réseau¹.

Mais il y a aussi des mouvements inverses comme celui de la revue *Le Coq* de Cocteau qui, ayant échoué dans sa tentative hégémonique de prendre la place d'Apollinaire aux yeux d'Aragon, Breton et Soupault et de maîtriser le mouvement Dada, en fait l'organe de la « ligue anti-moderne »².

Enfin ce qui ressort c'est l'éclatement progressif des contributions dans un éventail qui va de *La Revue européenne* à *Action. Littérature* deuxième série apparaît ainsi comme une maison solide d'où les poètes sortent chaque matin pour propager leur parole à la recherche des hommes. Ce sont les minorités organisées, on le sait, qui font l'histoire. Fidèles à l'affirmation que *Littérature* « n'a rien de commun avec les diverses entreprises d'"avant-garde artistico-littéraire" » les habitants de cette maison essayent à bien circonscrire leur fondations pour créer une nouvelle position dans le champ. Loin de l'avant-garde mais pas si distante de l'agglomération *NRF*. Dernier compromis du surréalisme naissant, ou plutôt des naissants surréalistes, pour donner du souffle aux « romances » chantées,

¹ Comme on l'a vu Soupault avait accueilli positivement *L'Œuf dur* dans les pages de *La Revue européenne* (n° 4 de juin 1923) et invité ses auteurs à participer à sa revue. Francis Gérard, gérant de *L'Œuf dur*.

² Au début de 1919 Cocteau cherchait, sans succès, à gagner l'estime d'Aragon, Breton et Soupault qui lui étaient très hostiles. Le poète aîné espérait avoir trouvé en Aragon un appui pour obtenir la faveur des trois jeunes poètes, comme le révèle la correspondance entre les deux : « J'ai été vis-à-vis de B[reton] et de S[oupault] d'une gentillesse occulte dont ils ne se doutent même pas. Chacun s'étonne de les voir s'acharner contre moi qui jamais ne calcule et agis par le cœur. Je croyais m'être battu gaiement et dangereusement pour des causes difficiles et avoir aidé à des semailles dont la récolte est toute simple à des jeunes comme B[reton] et S[oupault]. Je m'attriste de voir l'extrême jeunesse entreprendre la vie avec haine et calcul. », lettre de Cocteau à Aragon datée 16 février 1919, *Papiers inédits*, op. cit., p. 264. Sur Dada et Cocteau voir le chapitre « Tout contre dada », in Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 222-244.

métaphores de leur poésie, et refusées par les « revues académiques » comme il est évoqué dans le dialogue surréaliste « Barrières » des *Champs magnétiques* déjà cité¹? En 1919, l'aventure surréaliste avait commencé également par une aventure éditoriale avec la naissance des éditions Au Sans Pareil dirigées par René Hilsum et la publication de la « Collection de *Littérature* » dans laquelle parurent d'abord *Les Mains de Jeanne-Marie*, inédit de Rimbaud, en 1919, puis les recueils *Mont de piété* de Breton (1919), *Rose des vents* de Soupault (1919), *Feu de joie* d'Aragon (1919), *Les Animaux et leurs Hommes. Les Hommes et leurs Animaux* d'Éluard (1920)² et qui publia ensuite hors collection *Les Champs magnétiques* en 1920. La maison d'édition assura jusqu'au numéro trois de la nouvelle série, mai 1922, la publication de la revue *Littérature* qui passa à partir du numéro suivant de septembre 1922 à Gallimard. Comme lors de la création de la revue, cette maison permettait à Aragon, Breton et Soupault de créer leur espace de publication en marquant leur spécificité, poétique et sociale ; d'être ainsi indépendants et publier leurs volumes. La fin de la collaboration entre cette maison d'édition et le groupe de *Littérature* due, selon Hilsum, au caractère autoritaire de Breton mais plus probablement pour des divergences nées à propos de la publication de *Jésus-Christ rastaquouère* de Picabia, jugé trop « anti clérical » par l'éditeur³, laissait le groupe orphelin d'un instrument nécessaire. Après la double rupture du groupe avec les éditions Au Sans Pareil et de Breton avec Soupault, celui-ci publie aux éditions de la Librairie Six, qu'il venait de fonder sur le modèle des éditions Au Sans Pareil associant l'activité de libraire à celle de galeriste et d'éditeur⁴, son long poème qui cristallise son adieu aux amis

¹ *Les Champs magnétiques*, in *O.C.*, tome I, op. cit., p. 78.

² Cette collection compta dans ses titres aussi *Les lettres de guerre* de Jacques Vaché, les *Dix-neuf poèmes élastiques* de Blaise Cendrars, *Lampes à Arc* de Paul Morand, publiés en 1919.

³ René Hilsum dans une interview à Jean Ristat, Édouard Ruiz et Serge Fauchereau – qui affirme à tort qu'en 1919 la revue était publiée par La Nouvelle Revue Française – raconte avoir « fichu à la porte » Breton qui voulait imposer son choix dans les livres en vente dans la librairie-maison d'édition, « Conversation avec René Hilsum », *Digraphe*, « Naissance du surréalisme », juin 1980, numéro 30, p. 121. Sur l'épisode de « censure » de Picabia voir Pascal Fouché, *Au Sans Pareil*, Éditions de l'IMEC, 1989, p. 22-24.

par l'appel au voyage : *Westwego*¹. Il s'agissait d'une expérience éditoriale de très courte durée². L'éclatement du groupe Dada-*Littérature* après l'affaire du Congrès de Paris engageait une ré-orientation des stratégies éditoriales proprement dites. Or, déjà peu après le procès Barrès, Breton avouait : « Tzara pense de plus en plus qu'il faut s'éloigner du public, alors que je me dispose à lui faire un certain nombre de concessions.³ » La « recherche des hommes », la création d'un public, demandait donc un certain compromis, des concessions. C'est à partir de 1922 que les éditions de La Nouvelle Revue française et du Sagittaire, éditeur de *La Revue européenne*, lancent la totalité des volumes publiés par les poètes surréalistes. Les textes théoriques qui préparent le terrain et scellent la naissance officielle du surréalisme, *Les Pas perdus* et le *Manifeste*, sont respectivement publiés aux éditions de La Nouvelle Revue française et du Sagittaire⁴. Breton avait envisagé de publier le dernier texte des *Pas perdus*, « Caractère de l'évolution moderne e ce qui en participe », le seul à n'avoir pas connu de prépublication, dans la revue *NRF*. Il s'agissait de « préparer » son public comme il avoue un peu embarrassé à Jean Paulhan :

Voudriez-vous demander de ma part à Jacques Rivière si le mal qu'il pense de moi l'empêchait absolument de publier dans la N.R.F. une conférence de novembre dernier : « Caractères de l'Esprit moderne et ce qui en

⁴ Dans cette librairie, ouverte en automne de 1921 au 5, avenue Lowendal, s'est tenue la première exposition parisienne de Man Ray du 3 au 31 décembre 1921.

