

Poètes, vos papiers !

par *Thibault Plantet*

Émilien Sermier met en lumière un pan largement méconnu de l'histoire littéraire : celui des poètes nés en Amérique latine qui ont choisi d'écrire en français. Loin des canons académiques, ces auteurs ont contribué, à leur manière, aux grandes mutations poétiques du XXe siècle.

À propos de : Émilien Sermier, *Diamétralement modernes. Poètes francophones d'Amérique latine*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2024, 26€

Dans *Diamétralement modernes. Poètes francophones d'Amérique latine*, Émilien Sermier retrace une filiation originale, depuis les figures fondatrices de Lautréamont et Laforgue jusqu'aux avant-gardes de l'entre-deux-guerres, parmi lesquels Jules Supervielle, Robert Ganzo, Gloria Alcorta, Alfredo Gangotena, Vicente Huidobro ou César Moro, lors d'une période d'une effervescence littéraire singulière. Sermier y déploie une géographie poétique transatlantique et translingue, peuplée de voix souvent marginalisées par la critique française, pourtant profondément ancrées dans les dynamiques de la modernité littéraire.

Comblant une lacune dans les récits dominants de la francophonie, le livre redonne toute leur place à ces écrivains « ni exotiques ni assimilés » (p. 28), dont les trajectoires entre deux continents et entre les langues dessinent les contours d'une francographie libre, inventive, et résolument hétérodoxe.

Des poètes “citoyens de l’oubli”: entre silences historiographiques et préjugés

Émilien Sermier ouvre son essai sur une citation d’Aragon :

« L’Amérique latine a produit de grands poètes de langue française [...]. La poésie moderne dans notre pays vient autant des Andes et des Antilles que de la Loire ronsardienne ou du Tibre virgilien.¹ »

Ces mots légitiment et révèlent le paradoxe d’une richesse poétique transatlantique qui est restée longtemps invisible dans les récits dominants de la littérature française.

La plupart des poètes qu’il étudie — Alfredo Gangotena, César Moro, Vicente Huidobro, Sérgio Milliet — demeurent méconnus, à l’inverse de quelques figures plus intégrées au canon comme Lautréamont ou Jules Supervielle. Cette marginalisation s’explique en grande partie par des mécanismes d’exclusion liés au franco-centrisme des histoires littéraires, et à une forme de méfiance culturelle envers les écrivains perçus comme étrangers, parfois réduits au cliché du « rastaquouère »².

Sermier souligne combien ces stéréotypes — à la fois sociaux, culturels et linguistiques — ont pesé sur la réception critique de ces auteurs. Certains d’entre eux, comme Milliet ou Ganzo, ont écrit dans des conditions de grande précarité, loin des réseaux parisiens. Leur singularité poétique, plutôt que d’être valorisée, a souvent été disqualifiée comme étrangeté ou maladresse. Leur poésie est souvent jugée à l’aune d’une norme linguistique implicite, au détriment de toute appréciation esthétique, révélant une grille de lecture profondément marquée par la xénophobie.

Ainsi, le critique Max Daireaux, pourtant franco-argentin né à Buenos Aires, ironise sur le style de Sérgio Milliet : « M. Serge Milliet est brésilien, il publie des vers écrits en... j’allais dire français, mais j’hésite [...] Il me semble que, si c’était français,

¹ Louis Aragon, “Bolívar, par Jules Supervielle”, *Commune*, 15 octobre 1936, p. 239.

