LF Reverseau vue c8d.indb 1 25/10/2018 18:15

La Sorbonne
éditeur-imprimeur
depuis 1470

En 1470, Jean Heynlin, prieur de la Sorbonne, installe, dans le cadre universitaire, la première imprimerie française. L'atelier, animé par les prototypographes Ulrich Gering, de Constance, et Michel Friburger, de Colmar, imprime en Sorbonne les ouvrages destinés à la communauté universitaire : classiques latins et ouvrages d'érudition pour les étudiants et leurs maîtres. Ce fut l'origine de l'édition en France.

LIBRAIRIE DES SUP ||| 8, RUE DANTON ||| 75006 PARIS |||
				TEL. : 01 53 10 57 60			FAX : 01 53 10 57 66						
								E-MAIL : SUP@SORBONNE-UNIVERSITE.FR						
					WWW.SUP.SORBONNE-UNIVERSITE.FR															

PAR CORRESPONDANCE :
SUP ||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||
|||| MAISON DE LA RECHERCHE, SORBONNE UNIVERSITÉ |||||||
28, RUE SERPENTE |||| 75006 PARIS ||||||||||||||||||||||||||

Lettres | Françaises

En quoi la révolution photographique a-t-elle aussi touché les poètes ?

Procédant tantôt par analyses détaillées, tantôt par survol panoramique, Le Sens de la vue présente un vaste corpus pour retracer le cheminement tortueux des imaginaires de la photographie chez les poètes de l'époque moderniste. Les relations entre littérature et photographie de 1900 à 1930 y sont présentées dans toute leur complexité : du plus concret – prise de vue, développement et tirage, collections, mise en scène de soi, insertions dans les publications – au plus abstrait – références variées et imaginaires de la photographie dans les textes poétiques. L'enquête montre une transformation, dans les premières décennies du siècle, du regard poétique et du rapport au visuel : la description se radicalise et évolue vers le modèle de la carte postale tandis que les poètes jouent sur des effets de vécu et de présence. Grâce à la photographie, les avant-gardes historiques et le modernisme apparaissent sous un jour nouveau.

Des textes rares ou peu commentés de Guillaume Apollinaire, Pierre Mac Orlan, Léon-Paul Fargue, Pierre Reverdy, Raymond Roussel, Paul Morand, Blaise Cendrars ou Pierre Albert-Birot sont convoqués de concert avec de nombreuses revues et anthologies. Tout en donnant une place centrale dans la réflexion à une abondante iconographie, l'ouvrage revisite l'histoire littéraire et porte un nouveau regard sur les avant-gardes, en continuité avec une histoire poétique plus large. En analysant le rapport privilégié des poètes au visuel, notamment leurs usages des images vernaculaires et leurs pratiques photographiques, cet ouvrage apporte une pierre importante à l'étude du modernisme poétique en France.

ISBN 978-2-84050-950-9
35 €

Couverture : Valentine Hugo, *Paul Eluard et André Breton à l'île de Sein*, 1931, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, fonds Eluard (cliché : Irène Andréani) / Adagp, Paris, 2018