¹ « C'est aussi à l'enseigne de la Librairie Six que je décidai de publier un long poème, *Westwego*. Je savais bien que mes amis et mes critiques habituels ne manqueraient pas de dénoncer l'influence de Guillaume Apollinaire, de Pierre Reverdy et de Blaise Cendrars. Ces influences étaient évidentes et volontairement subies. J'avais l'intention, en publiant ce poème, de m'acquitter d'une dette et de rendre hommage à des poètes que j'avais admirés. C'était aussi un adieu à mes amis. Et un défi. », *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, op. cit., p. 166. Myriam Boucharenc a mis en évidence le conflit qui traverse Soupault même déchiré entre la volonté de s'émanciper et la mémoire des origines, suspendu dans une douloureuse « fuite paralysée », « *Westwego* et le désir de renaître », *Europe*, « Philippe Soupault », n° 769, mai 1993, p. 27-35.

² On ne connaît que trois titres publiés sous le nom de la Librairie Six : le volume de Soupault, *Les malheurs des immortels*, révélés par Paul Éluard et Max Ernst et *Les chansons du moteur* par Étienne Beaurouge illustrées par Edouard Georg de 1922.

³ Lettre à Doucet datée 24 septembre 1921, *Lettres à Jacques Doucet*, op. cit., p. 103.

⁴ En 1923 et 1924.

participe » ? Cela doit faire partie des « Pas perdus » et comme depuis très longtemps je ne suis plus en contact avec les lecteurs de la N.R.F., ne l'ayant du reste été que fort peu, il me serait agréable de ne pas leur être tout-à-fait inconnu au moment où mon livre paraîtra. Quel langage je vous tiens, n'est-ce pas ? Mais il est vrai que je me reproche en fin de compte ma rigueur, d'en avoir donné quelques exemples intempestifs et de n'être pas sûr qu'elle était toujours bien entendue¹.

Au moment donc de lancer le mouvement il fallait adoucir la rigueur, aller vers les hommes, construire un public composé par des « hommes nouveaux », comme l'avait suggéré Tzara à Breton en 1919². Celui-ci place cette nécessité au seuil de sa « Confession dédaigneuse » qui ouvre *Les Pas perdus* dans un ton presque évangélique : « O n *publie* pour chercher des hommes, et rien de plus. Des hommes, je suis de jour en jour plus curieux d'en découvrir.³ » Parallèlement au *Manifeste* de Breton, l'autre « manifeste » du surréalisme, *Une vague de rêves* d'Aragon, est publié dans la revue *Commerce*, très proche de *La NRF*. Cette sorte de compromis avec des organes institutionnalisés était nécessaire pour répondre à l'impérieuse exigence qui se faisait jour : transformer le monde et changer la vie dans une démarche individuelle et collective, éthique et politique, cristallisée dans deux célèbres déclarations des deux « manifestes ». Pour Breton le surréalisme, « automatisme psychique », « tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans *la résolution des principaux problèmes de la vie* »⁴. Pour Aragon, en revanche, « [i]l s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme.⁵ » Résolution qui sera inscrite sur la page de couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste* de décembre

¹ Lettre inédite datée 18 septembre 1923, IMEC, PLH2.C45-06.02.

² Lettre de Tristan Tzara à André Breton datée 21 septembre 1919, in *Dada à Paris*, op. cit., p. 467.

³ *Les Pas perdus*, O.C., tome I, op. cit., p. 194.

⁴ *Manifeste du surréalisme*, in O.C., tome I, op. cit., p. 328, je souligne.

⁵ *Une vague de rêves*, in O.P.C., tome I, op. cit., p. 95.

1924. *Le Manifeste du surréalisme* parut dans la collection « Les Documentaires » qui était présentée par ces mots :

Tous les grands penseur de l'heure actuelle et de tous les pays sentent un malaise peser sur la civilisation. Cette série d'ouvrages documentaires s'efforcera de ressembler les noms de ceux qui, dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, sont troublés par les préoccupations du moment¹.

Breton, troublé par les préoccupations d'une civilisation malade, comme les autres auteurs, livrait un texte qui circonscrivait un problème, proposait des résolutions et annonçait un « nouveau monde » – titre qu'il avait initialement choisi pour la revue *Littérature*² – par la proclamation que « l'existence est ailleurs ». C'est par l'ironie de l'histoire que la même année, dans la même collection des éditions du Sagittaire, soit publiée *La Réforme monétaire* de John Maynard Keynes, l'économiste qui avait critiqué le traité de Versailles dénonçant l'instabilité de la « paix carthaginoise » source probable d'autres conflits. Un auteur qui, prophétisant la catastrophe de la Deuxième guerre mondiale, cherchait à construire un « monde nouveau » et dont le spectre hante la « civilisation » aujourd'hui encore pour sa proposition économique de « compromis » social-libéral. Ce discours était fondé sur un solide principe de réalité, sur une « attitude réaliste », aux antipodes de la recherche de la « réalité absolue » surréaliste par la résolution du rêve et de la réalité, le déchaînement de l'imagination la plus libre, le dévoilement du merveilleux et d'une conscience révolutionnaire qui se faisait jour chez les surréalistes.

¹ Catalogue des éditions du Sagittaire, 1924-1925, cité dans Francois Laurent, Béatrice Mousli, *Les Éditions du Sagittaire. 1919-1979*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2003, p. 115.

² « Comme titre, Max proposait " Ciment armée ", nous étions décidés pour " Le Nouveau monde ", de moi, quoique Paul Valéry conseillait délicieusement " Littérature ". (Mais " Le Nouveau monde " l'enchantait.) », lettre inédite à Aragon datée 3 février 1919, BNF, Fonds Elsa Triolet-Aragon, f° 37.

Bibliographie

Œuvres de référence

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin. Préface d'André Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, tome I et II, édition publiée sous la direction d'Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

– ID., *Œuvres romanesques complètes*, tome I-V, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997-2012.

– ID. *Chroniques. 1918-1931*, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Stock, 1998.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

– ID., *Œuvres complètes*, tome II, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration d'Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Pierre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

– ID., *Œuvres complètes*, tome III, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

– ID., *Écrits sur l'art et autres textes*, *Œuvres complètes*, tome III, édition de Marguerite Bonnet publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

CENDRARS, Blaise, *Aujourd'hui. 1917-1929*, Paris, Denoël, 1987.