² Pierre Rivas, « Un pont vers l’Amérique latine », *Europe*, n° 899, 2004, p. 266. Le terme « rastaquouère » est un mot français péjoratif et désuet, utilisé à partir de la fin du XIXe siècle pour désigner un étranger perçu comme prétentieux, extravagant ou vulgaire, souvent venu d’Amérique latine ou du bassin méditerranéen, et supposément désireux de "faire fortune" ou de s’imposer dans la haute société parisienne. Il évoque une figure stéréotypée de l’étranger flamboyant, exotique, mais jugé socialement déplacé. Le terme est formé du verbe espagnol (ar)rastrar (« ratisser », « traîner ») et du nom *cueros* (« cuirs, peaux »), désignant au départ des tanneurs ou des grossistes en peaux et cuirs d’Amérique du Sud.

j'aurais compris. » (p. 17). De même, un article de la revue *Le Pays*³ se montre condescendant à l'égard d'Huidobro : « L'Espagnol [sic] Huidobro n'est pas aussi original qu'il le voudrait dans *Horizon Carré*. Il est simplement bizarre [...] Je me méfie toujours des étrangers qui veulent totalement renouveler notre esthétique. » (p. 17)

Comme le résume Sermier, « bien des lecteurs ont appréhendé les poèmes d'écrivains allophones en termes de correction linguistique » (p.17), reléguant ainsi toute audace formelle à une forme d'erreur, et non de modernité. À contre-courant, l'essai réhabilite ces voix translingues et transatlantiques, longtemps reléguées aux marges du patrimoine littéraire — ces « citoyens de l'oubli » (p. 9) dont l'effacement plus politique qu'esthétique tout comme le choix du français comme langue d'écriture méritent d'être interrogés.

Entre cosmopolitisme et avant-garde, le français comme laboratoire poétique

La langue française et Paris s'imposent, dans l'imaginaire latino-américain de l'entre-deux-guerres, comme le cœur battant du cosmopolitisme intellectuel et le foyer des avant-gardes artistiques. Cette centralité repose autant sur le prestige culturel de la capitale française — perçue comme un centre névralgique des lettres et des arts — que sur sa valeur symbolique : Paris, la Ville lumière, incarne à la fois le raffinement esthétique et un idéal révolutionnaire qui a profondément inspiré les luttes d'indépendance en Amérique Latine. L'auteur souligne ainsi « la prégnance du mythe parisien dans l'espace latino-américain » (p. 21), Paris représentant non seulement un horizon d'excellence artistique, mais aussi un lieu de rupture possible avec les modèles coloniaux hérités.

C'est dans ce contexte que plusieurs poètes latino-américains choisissent d'écrire en français, « bousculant l'alliance langue-littérature-nation » (p. 24), se retrouvant dans un espace inconfortable, « à la périphérie de leur langue d'origine et en marge de leur langue d'adoption », comme le résume Axel Gasquet⁴. Ce passage au français est un déplacement stratégique et existentiel : écrire en français, c'est moins chercher à intégrer les avant-gardes européennes, que de se réinventer en

³ M. C. P., « Les Lettres », *Le Pays*, Paris, 14 juin 1918.

⁴ Axel Gasquet, « Introduction : les écrivains étrangers d'expression française », *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 3.

s'émancipant à la fois des normes hispanophones héritées et des assignations nationales. C'est intégrer un espace de libération esthétique et politique.

César Moro cherche une émancipation postcoloniale. Il rejette explicitement la langue de Pizarro⁵ au profit d'une écriture surréaliste ancrée dans des forces oniriques et précolombiennes. Chez Vicente Huidobro, l'usage du français relève d'un projet de défamiliarisation : la langue étrangère permet de désautomatiser l'expression, de faire naître l'inouï, « avantagez la recherche poétique d'une expression inédite » (p. 68) comme Huidobro l'indique dans son recueil *Altazor*⁶, par le biais de néologismes, d'hybridations sonores ou de jeux typographiques.

L'écriture translingue devient un laboratoire poétique, où les normes sont contournées, les langues métabolisées, et l'inconscient convoqué à travers des images déstabilisantes, comme chez Moro, ou des expériences de syntaxe éclatée, comme chez Huidobro. Ces poètes translingues déplacent ainsi le centre de gravité de la modernité littéraire en l'ouvrant à des voix excentrées, à une poésie à la fois subversive et hybride, porteuse d'un dialogue inachevé entre langues, corps et histoires.