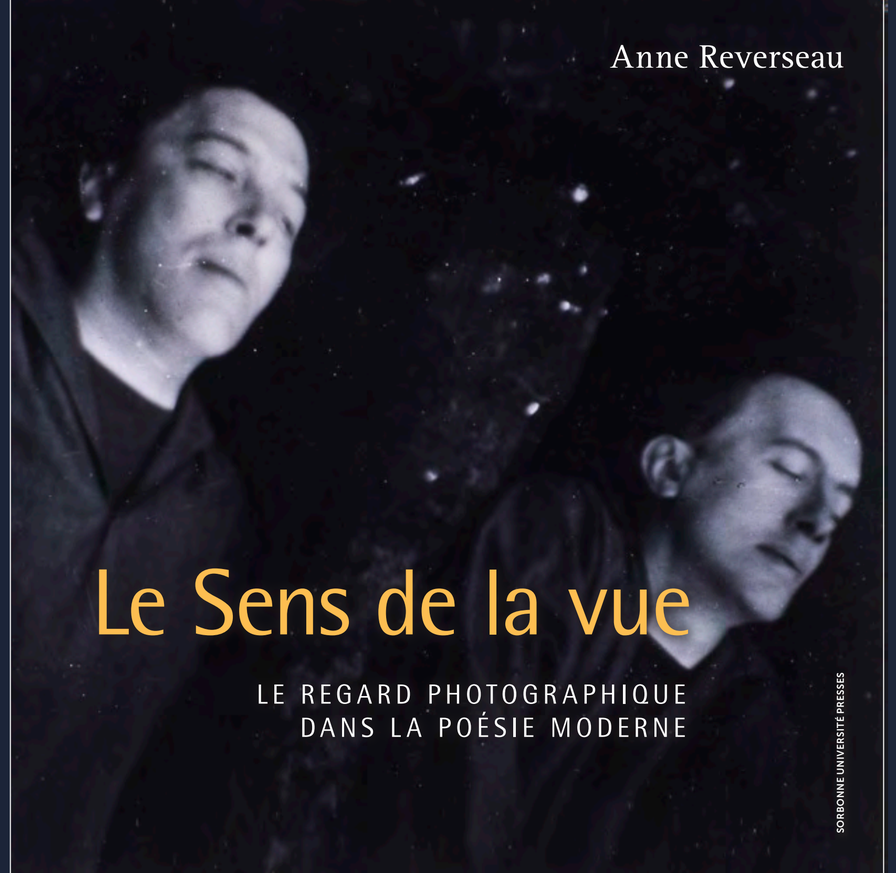
www.sup.sorbonne-universite.fr

Maquette : www.stephanemercier.fr

L|F

Anne Reverseau

Le Sens de la vue



Anne Reverseau

Le Sens de la vue

LE REGARD PHOTOGRAPHIQUE DANS LA POÉSIE MODERNE

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Paris, Anne Reverseau a soutenu une thèse de doctorat sur l'imaginaire photographique de la poésie moderniste à l'université Paris-Sorbonne. Spécialiste des modernités poétiques et des rapports entre image et littérature, elle est chercheuse en Belgique – à la KU Leuven puis à l'UC Louvain – et travaille sur les esthétiques documentaires dans l'histoire littéraire, sur le livre photo-illustré et sur les portraits d'écrivains. Elle a notamment édité *Portraits de pays illustrés : un genre photo-textuel* (Garnier, 2017) et co-dirigé, avec Nadja Cohen, *Petit musée d'histoire littéraire* (Impressions nouvelles, 2015) et le numéro 18 de la revue *LHT* de Fabula, « un je-ne-sais-quoi de poétique » (2017).

Lettres | Françaises

Collection dirigée par
Michel Murat

LF Reverseau vue c8d.indb 2 25/10/2018 18:15

LE SENS DE LA VUE

LF Reverseau vue c8d.indb 3 25/10/2018 18:15

Lettres | Françaises

Collection dirigée par Michel Murat

L'Atelier des idées. Pour Michel Delon
Jacques Berchtold et Pierre Frantz (dir.)

Giono, au-delà du roman
Denis Labouret

Baudelaire et l'estampe
Claire Chagniot

La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque
Céline Pardo

Henri Michaux : voir (une enquête)
Franck Leibovici

L'Idylle en France au XIXe siècle
Violaine Boneu

L'Envie, une passion démocratique au XIXe siècle
Fabrice Wilhelm

L'Histoire littéraire des écrivains
Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.)

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust
Luc Fraisse

La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature
Simon Bréan

Balzac, le texte et la loi
Michel Lichtlé

L'Enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français
Sylvain Cornic

LF Reverseau vue c8d.indb 4 25/10/2018 18:15

Anne Reverseau

Le sens de la vue.