- ID., *Œuvres autobiographiques complètes*, tome I et II, édition publiée sous la direction de Claude Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.
- ID., *Œuvres romanesques*, précédées des *Poésies complètes*, tome I, édition publiée sous la direction de Claude Leroy avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- ID., *Œuvres romanesques*, tome II, édition publiée sous la direction de Claude Leroy avec la collaboration de Marie-Paule Berranger, Myriam Boucharenc, Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

DESNOS, Robert, *Destinée arbitraire*, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1975.

- ID., *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1978.
- ID., *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999.
- *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, préfacé par Annie Le Brun, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013.
- ID., *Dessins hypnotiques*, édition établie et présentée par Carole Aurouet, Paris, Jean-Michel Place, 2015.

ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome I et II, édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

JACOB, Max, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Antonio Rodriguez, Paris, Gallimard, « Quarto », 2012.

REVERDY, Pierre, *Œuvres complètes*, tome I et II, éditées et présentées par Etienne-Alain Hubert Paris, Flammarion, 2010.

SOUPAULT, Philippe, *Aquarium [1917]*, Paris, Lachenal et Ritter, 1984.

- ID., *Rose des vents* [1920], avec quatre dessins de Marc Chagall, Paris, Lachenal et Ritter, 1981.
 - ID., *Westwego : poème. 1917-1922* [1922], Paris, Lachenal et Ritter, 1981.
 - ID., *Le Bon apôtre* [1923], préface par L.M. Lachenal, Paris, Lachenal et Ritter, 1988.
 - ID., *Poèmes retrouvés. 1918-1981*, suivis d'un « Essai sur la poésie », Paris, Lachenal et Ritter, 1982.
 - ID., *À la dérive. Roman*, Paris, Ferenczi, 1923.
 - ID., *Les frères Durandean* [1924], Paris, Lachenal et Ritter, 1995.
 - ID., *Voyage d'Horace Pirouelle* [1925], Paris, Lachenal et Ritter, 1983.
 - ID., *Georgia* [1926], Paris, Lachenal et Ritter, 1984.
 - ID., *Georgia, Épitaphes, Chansons*, préface de Serge Fauchereau, Paris, Gallimard, 1984.
 - ID., *Littérature et le reste. 1919-1931*, édition établie par Lydie Lachenal, préface d'Anne Egger, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2006.
- TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, tome I, 1912-1924, texte établi ,présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975

Corpus des revues

391 (1917-1924).
Accords (1924).
Action (1920-1922).
Aventure (1921-1922).
Belles-Lettres (1919-1924).
Cahiers idéalistes français, Les (1917-1920).
Cahiers idéalistes, Les (1921-1928).
Cannibale (1920).
Carnet critique, Le (1917-1922).
Cœur à barbe (1922).
Commerce (1924-1932)
Coq, Le (1920).
Crapouillot, Le (1915-1939).
Dada (1917-1921).
Écrits nouveaux, Les (1917-1922).
Encrier, L' (1919-1921).
Esprit nouveau, L' (1920-1925).
Feuilles libres, Les (1918-1928).
Film, Le (1914 ; 1916-1922).
Instant, L' (1918-1919).
Intentions (1922-1924).
Interventions (1923-1924).
Journal littéraire, Le
Lettres Parisiennes, Les (1918-1920).
Littérature (1919-1924).
Manomètre (1922-1928).
Marges, Les (1918-1930).

Minerve française, La (1919-1920).
Montparnasse (1914 / 1921-1930).
Mouvement accéléré, Le (1924).
Nord-Sud (1917-1918).
Nouvelle Revue Française, La (1908 ; 1909-1914 ; 1919-1943).
Nouvelles littéraires, Les (1922-1936).
Œuf dur (1921-1924).
Paris-Journal (1923-1924).
Parthénon (1919-1939).
Philosophies (1924).
Poesia (1920).
Pomme de Pins, La (1922).
Pour le plaisir (1920-1921).
Projecteur (1920).
Proverbe (1920-1921).
Revue européenne, La (1923-1931).
Revue Hebdomadaire, La (1892-1939).
Rythme et synthèse (1919-1925).
Sic (1916-1919).
Solstices, Les (1917).
Surréalisme (1924).
Trois roses (1918-1919).
Valori Plastici (1918-1921).
Vie des lettres, La (1913-1914 ; 1920-1924).
Vie Moderne, La (1922-1928).
Z (1920).

Bibliographie critique sélective

- ABRAHAM, Karl, FERENCZI, Sándor, FREUD, Sigmund, *Sur les névroses de guerre*, [1919], Paris, Payot, 2010.
- ABSTADO, Claude, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, « Faire le point », 1975.
- ID., « Ecriture automatique et instance du sujet », *Revue de sciences humaines*, Lille, n° 4, 1981, pp. 59-75.
- ADAMOWICZ, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- ID., « Relire les collages d'André Breton : entre le ciseau et la vie », *Mélusine* n° 37, 2017, p. 233-246.
- ADMUSSEN, Richard L., *Les petites revues littéraires : 1914-1939 : répertoire descriptif*, Paris, Nizet, 1970.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la Raison* [Dialektik der Aufklärung, 1944], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.
- ID., *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, 1977.
- ALMEIDA, Fabrice d', DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France*, Paris, Flammarion, 2003.
- ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.
- ID., « Le Surréalisme et l'art », *Les Études philosophiques*, n° 2, 1975.
- ANGELI, Giovanna [dirigé par], *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardia : canone e anticanone*, Firenze, Alinea, 2009.
- ANTLE, Martine, *Cultures du surréalisme, les représentations de l'autre*, Châtenay-Malabry, Acoria, 2007.
- ARBOUR, Roméo, *Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914. Répertoire descriptif*, Paris, Corti, 1956.