Une modernité singulière, au-delà de l'avant-garde attendue

Les poètes francographes latino-américains sortis de l'oubli par Émilien Sermier se situent au cœur des avant-gardes, incarnant une subversion translinguistique d'une intensité et d'une originalité remarquables. Loin d'être des suiveurs marginaux, ils participent pleinement à l'effervescence poétique de l'entre-deux-guerres, en expérimentant de nouveaux rapports entre langues, formes et imaginaires. Trois figures illustrent avec force cette pluralité créative au sein des avant-gardes.

Vicente Huidobro, s'impose comme un « poète carrefour, au croisement des supports, des langues » (p. 216), des esthétiques (symbolisme, modernisme, créationnisme) et des expériences internationales. Sermier met en lumière son exceptionnelle capacité à revisiter les formes modernistes tout en intégrant des motifs

⁵ Francisco Pizarro, (1475-1541) est un conquistador espagnol de l'époque des Rois catholiques, puis de Charles Quint. Il est particulièrement connu comme conquérant de l'Empire inca (à partir de 1532).

⁶ "Se debe escribir en una lengua que no sea materna". "On doit écrire dans une langue qui ne soit pas maternelle". *Altazor. Obra poética*, p. 732).

traditionnels (nature, objets, paysages) dans une syntaxe poétique libre, éclatée et mobile⁷. Huidobro explore les possibilités typographiques et spatiales de la poésie, notamment dans son poème sur la Tour Eiffel, où il rivalise avec Cendrars et Apollinaire⁸. Il y figure la verticalité de la Tour de manière indirecte, en disposant le texte selon une échelle de notes sur huit lignes. La progression, paradoxalement descendante, traduit une élévation symbolique du geste poétique.

On monte sur une chanson
Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do
Nous sommes en haut⁹

Quant à César Moro, il est le premier écrivain sud-américain à avoir pris une part active au mouvement surréaliste¹⁰. Il en réoriente les enjeux esthétiques en articulant poésie et corporalité. Chez lui, l'érotisme n'est pas une posture, mais une dynamique d'écriture : tension nerveuse, sensualité obscure, désir incandescent parcourant ses vers avec une intensité rarement égalée dans les voix surréalistes. Sermier souligne cette contribution essentielle ; Moro ne se contente pas d'adopter les codes du surréalisme parisien : il les subvertit depuis un ancrage singulier — un autre corps, une autre langue. Sa poésie ouvre un espace de réinvention à la fois formelle et existentielle du surréalisme érotique, en rupture avec l'hétéronorme pourtant défendue par André Breton lui-même. Le texte ci-dessous, triplement subversif par l'association de termes sexuels aux images sacrés, par son anthropophagie, et par sa nature incestueuse, est traversé par une voix féminine troublante. Elle vient « perturber le *male gaze* dominant des poésies érotiques » (p. 233) et met en scène une quête amoureuse¹¹ scénographiée par le féminin, évoquant le désir homosexuel du « je » lyrique sans l'expliciter, car encore frappé d'interdit social.

⁷ Voir l'analyse de Janin, Carlos. "La structure duelle de l'œuvre creationniste de Vicente Huidobro (1916-1925)." *co-Textes*, no. 16, 1988, p. 61-122.

⁸ Blaise Cendrars – « *Tour* » (1913), Guillaume Apollinaire – *Calligramme de la Tour Eiffel* (1918). Ces poèmes évoquent de ces poètes pour la tour Eiffel. Voir le florilège de citations, d'extraits de romans, de poèmes ou de chansons, par ceux que la Tour a inspiré depuis sa naissance sur le [site officiel de la Tour Eiffel](#).

⁹ *Tour Eiffel*, dans *Horizon Carré et autres poèmes français*, p. 65. D'autres illustrations se trouvent au milieu du livre d'Émilien Sermier, *Diamétrralement modernes. Poètes francophones d'Amérique latine*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2024. On y trouve des poèmes extraits du recueil *Horizon Carré*, des poèmes visuels comme Océan, Tour Eiffel, Piano, Marine ou Blouse-Poème.