- ARNAUD, Claude, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, « Biographies NRF », 2003.
- ARON, Paul, « Les revues littéraires : histoire et problématique », *ConTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 4, 2008, [en ligne].
- ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, PUF 2010.
- PARON, Paul, DENIS, Benoît, « Introduction. Réseaux et institution faible », in *Les réseaux littéraires*, dans Marneffe Daphné de et Denis Benoît [éd.], Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 7-18.
- ASSOULINE, Pierre, *L'Homme de l'art. D.H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Balland, 1988.
- AUBERT, Thierry, *Le surréalisme et la mort*, Paris, Age de l'homme, 2001.
- AUDOIN, Philippe, *Les Surréalistes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1973 .
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Jean-Jaques [dir.], *Encyclopédie de la Grande guerre. 1914-1918*, Paris, Perrin, 2012.
- AUROUET, Carole, *Le cinéma des poètes*, Paris, Éditions du Bord de l'eau, 2014.
- BALAKIAN, Anna, *Literary Origins of Surrealism: à New Mysticism in French Poetry*, New York, 1947.
- BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999.
- BARBARANT, Olivier, *Aragon : la mémoire et l'excès*, Paris, Champ Vallon, 1997.
- BARTOLI-ALGLARD, Véronique, *Le Surréalisme*, Paris, Nathan, 1989.
- BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, Paris, L'Âge d'homme, 1988.
- ID., *Les Enfants perdus, essai sur l'avant-garde*, Paris, L'Age d'Homme, 2002.
 - ID., *André Breton. Le grand indésirable* [1990], Paris, Fayard, 2005.
 - ID., *Ondes de choc, nouveaux essais sur l'avant-garde*, Paris, L'Age d'Homme, 2010.

- ID. [sous la direction de], *Dictionnaire André Breton*, Paris, Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2013.
- BÉHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Le Surréalisme* [1982], Paris, Librairie générale française, 1992.
- ID., *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.
- BENJAMIN, Walter, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » [1929], in *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 113-134.
- ID., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1935], Paris, Editions Allia, 2012.
- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Puf, 2012.
- BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988.
- ID., *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1997.
 - ID., [commenté par], *Du monde entier au cœur du monde* de Blaise Cendrars, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2007.
 - ID., « L'Histoire de la Littérature vue par André Breton : la quête du *Criterion* », in *Intellectuels surréalistes*, études réunies par Maryse Vassevière, Paris, publication du Centre de Recherches sur le Surréalisme de Paris III, 2008, p. 51-76.
 - ID., [commenté par], *Corps et biens* de Robert Desnos, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2010.
 - ID. [éd.], *Revue des Sciences Humaines*, « L'écrivain critique », numéro 306, 2/2012.
 - ID., « Critique de la critique entre Dada et Surréalisme. Du degré zéro de la critique à la réécriture de l'histoire littéraire », *Revue des Sciences*

Humaines, « L'écrivain critique » textes réunis par Marie-Paule Berranger, n° 306, 2/2012, pp. 213-232.

- ID., « Circonstances de la poésie, poésie de la circonstance », in *Aujourd'hui Cendrars*, éd. par Myriam Boucharenc et Christine Le Quellec Cottier, *Cahiers Blaise Cendrars*, n°12, Paris, Champion, 2012.
- ID., « NRF et surréalisme : le temps des partages » in *La Nouvelle Revue Française. Les colloques du Centenaire*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2013, pp. 317-336.
- « La poésie au jeu de la réclame », in *Les poètes et la publicité*, Marie-Paule Berranger, Laurence Guellec, Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, ANR LITTÉPUB [en ligne], 2017, <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/m-p-berranger.pdf>.

BERRANGER, Marie-Paule, GUELLEC, Laurence [dir.], *Les poètes et la publicité*, Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, ANR LITTÉPUB [en ligne], 2017, <http://littepub.net/publications-anr-littepub/actes-je-poetes-publicite.html>.

BERRANGER, Marie-Paule, et MURAT, Michel, *Une Pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.

BERTRAND, Jean-Pierre, « *Littérature* (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence », *Mélusine*, n° 8, 1986, p. 166-176.

BERTRAND, Jean-Pierre, DUBOIS, Jacques, DURAND, Pascal, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38 juin 1983, pp. 27-53.

BILLY, André, PIOT, Jean, *Le monde des journaux : tableau de la presse française contemporaine*, Paris, Crès et Cie, 1924.

BIRO, Adam, PASSERON, René, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982.

- BIROLI, Viviana, « Constitution et archéologie d'un genre : le cas des manifestes futuristes », *Études Littéraires*, volume 44, n° 3, 2013, p. 17-34.
- BLANCHOT, Maurice, *Quelques réflexions sur le surréalisme*, « L'Arche », 8 août 1945, contenu dans *La Part du feu*, Gallimard, 1949.
- BOHN, Willard, « Philippe Soupault rencontre Charlot », *Mélusine*, n° 24, 2004, p. 33-40.
- BONNET, Marguerite, « Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire », *Guillaume Apollinaire, La revue des lettres modernes*, n° 104-107, 1964, p. 38-74.
- ID., *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.
 - ID., *L'Affaire Barrès*, Corti, 1987.
- BOSCHETTI, Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin [dir.], *Histoire de l'édition française*, volume IV, Paris, Promodis, 1986, p. 481-527.
- ID., « Des revues et des hommes », *La Revue des revues*, n° 18, 1994, p. 51-65.
 - ID., *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898- 1918*, Paris, Seuil, 2001.
 - ID., « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de réseau ? », in *Les réseaux littéraires*, dirigé par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 60-70.
 - ID., *Isme: du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, 2014.
 - « Avant-garde », in *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, dirigé par Olivier Christin, Paris, Métailié, 2010, p. 65-82.
- BOUCHARENC, Myriam, « Westwego et le désir de renaître », *Europe*, « Philippe Soupault », n° 769, mai 1993, p. 27-35.

- *L'échec et son double : Philippe Soupault romancier*, Paris, Champion, 1997.
- « Publicité = poésie », in *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, sous la direction de Claude Leroy, Paris, Non lieu, 2009, p. 104-116.

BOUCHARENC, Myriam, LEROY, Claude, *Présence de Philippe Soupault. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999.

BOUCHARENC, Myriam, LE QUELLEC, Christine [dir.], *Aujourd'hui Cendrars, Cahiers Blaise Cendrars*, n°12, Paris, Champion, 2012.

BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre [dir.], *Modernités*, « L'émotion, puissance de la littérature ? », n° 34, 2012.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998.

BREUIL, Eddie, [commenté par], *Clair de Terre* d'André Breton, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2009.

BRIDEL, Yves, *Miroirs du surréalisme. Essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, Lausanne, L'Âge de L'homme, 1988.

BROOKER, Peter, THACKER, Andrew [dir.], *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, dirigée par Peter Brooker et Andrew Thacker (vol. I-III), Oxford, Oxford University Press, 2009-2013.

BUOT, François, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la Révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002.

BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde* [« Theorie der Avantgarde », 1973], trad. de Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.

- ID., « Pour une définition de l'Avant-garde », in *La Révolution dans les lettres*, édité par Henriette Ritter et Annelies Schulte Nordholt, Amsterdam, Rodopi, 1993.

- BURGOS, Jean, « Sur la poétique de l'esprit nouveau » in *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, « en hommage à Michel Décaudin », Paris, Minard, 1986, p. 147-156.
- CABANNE, Pierre, RESTANY, Pierre, *L'avant-garde au XX^e siècle*, Paris, Balland, 1969.
- CAILLOIS, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- ID., *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978.
- CARASSOU, Michel, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1986.
- CASTRONUOVO, Antonio, « Storia di una violetta nera », in Raymonde Linossier, *Bibi-La-Bibiste*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2015.
- CAWS, Mary Ann, *The Surrealist voice of Robert Desnos*, Amherst, University of Massachusetts press, 1977.
- CERISIER, Alban [éd.], *La Nouvelle revue française : les colloques du centenaire*, Paris, Gallimard, 2013.
- CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse*, Paris, Seuil, 2004.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Inventer le réel : le surréalisme et le roman. 1922-1950* [1983], Paris, Champion, 2014.
- ID., *Le surréalisme* [1984], Paris, PUF, 2013.
- ID. [études réunis par], *Philippe Soupault le poète*, Genève, Klincksieck, 1992.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, VADÉ, Yves, *Pensée mythique et surréalisme*, Editions Lachenal & Ritter « Pleine Marge, n°7 », 1996.
- CHÈVREFILS-DESBIOLLES, Yves, *Les revues d'art à Paris 1905-1940* [1993], Presses de l'université de Provence, « Théorie et pratique des arts », 2014.
- CHÈVREFILS-DESBIOLLES, Yves, FROISSART PENZONE, Rossella, [s o u s la direction de], *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'Art », 2011.

- CHRISTOUT, Marie-Françoise, GUIBERT, Noëlle Guibert, POULY, Danièle, *Théâtre du Vieux-Colombier. 1913-1993*, Paris, Norma, 1993.
- CHOL, Isabelle, *Pierre Reverdy. Poésie plastique*, Genève, Droz, 2006.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.
- COLLANI, Tania, FENGA, Valentina [dir.], *L'Émergence de l'inconscient dans la littérature européenne, RiLUnE – Revue des Littératures de l'Union Européenne*, n° 7, mai 2007.
- COLLANI, Tania, NOËLLE, Cuny, [sous la direction de], *Poétiques scientifiques dans les revues de la modernité (1900-1940)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- COLLOMB, Michel, *La Littérature art déco : sur le style d'époque*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987.
- COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- ID., « Le sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 113-125.
 - ID., « Cette émotion appelée poésie (Pierre Reverdy) », [en ligne], *L'émotion, puissance de la littérature*, Fabula/ Les colloques, 2014, URL <http://atelier.fabula.org/colloques/document2331.php>.
- COMBE, Dominique, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, PUF, p. 40-63.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.
- ID., *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- CONLEY, Katharine, DUMAS, Marie-Claire [actes réunis par], *Desnos pour l'an 2000. Colloque de Cerisy-La-Salle*, Gallimard, « NRF », 2000.
- CORTANZE, Gérard de, *Le Monde du surréalisme*, Bruxelles, éd. Complexe, 2005.

- CROCQ, Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- CURATOLO, Bruno [sous la direction de], *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle* Bruno Curatolo, Paris, Honoré Champion, 2014.
- CURATOLO, Bruno [dir.], « *Les Nouvelles littéraires* » : *une idée de littérature ?*, actes du colloque du Centre Jacques-Petit (Université de Franche-Comté), 17 septembre 2010, *Fabula / Les colloques*, [en ligne], 2012, <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1451.php>.
- CURATOLO, Bruno, POIRIER, Jacques [sous la direction de], *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Dijon, Le texte et l'édition, 2002.
- CURATOLO, Bruno, PESLIER, Julia [textes réunis et présentés par], *Les écrivains théoriciens de la littérature, 1920-1945*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2013.
- CURATOLO, Bruno, SCHAFFNER, Alain [éd], *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2010.
- DACHY, Marc, *Dada et le dadaïsme*, Paris, Gallimard, Folio, 1994.
- ID., *Archives Dada*, Paris, Hazan, 2005.
- DAIX, Pierre, *La vie quotidienne des surréalistes, 1917-1932*, Paris, Hachette, 1993.
- DARIO, Maria, *Les Soirées de Paris : laboratorio creativo dell'avanguardia*, Padova, Unipress, 2009.
- ID., « La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, V, 2016, p. 191-211.
- DE MICHELI, Mario, *Les avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1957.
- DEBON, Claude, *Apollinaire après Alcools. Calligrammes, le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1981.

- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes* [1960], Paris, Honoré Champion, 2013.
- ID. [sous la direction de], *Apollinaire et les surréalistes*, *La Revue des Lettres Modernes*, n° 105-107, 1964.
 - ID., « Formes et fonctions de la revue littéraire au XX^e siècle », in *Situation et avenir des revues littéraires*, Nice, Centre du XX siècle, 1976, p. 15-21.
- DECAUNES, Luc, *Paul Eluard. L'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982.
- DENIS, Benoît, « Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque Vert* (1921-1925) », *Textyles*, n° 20, 2001, p. 66-74.
- DENIS, Benoît, MARNEFFE, Daphné de [dir.], *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006.
- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature* [1978], Bruxelles, Espace Nord/Références, 2005.
- DUMAS, Marie-Claire, *Roberts Desnos ou l'Exploration des limites*, Paris, Klincksieck, 1980.
- ID., *Étude de « Corps et biens » de Robert Desnos*, Paris, Honoré Champion, 1984.
 - ID. [sous la direction de], *Robert Desnos, le poète libre*, Paris, Indigo, 2007.
- DUPUIT, Christine, « Presse et littérature à la fin du siècle », *Europe*, n° 751-752, 1991, p. 111-121.
- DURZOI, Gérard, *Andre Breton. L'écriture surréaliste*, Paris, Larousse, 1974.
- ID., *Histoire du mouvement surréaliste* [1997], Paris, Hazan, 2004.
- DURZOI, Gérard, LECHERBONNIER, Bernard, *Le Surréalisme, théories, thème, techniques*, Paris, Larousse, 1972.
- EGGER, Anne, *Robert Desnos*, Paris, fayard, 2007.