¹⁰ Voir l'analyse de Cortanze, Gérard de, "Moro", *Le Surréalisme*, Paris, MA Editions, 1985, p. 160-161

¹¹ Voir l'analyse d'Ina Salazar. *César Moro: Los idiomas del amor*. Martín. Revista de artes y letras de la Universidad San Martín de Porres, 2003, p. 73-84.

[...]

Mon fleuve je suis ta mère
Et je lèche tes pieds mon père
Je suis ta mère et c'est pour ça que tu viens vers moi
Je lèche ton testicule gauche où je m'attarde
Comme sous le soleil
Je bois à flots en m'étouffant le parfum de tes aisselles
À pleines dents je mâche tes poils
Ô quel grand cri ta poitrine velue
Tes testicules frémissants
Attends¹² tes jambes comme des colonnes d'église
[...]

Sérgio Milliet, pour sa part, est qualifié d'« espiègle » dans le paysage du modernisme brésilien, en contraste avec les figures tutélaires du mouvement que sont Mário de Andrade, le « pape », et Oswald de Andrade, le « prophète »¹³. Il a composé, « à ses débuts, plusieurs poèmes en français » (p. 250) en recourant à « des procédés ultra modernistes chers à l'époque : fragmentations, parataxes, majuscules, ponctuation, etc. », comme dans ces vers ferroviaires :

Le wagon se remplit et se vide
En un continual va-et-vient
Douanes
gendarmes
PASSEPORTS¹⁴

Sermier décrit Milliet comme un écrivain internationaliste, capable de métaboliser des éléments cosmopolites (avant-gardes européennes, rationalisme occidental) et indigènes (héritages culturels brésiliens) pour composer une poésie collective, tournée vers l'avenir.

Ces trois parcours montrent que la francographie latino-américaine ne se résume pas à une note de bas de page dans l'histoire des avant-gardes : elle en est un foyer actif, un laboratoire de renouvellement poétique à part entière.

¹² Certains extraits poétiques présentés peuvent contenir des libertés en termes de syntaxe ou d'orthographe, reproduites fidèlement à partir des textes originaux. Ces écarts relèvent d'un rapport libre, inventif et assumé à la langue française. Aucune mention [sic] n'a été ajoutée, afin de respecter cette forme de licence poétique qui participe pleinement de la singularité et de l'expressivité de leur écriture.

¹³ Ces trois qualificatifs sont de Blaise Cendrars.

¹⁴ "Voyage", Dix-neuf poèmes élastiques, 1919.

Une francographie insoumise : décoloniser l'imaginaire européen de l'Amérique latine

L'enjeu central de l'essai d'Émilien Sermier n'est pas tant de prouver l'inscription des poètes francophones d'Amérique latine dans l'histoire de l'avant-garde que de renverser le regard : il s'agit de redessiner leur continent en déconstruisant une vision européenne trop souvent bucolique, idéalisée ou teintée d'exotisme. À travers des œuvres comme *Débarcadères* de Jules Supervielle ou *Orénoque* de Robert Ganzo, on perçoit un double mouvement : d'un côté, la fascination poétique pour une nature luxuriante et mystérieuse, de l'autre, le risque d'enfermer l'Amérique latine dans un imaginaire d'« ailleurs » figé, rêvé par l'Europe. Ainsi, le poète s'efforce de « décoloniser la représentation européanisée de la pampa » (p. 115) sud-américaine, en substituant à l'imaginaire édulcoré un paysage brut, bestial, hostile — presque démoniaque —, afin d'y faire surgir la figure imposante du gaucho.¹⁵

[...]