- EIGELDINGER, Marc [recueillis par], *André Breton. Essais et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1949.
- FLIEDER, Laurent, *Poétiques de Robert Desnos : en hommage à Marie-Claire Dumas*, actes de la journée d'études du 25 novembre 1995, Fontenay-aux-Roses, ENS éd. Fontenay-Saint-Cloud, 1996.
- FLÜCKIGER, Jean-Carlo, LEROY, Claude [dir.], *Cendrars le bourlingueur des deux rives*, Paris, Colin, 1995.
- FORCADE, Olivier, *La censure en France pendant la Grande guerre*, Paris, Fayard, 2016.
- FOREST, Philippe Forest, *Aragon*, Paris, Gallimard, « NRF biographie », 2015.
- FOSTER, Hal, *Le retour du réel : la situation actuelle de l'avant-garde* [The return of the real : the avant-garde at the end of the century, 1996] traduit de l'anglais par Yves Cantaine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, textes issus de deux conférences radiophoniques prononcées les 7 et 12 décembre 1966 sur France-Culture, Paris, Lignes, 2009.
- FOUCHÉ, Pascal, *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris VII, 1984.
- ID., *Au Sans Pareil*, Éditions de l'IMEC, 1989.
- FREUD, Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, [1915], in *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
- GALLET, Olivier, « La présentation poétique », *Littérature*, « Pierre Reverdy », n° 183, 2016/3, p. 23-39.
- GARNIER, Claire, LE BON, Laurent [sous la direction de], *1917*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012.
- GARRON, Isabelle, « D'un CHICAGO corps 12 », note en postface à *La Lucarne ovale* de Pierre Reverdy [1916], Paris, Théâtre Typographique, 2001.
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

- GEE, Malcolm, *Dealers, critics and collectors of modern painting : aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, New York London, Garland Publishing, 1981.
- GEINOZ, Philippe, *Relations au travail : dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme : Apollinaire, Picasso, Braque, Gris, Reverdy*, Genève, Droz, 2014.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- ID., *Diction et fiction*, Paris, Seuil, 1991.
 - ID., *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.
- GIROUD, Michel, « DADERIDADA, chanson », in *Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Cœur à barba. 1916-1922*, Jean-Michel Place, Paris, 1981, p. 7-10.
- GLEIZE, Jean-Marie, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 12-16.
- GODECHOT, Jacques, GUIRAL, Pierre, TERROU, Fernand [dir], *Histoire générale de la presse française*, Tome III, de 1871 à 1940, Paris, PUF, 1972.
- GORRIS CAMOS, Rosanna, « *Gide au noir: parodia e intertestualità* » in, *Il "Roman noir" : forme e significato, antecedenti e posterità*, sous la direction de Barbara Wojchiechowska Bianco, atti del XVIII° Convegno della S.U.S.L.L.F., Lecce, 16-19 maggio 1991, Ginevra-Moncalieri, Slatkine-CIRVI, pp. 411-436.
- ID., « Introduzione », in *Macrocosmo-Microcosmo, scrivere e pensare il mondo*, Atti del Convegno di Verona, maggio 2002, Fasano, Schena, 2004.
 - ID., « " Penser le rire et rire de coeur " : le *Traité du ris* de Laurent Joubert, médecin de l'âme et du cœur, in *Rire à la Renaissance*, actes du Colloque

- de Lille, Lille, 6-8 novembre 2003, réunis par M.M. Fontaine, Genève, Droz, « T.H.R. », 2010, pp. 141-162.
- GOUMEGOU, Suzanne, « Le récit de rêve surréaliste et ses avatars », in *Le Récit de rêve*, Vandendorpe Christian [dir.], Québec, Nota bene, « Hors collection-lettres », 2005, p. 183-202.
- GOURMONT, Remy de, *Les petites revues : essai de bibliographie*, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900.
- GRACQ, Julien, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, 1948.
- GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison*, « Cahier 11 », Paris, Gallimard, 1978.
- GREENE, Tatiana, « Max Jacob et le surréalisme », *French Forum*, vol. 1, n° 3, septembre 1976, p. 251-276.
- GROUX, Pierre, *Le Surréalisme*, Paris, Ellipse « Réseaux », 2003.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public*, [Strukturwandel der Öffentlichkeit, 1962], traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1997.
- « *Modernity versus postmodernity* », *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism. (Winter, 1981), pp. 3-14.
- HOBSBAWM, Eric, J. *L'Ère des empires. 1875-1914* [*The Age of Empire. 1875-1914*, 1987], traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud et Jacqueline Lahana, Paris, Hachette, 1997.
- ID., *L'Âge des extrêmes : le court XX^e siècle 1914-1991* [*The Age of Extremes : The Short Twentieth Century, 1914-1991*, 1994], Paris, Éditions Complexe, « Le Monde diplomatique », 1999.
- HUBERT, Étienne-Alain, « Rimbaud et les surréalistes », in *L'Herne. Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions de l'Herne, 1993, p. 179-203.
- ID., « Vie de Max Jacob », in *Le Cornet à dés*, Paris, Gallimard, 2003.
- ID., *Circonstances de la poésie*, Paris, Librairie Klincksieck, 2009.
- HULAK, Fabienne, [sous la direction de], *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, préf. d'Alain Jouffroy, Nice, Z'édicions, 1992.

- JAMES, William, *La Théorie de l'émotion*, précédée d'une introduction par le Dr Georges Dumas, Paris, Alcan, 1903.
- JANOVER, Louis, *Le Rêve et le plomb : le surréalisme de l'utopie à l'avant-garde*, Paris, J. M. Place, 1986.
- ID., *La Révolution surréaliste*, [1988], Paris, Hachette, 1995.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002.
- JOLY, Bertrand, « Le souvenir de 1870 et la place de la Revanche », in *Encyclopédie de la Grande Guerre*, édité par Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker, Paris, Bayard, 2013, p. 109-124.
- JUQUIN, Pierre, *Aragon. Un destin français*, 2 tomes, Paris, Éditions de la Martinière, 2012.
- KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève, VAILLANT, Alain, [sous la direction de], *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle* Paris, Nouveau Monde, 2011.
- KENNETH, E. Silver, *Vers le retour à l'ordre: l'avant-garde parisienne et la première Guerre mondiale*, trad. de l'anglais par Dennis Collins [Esprit de corps, the art of the parisian avant-garde and the first World war : 1914-1925, 1989], Paris, Flammarion, 1991.
- KYROU, Ado, *Le Surréalisme au cinéma* [1953], Paris, Ramsay cinéma, 1985.
- LAURENT, François, « La naissance de *La Revue Européenne* », *Revue des revues*, n° 12-13, 1992, p. 49-60.
- LAURENT, François, MOUSLI, Béatrice, *Les Éditions du Sagittaire. 1919-1979*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2003.
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, tome III, *De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)* [1981], Paris, L'Arche, 2014.

- LEMAÎTRE, Sophie, « “Le livre sur les peintres” de 1918 », *Mélusine*, n°32, 2012, p. 61-72.
- LEROY, Claude [dir.], *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, sous la direction de Claude Leroy, Paris, Non lieu, 2009.
- LEROY, Claude, VASSEILEVA, Albena [sous la direction de], *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, RITM (Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes), n°26, 2002.
- LEYMARIE, Michel, MOLLIER, Jean-Yves, PLUET-DESPATIN, Jacqueline [dir.], *La Belle époque des revues. 1880-1914*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002.
- LEVILLAIN, Henriette, « Philippe Soupault et *La Revue Européenne* », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 104-115.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, [1955], Paris, Plon, 1993.
- LE BON, Gustave, *La Psychologie des foules*, [1895], Paris, PUF, « Quadrige », 2013.
- LE BRUN, Annie, *Les châteaux de la subversion* [1982], Paris, Gallimard, « Tel », 2010.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « L'influence surréaliste à Paris-Journal (1923-1924) », *Mélusine*, n° 25, 2005, p. 65-80.
- LISTA, Giovanni [textes choisis et présentés par], *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.
- LIVI, François [études réunies par], avec le concours de Silvia Contarini, Karine Martin-Cardini, Catherine Lanfranchi, *Futurisme et surréalisme*, Paris, L'Age d'Homme, 2008.
- LÖWY, Michael, *L'Étoile du matin : surréalisme et marxisme*, Paris, Syllepse, 2000.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, Corti, 2000.
- ID., « La quatrième personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 147-160.

- MARGATIN, Laurent, « À la source du manifeste », *Itinéraires et contacts des cultures*, n° 43, 2008, « L'art qui manifeste », p. 13-17.
- MARGONI, Ivos, *Per conoscere Breton e il surrealismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1976.
- MARNEFFE, Daphné de, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation. », *ConTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n°4, 2008, [en ligne].
- ID., « Visualiser l'espace des revues littéraires français des années vingt. Pour une approche collective des revues littéraires », in *L'Europe des revues (1860-1930). Réseaux et circulation des modèles*, Paris, PUPS, 2018.
- MARTIN, Henri-Jean, CHARTIER, Roger [dir.], *Histoire de l'édition française. Le Livre concurrencé : 1900-1950*, tome IV, Paris, Promodis, 1986.
- MARX, William, *Les arrière-gardes au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004.
- MATTHEWS, John Herbert, *Languages of Surrealism*, Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- MAUBON, Catherine [dirigé par], *Tradizione e contestazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses formes*, Firenze, Alinea, 2009.
- MEAZZI, Barbara, *Le futurisme entre l'Italie et la France : 1909-1919*, Chambéry, Université de Savoie, 2010.
- MEAZZI, Barbara, MADOU, Jean-Pol [sous la direction de], *Les oubliés des avant-gardes*, Chambéry, Université de Savoie, Laboratoire Langages, littératures, sociétés, 2006.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité, Modernité* [1988], Paris, Gallimard, 1994.
- MOLLIER, Jean-Yves, *Le scandale de Panama*, Paris, Fayard, 1991.
- MORESSA, Clara, « Quand les surréalistes décidèrent de faire adhérer Soupault au parti fasciste... », in *Présence de Philippe Soupault*, sous la direction de

- Myriam Boucharenc et Claude Leroy, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 155-172.
- MORLINO, Bernard, *Philippe Soupault, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- MOUSLI, Béatrice, *Intentions. Histoire d'une revue littéraire des années vingt*, Paris, Ent'revues, 1995.
- ID., *Max Jacob*, Paris, Flammarion, 2005.
 - ID., *Philippe Soupault*, Paris, Flammarion, 2010.
- MURAT, Michel, *Robert Desnos. Les grands jours du poète*, José Corti, 1988.
- « L'HOMME QUI MENT. Réflexion sur la notion de lyrisme chez Breton », *Modernité 8, Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, mai 1996, p. 151-163.
 - « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », in *Chassé-croisé Tzara-Breton*, éd. Henri Béhar, *Mélusine*, n° 17, 1997, p. 253-274.
 - ID., *Le surréalisme*, Paris, Livre de Poche, « Références Inédit », 2013.
 - ID., « Les épines de *Calligrammes* », *Europe*, n° 1043, mars 2016, p. 124-132.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme* [1945], Paris, Le Seuil, 1970.
- NAVILLE, Pierre, *La Révolution et les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1927.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Humain trop humain* [1878-1879], Paris, Le livre de poche, 1995.
- NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.
- GALLET, Olivier [édité par], *Reverdy dans la tradition moderne*, revue *Littérature*, 2016 / 3, n° 183, 2016.
- ORY, Pascal, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008.
- OTTINGER, Didier, *Surréalisme et mythologie moderne*, Paris, Gallimard, 2002.
- PACINI, Piero, « Intorno al numero cubista di *Valori Plastici* », *Critica d'Arte*, 175-177, gennaio-giugno 1981, p. 97-141.

- PASSERON, René, *Surréalisme*, Paris, Pierre Terrail, 2005.
- PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- PICON, Gaëtan, *Le Surréalisme*, réédition du *Journal du surréalisme : 1919-1939* [1976], Genève, Skira, 1988.
- PIERRE, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, 2 volumes, Paris, Éric Losfeld, 1980.
- PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997.
- POLIZZOTTI, Mark, *André Breton [Revolution of the mind : the life of André Breton, 1995]*, traduit de l'américain par Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 1999.
- PLACE, Jean-Michel, VASSEUR, André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècle*, (3 vol. 1840-1930), Paris, Éditions de la Chronique des lettres françaises, 1973-1977.
- POGGIOLI, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia* [1962], Biblioteca d'Orfeo, 2014.
- POUPARD-LIEUSSOU, Yves, SANOUILLET, Michel, [réunis et présentés par], *Documents Dada*, Bienne, Suisse, Weber, 1974.
- RABATÉ, Dominique [éd.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- ID., *Gestes lyriques*, Paris, Corti, 2013.
- RABATÉ, Ève, *La Revue Commerce. L'esprit « classique moderne » (1924-1932)*, Paris, Garnier, 2012.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de, VADÉ, Yves, [dir.], *Modernité 8, Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, mai 1996.
- RAFFI, Maria Emanuela, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana, 1925-1950*, Padova, Cleup, 1987.
- ID., *André Breton e la scrittura della poesia*, Padova, Unipress, 1996.

- ID., « *Riflessioni su un'immagine surrealista* », in *André Breton : à suivre*, actes du colloque de Padoue, sous la direction de Maria Emanuela Raffi, Padova, Unipress, 1998, p. 89-100.
- « *Piccolo erbario surrealista. Immagini vegetali in Clair de terre* », in *Lingua, cultura e testo: Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, volume II, tome 2, sous la direction d'Enrica e Giuseppe Bernardelli, Milan, Vita e pensiero, 2003, p. 1049-1059.