Et les vaches ourdissaient un silence violent,
Tapis noir en équilibre sur la pointe de leurs cornes,
Mais tout d'un coup fustigées par une averse d'étoiles
Elles bondissaient fuyant dans un galop de travers,
Leurs cruels yeux de fer rouge incendiant l'herbe sèche,
Et leurs queues les poursuivant, les mordant comme des diables,
Puis s'arrêtaient et tournaient toutes leurs têtes horribles
Vers l'homme immobile et droit sur son cheval bien forgé.¹⁶

Le choix, dans l'extrait ci-dessus, de vers en quatorze syllabes constitue une transposition du *vers alejandrino*, mètre classique de la poésie espagnole — composé de deux hémistiches de sept syllabes, séparés par une césure —, que Rubén Darío (1867 - 1916, poète nicaraguayen, fondateur du mouvement littéraire moderniste dans la langue hispano-américaine¹⁷) avait réactualisé avec éclat dans *Azul* (1888). Ainsi, “Le

¹⁵ À ce sujet, lire l'étude littéraire de [Bernadet, Arnaud « Une différence à inventer : l'américanité sauvage de Supervielle »](#). *Études littéraires* 47, no 2 (2016), p. 45–71.

¹⁶ “Le Gaucho”, *Débarcadères*, p. 19-20.

¹⁷ Félix Rubén García Sarmiento, plus connu sous le nom de Rubén Darío, né le 18 janvier 1867 à Metapa (aujourd'hui Ciudad Darío) et mort le 6 février 1916 (à 49 ans) à León, est un poète nicaraguayen. Il est le fondateur du mouvement littéraire moderniste dans la langue hispano-américaine. Voici un exemple d'alejandrino de Rubén Darío, dans *Azul* (1888) : “Era un aire suave, de pausados giros,” (7 syllabes) / (7 syllabes). Ce vers est un alejandrino espagnol typique, 14 syllabes divisées en deux hémistiches de 7 syllabes, séparées par une césure centrale (cesura), avec un rythme souvent chantant et fluide, caractéristique du style musical de Darío.

“Gaucho” insuffle au vers français une cadence profondément marquée par la tradition hispano-américaine.

De même, chez Ganzo, l’exubérance du fleuve Orénoque devient une figure poétique puissante¹⁸, cherchant à déplacer le regard européen, en reconfigurant l’espace latino-américain, faisant “de ce fleuve le symbole d’une nature résistante aux modernités coloniales” (p. 141). Ganzo met à l’honneur la supériorité et la voracité du vivant capable qui engloutit tout ce qui ose la défier.

Chercheur d’or, morne conquérant
tes mains ont pétri tant de boue
et ton regard indifférent
ne voit rien de ce qui se joue :
rien du soleil, ni du torrent,
ni de l’écoulement des cimes,
ni des lourds condors repérant
les morts nouveaux en des abîmes.

Mais que feras-tu de cet or
trouvé peut-être au crépuscule ?
L’ultime amour est déjà mort
et le dernier espoir recule !
Conquérant, conquérant douteux,
Embourbe-toi dans ta conquête !¹⁹

Ce texte n’est pas sans rappeler le mythe décrit dans *La Vorágine*, roman de 1924 du Colombien José Eustasio Rivera où la forêt, personnifiée, devient un protagoniste à part entière, dans le contexte historique de la fièvre du caoutchouc en Amazonie.²⁰

Autre exemple, toujours de Rubén Darío : “La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?” Ce vers, très célèbre, joue avec la musicalité de l’alejandrino en introduisant des pauses internes qui renforcent la tonalité mélancolique, tout en respectant la structure binaire 7+7. L’alejandrino a donc été l’un des outils de modernisation poétique dans le monde hispanique, permettant à Darío et à ses successeurs de marier harmonie classique et innovation symboliste.

Voir les données de l'auteur sur le site de la [BNF](#)

¹⁸ Voir le dossier dirigé par Paloma Hermina Hidalgo, [Revue Europe, n° 1145-1146 – Jean Follain – Robert Ganzo – sept./oct. 2024](#)

¹⁹ *Orénoque*, p. 11-12.