RAYNAUD-PALIGOT, Carole, *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris, CNRS, 1995.

READ, Peter, *Apollinaire et « Les mamelles de Tirésias » : la revanche d'Éros*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

- ID., « Apollinaire et le Dr. Vinchon: poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme », *Revue des Sciences Humaines*, 307, « Apollinaire en archipel. Dialogues et regards croisés », éd. Laurence Campa, juillet-septembre 2012, p. 35-59.

RICHTER, Mario, *La crise du logos et la quête du mythe : Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976.

- ID., *Les deux « cimes » de Rimbaud, « Dévotion » et « Rêve »*, Genève-Paris, Slatkine, 1986.
- ID., *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2014.
- ID., « Une lettre autographe d'André Breton. Aux sources du Surréalisme », *Studi Francesi*, n° 172, gennaio-aprile 2014, p. 82-88.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

RINGOOT, Roselyne, *Analyser le discours de presse*, Paris, Armand Colin, 2014.

RODRIGUEZ, Antonio, « Du nouveau dans la " surprise " ? Une notion conventionnelle devenue emblématique de l'année 1917 », *Littérature*, n° 188, 2017/4, p. 28-38.

ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.

- ID., *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978.
- ROYÈRE, Anne-Christine, « De l'œuvre graphique exposée à la page typographique : circulation médiatique des " poèmes-pancartes " et " poèmes-affiches " de Pierre Albert-Birot », in *Les poètes et la publicité*, sous la direction de Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec, Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, ANR LITTÉPUB [en ligne], 2017, <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/a-c-royere.pdf>.
- RUBIO, Emmanuel, [sous la direction de], *L'entrée en surréalisme*, Phénix, 2004. 2004.
- ID., *Les philosophies d'André Breton*, Paris, L'Âge d'homme, 2009.
- SAINT-AMAND, Denis [dir.], *La dynamique des groupes littéraires*, Presses de l'Université de Liège, collection « Situations », 2016.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, [1964], Paris, Flammarion, 1992.
- ID., *Francis Picabia et 391*, Losfeld, CNRS, 1966.
- SAPIRO, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- SCEPI, Henri, « Rimbaud, poésie objective », *Rimbaud poéticien*, éd. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 29-45.
- SCHUH, Julien, « Décerveler le lecteur : anarchisme et communication littéraire chez Alfred Jarry », in *Violence politique et littérature au XIX^e siècle*, Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard [dir.], Actes du colloque « Penser la violence politique et littéraire en littérature au XIX^e siècle », 9-10 avril 2010, Université Paris-Ouest / Nanterre la Défense, Le Manuscrit, « Recherche et Université », 2012, p. 339-359.
- ID., « Quelles traditions pour le livre d'artiste surréaliste ? » *Mélusine*, n° 32, 2012, p. 43-60.
- ID., « Des éphémères en devenir : les petits revues fin-de-siècle », *La Revue des revues*, n° 67, 2016/2, p. 34 à 45.

- ID., « Artistes et écrivains francophones dans la presse italienne de la Belle Époque : quelques investigations informatiques », in *Écrivains et artistes de langue française dans les revues italiennes (1880-1920)*, actes de la Journée d'étude de l'Université de Padoue, 22 juin 2016, *Revue des revues*, n° 58, 2017/2, p. 10-33.

SCOTTO, Fabio, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli, 2012.

SEBBAG, George, *L'imprononçable jour de sa mort : Jacques Vaché, janvier 1919*, Paris, Jean-Michel Place, 1989.

- ID., *Le Surréalisme. « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre »*, Paris, Nathan, 1994.
- ID., [textes réunis et présentés par], *Enquêtes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.
- ID., *Potence avec paratonnerre : surréalisme et philosophie*, Paris, Hermann, 2012.
- ID., *André Breton 1713-1966. Les Siècles boules de neige*, Jean-Michel Place, 2016.

SOMEVILLE, Léon, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-gardes et le mouvement poétiques. 1912-1925*, Genève, Droz, 1971.

- ID., « L'Esprit nouveau d'Edgar Quinet à Guillaume Apollinaire », *Que Vlo-Ve?* Série 2, n° 1 janvier-mars 1982, p. 21-25.

SPIES, Werner, *Max Ernst : les collages, inventaires et contradictions* [*Max Ernst : Collagen, Inventar und Widerspruch*, 1974], traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1984.

STAMELMAN, Richard, *Lost beyond telling : representations of death and absence in modern French poetry*, Ithaca (N. Y.), London, Cornell university press, 1990.

- STEAD, Évanghélia, « Introduction: Reconsidering " Little " versus " Big " Periodicals », *Journal of European Periodical Studies*, vol. 1, n° 2, 2016, p. 1-18.
- STEAD, Évanghélia, VÉDRINE, Hélène, *L'Europe des revues I (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- ID., *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2018.
- SUTER, Patrick, « Presse et invention littéraire. Mallarmé et ses " héritiers " futuristes, dada et surréalistes », in *Presse et plumes*, éd. par Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. 351-364.
- ID., « " Anti-journal " et " Autre journal " : la presse dans les premiers livres de Breton », *Mélusine*, n° 25, 2005, textes réunis par Myriam Boucharenc, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 35-44.
 - ID., *Le Journal et les lettres. De la presse à l'œuvre*, Genève, MétisPress, 2010.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève, VAILLANT, Alain, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001.
- TOMICHE, Anne « Manifestes et avant-gardes au XX^e siècle », in *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes*, actes du colloque de l'Université d'Artois, Arras, 2005, 10 p.
- ID., *La naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015.
- VANDENDORPE, Christian [dir.] *Le Récit de rêve*, Québec, Nota bene, « Hors collection-lettres », 2005.

- VASSEVIÈRE, Maryse [études réunies par], *Intellectuels surréalistes*, Paris, publication du Centre de Recherches sur le Surréalisme de Paris III, 2008.
- VIELWAHR, André, *Sous le signe des contradictions: André Breton de 1913 à 1924*, Nizet, 1980.
- VIGIER, Luc, *Aragon et le cinéma*, Paris, Jean-Michel Place, 2015.
- VIRMAUX, Alain et Odette, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.
- ID., *La Constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987.
 - ID. [réunis et présentés par], *Cravan, Vaché, Rigaut, (suivi de) Le Vaché d'avant Breton : choix d'écrits et de dessins*, Mortemart, Rougerie, 1982.
- WEBER, Max, *Le savant et la politique* [1919], Paris, La Découverte, 2003.