²⁰ Il s’agit d’un classique de la littérature latino-américaine, *La Vorágine*, roman colombien publié en 1924 par l’écrivain et diplomate José Eustasio Rivera. Il se présente comme le récit autobiographique d’Arturo Cova parti à la recherche de sa fiancée Alicia au cœur de la jungle amazonienne et qui se confronte aux dangers de la forêt alors que l’Amazonie est en proie à la fièvre du caoutchouc. Il s’agit d’un prototype du “roman de forêt” selon l’expression d’Antoine Barral dans son [analyse](#), dans lequel la forêt est personnifiée. Le texte est à retrouver en VO en intégralité sur le site de la [bibliothèque virtuelle Miguel de Cervantes](#).

Comment ne pas évoquer, dans cette partie sur l'insoumission, l'espègle Sergio Milliet ? Son poème "Je suis las", avec ses jeux homophoniques, ses ruptures rythmiques et son ton volontairement décalé, déploie en français un esprit burlesque à la frontière du pastiche. Milliet y caricature les figures du spleen comme s'il détournait les codes de la mélancolie baudelairienne pour mieux les tourner en dérision.

[...]

Je suis las, je suis las, et si tu étais là, je ne serais pas las,
mon Dieu, tu es partie et je suis las de ma
lassitude infinie, mais si tu étais là, je serais
aussi las.

Ô chère lassitude, ne m'abandonne pas, quand je ne
t'aurais²¹ plus, dis-moi, que deviendrai-je ?
reste en moi, ne pars pas, ce serait sacrilège, je
risque d'être gai et de n'être plus las.²²
[...]

Ce registre satirique contraste fortement avec celui de son poème "Vantardise"²³, adressé de manière explicite à un lectorat européen. Le poète y interpelle en français les « conquistadors » dans une charge ironique qui démonte, un à un, les stéréotypes exotiques associés au Brésil. Loin de la plainte ou de l'imitation servile, Milliet affirme ici une voix poétique lucide, décoloniale et résolument moderniste.

[...]

Je chanterai encore
l'enfantement pénible des villes terminus
et la grandeur américaine des capitales
et jusques à nos défauts
que je glorifierai :
cette sagesse
que vous nommez paresse,
cette bonté
que vous nommez faiblesse,
cette hospitalité,
cette largesse,
auxquelles vous ne croyez même pas
peuples bourgeois !

²¹ Cf note 12.

²² Charles Reber et Serge Milliet. *En singeant... Pastiche littéraires*, Genève, Éditions Atar, 1918, p. 54

²³ Poème paru sous le titre "Boîte à surprise" dans la revue *Het Overzicht*.

L'essai de Sermier ouvre ainsi la voie à une relecture décentrée, potentiellement décoloniale, des modernités poétiques, et appelle à un élargissement du canon francophone, au-delà des frontières géopolitiques. Il invite à « faire une place à ces francophonies individuelles » (p. 19), à rapprocher ces figures des écrivains translingues comme Beckett, Cioran ou Kundera, inscrivant leurs œuvres dans un mouvement global où la langue d'écriture devient lieu de tension, mais aussi de création. Dans le contexte contemporain des débats sur la francophonie et la diversité linguistique — de la reconnaissance de Vargas Llosa à l'Académie française à la redéfinition des appartenances culturelles — ces poètes ni exotiques, ni assimilés apparaissent comme les acteurs oubliés d'une francographie en mouvement.

Ce paradoxe souligne l'urgence de réintégrer ces voix dans une cartographie renouvelée de la poésie moderne, débarrassée des cloisonnements nationaux. En cela, Sermier rejoint le projet théorique de Wolfgang Asholt dans *Das lange Leben der Avantgarde*, qui plaide pour une histoire véritablement transnationale des avant-gardes, attentive aux échanges, circulations et hybridations littéraires.²⁴

Publié dans laviedesidees.fr, le 9 juillet 2025.

²⁴ Voir la [recension “À vos gardes toutes” à propos de : Wolfgang Asholt, *Das lange Leben der Avantgarde. Eine Theorie-Geschichte*](#), Wallstein, par Jonas Nickel, publiée le 8 mai 2025. W. Asholt retrace un siècle de débats autour de la révolte des avant-gardes contre l'autonomisation de l'art en régime bourgeois.