Le regard photographique dans la poésie moderne

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

LF Reverseau vue c8d.indb 5 25/10/2018 18:15

Ouvrage publié avec le concours de la fondation des Treilles, du Fonds de la recherche scientifique – Flandre (FWO) et de l'École doctorale III (« Littératures françaises et comparée ») de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2018
ISBN : 978-2-84050-950-9

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc Dubois (Issigeac)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60
fax : (33)(0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr
http://sup.sorbonne-universite.fr

LF Reverseau vue c8d.indb 6 25/10/2018 18:15

LES POÈTES ET LA PHOTOGRAPHIE : UNE PALETTE D'INTERACTIONS

Faire l'analyse du modernisme
c'est faire celle des rapports de la poésie et de l'époque[1].

On écrit avec la photographie, à partir d'elle, à côté d'elle, face à elle, malgré elle, voire contre elle. Les différents rapports entre un texte littéraire et la photographie sont encore plus nombreux que les manières de dire la relation car les interactions se situent à plusieurs niveaux : entre des textes et des images, entre des écrivains et des photographies, entre des écrivains et des photographes, et entre des idées de littérature et des idées de photographie. Que l'on pense à des phénomènes aussi différents qu'une page de *Vu* où voisinent une photo de presse et le reportage d'un écrivain reconnu, à une collaboration entre un écrivain et un photographe décidée par un éditeur, à la récupération d'une image photographique par un poète ou encore à un livre illustré élaboré par deux amis. La photographie peut être un motif ou un objet littéraire, mais les écrivains sont aussi les objets ou les sujets de la photographie. Ils peuvent également en être les utilisateurs, jusqu'à la maîtrise du *medium*, et son intégration dans des récits de soi[2]. Il est ainsi souhaitable de reprendre le beau terme d'*interactions* qu'avait choisi Jane Rabb pour son anthologie critique et parler d'une palette d'interactions[3]. Répertoire d'images, support ou moteur d'imaginaires, modèle poétique ou générique : quelles ont été les modalités de présence de la photographie en poésie pendant la période moderniste française ?

LE REGARD PHOTOGRAPHIQUE EN POÉSIE

Dans ce cadre d'interactions possibles, notre hypothèse est que, au début du XX^e^ siècle, la photographie a modifié le sens de la vue et la place du visuel en poésie, en créant un « regard photographique », c'est-à-dire une attitude poétique qui a emprunté au *medium* photographique[4]. La « vue » désignant à la fois le sens physique et l'image

1 Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 58.

2 Cette tendance est particulièrement forte dans la littérature et l'art contemporain, dont certaines pratiques hybrides sont étudiées aujourd'hui, par exemple par Magali Nachtergael, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XX^e^ siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012. On distinguera *medium*, le moyen de transmission d'un message, de médium, désignant un spirite en parapsychologie.

3 *Literature and Photography. Interactions 1840-1990. A critical anthology*, dir. Jane Rabb, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.

4 John Szarkowski, conservateur du département de la photo au MoMA de New York, en donne cette définition purement visuelle : « la découpe ostensiblement arbitraire des figures par les bords de l'image, les formes créées par des plages en chevauchement, les patterns asymétriques et centrifuges, la juxtaposition de masses actives et de masses vides [...]. » (John Szarkowski, *Looking at Photographs*, 1976, cité par Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2004, p. 22.)

LF Reverseau vue c8d.indb 7 25/10/2018 18:15

comme résultat d'une perception sensorielle, *Le Sens de la vue* aborde l'attitude des poètes face au processus de la vision comme à ses productions. Mais « vue » laisse entendre « vie » : le « sens de la vue » est aussi essentiel que le « sens de la vie » car il traite des structures de la perception. Le « sens de la vue » touche aussi au sens de la littérature car les dispositifs optiques définissent ses frontières et ses prérogatives, ce que la littérature peut montrer. « Vue/vie », le jeu de paronomase évoque enfin la formule « changer la vue », qui, selon Breton, aura été « l'un des grands mobiles de l'activité surréaliste[5] ». Ce livre, dans lequel les surréalistes seront souvent convoqués, entend pourtant se situer en amont du surréalisme pour définir et analyser le rôle de la photographie dans la construction d'une esthétique moderniste plus large.

Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste se cristallise, selon nous, sur la question du regard, qui est en poésie un point de vue, l'équivalent de la focalisation dans le roman. Parce qu'il motive une description, un changement de regard modifie la *mimesis*. Le regard est aussi la façon dont est présenté l'acte de voir. La poésie moderniste est caractérisée par la présence de dispositifs visuels concrets (cadrages, instruments optiques ou encore fenêtres, analysés par Laurent Jenny[6]). Le regard établit plus largement un rapport de présence au monde, un changement de regard modifie donc également la *deixis*. Placer le regard au cœur de l'analyse permet alors de comprendre le passage historique, en poésie, d'un régime descriptif à ce que nous appelons un « régime déictique », tributaire de la photographie.

La notion de regard permet de contourner l'opposition entre « vue » et « vision » – la vue concernant une réalité et la vision un imaginaire[7] – et d'intégrer à la réflexion toutes les choses vues, fictionnelles ou réelles, en incluant la *mimesis* de l'irréel des surréalistes. En outre, la notion de regard est à même d'exprimer le rapport causal entre l'extension du visible et sa saisie, mis en lumière par exemple par la formule de Philippe Hamon : « Hypertrophie des expositions d'images, hypertrophie du regard[8] ». Dans cette lignée, Philippe Ortel a montré comment le regard subissait d'importants changements historiques au cours du XIXe siècle, notamment comment la prédominance du visuel avait favorisé le passage d'un « discours d'auteur » à une écriture de « vues »[9]. Dans *La Littérature à l'ère de la photographie*, il a étudié le nouveau « régime de visibilité » et le rôle de la technique photographique dans les transformations de la *mimesis* à la fin du XIXe siècle :

5 Breton, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 1260.

6 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

7 L'opposition est commune. Voir par exemple Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points histoire », 2003, p. 144. Voir l'introduction du chap. 3, p. 285.

8 Philippe Hamon, « Images à lire, images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIXe siècle (1850-1880) », dans *Usages de l'image au XIXe siècle*, dir. S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 236.

9 Philippe Ortel interprète les *incipit* de Flaubert comme la « "lutte pour le cadre" entre discours et vision » et le passage d'un « discours d'auteur » à des « vues » (« Réalisme photographique, réalisme littéraire ; un nouveau cadre de référence », dans *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Paris, Presses de la rue d'Ulm, 1997, p. 71). Voir aussi Christelle Reggiani qui analyse le point de vue romanesque en relation avec « la révolution médiatique des années trente du XIXe siècle » (« Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », dans *Littérature et photographie*, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, PUR, 2008, p. 179).

LF Reverseau vue c8d.indb 8 25/10/2018 18:15

> Désormais, l'artiste observe la nature depuis la chambre noire de son cerveau, derrière le verre dépoli de sa personnalité. L'identité des positions entre écrivain et photographe est importante parce qu'elle trahit la même obsession de saisie directe, le même désir de faire l'économie des médiations herméneutiques au profit d'une relation physique avec les choses : à l'écran optique de la chambre noire se substitue ici l'écran corporel et psychique de l'auteur, mais le mécanisme est similaire[10].

Au-delà des gros plans, de l'immobilité des objets ou des angles surprenants de prise de vue, qui entraînent la modification de ses modalités, la photographie transforme la nature même du regard. L'imagination n'est plus tant la création d'images, que le prisme à travers lequel le monde est perçu. Que devient cette « révolution invisible » au début du siècle suivant ? Est-elle poursuivie, stoppée ou simplement acquise ?

Pour Valéry, cette révolution n'est pas circonscrite à une époque spécifique mais en cours depuis 1839. La photographie change radicalement notre façon de regarder le monde : c'est le constat du « Discours pour le centenaire de la photographie » de 1939[11]. Valéry ne délibère pas du statut artistique de la photographie, mais analyse la fascination qu'exercent les images photographiques sur les poètes : « Enfin Daguerre vint. La vision photographique est obtenue, se répand dans le monde avec une étrange rapidité[12] ». Ce ne sont pas les images photographiques qui se répandent ni une idée abstraite de la photo, mais bien une « vision photographique ».

Cette hypothèse d'un regard devenu photographique, ce livre entend l'approfondir. La modernité poétique prend conscience d'un changement de paradigme dont le rapport au visuel est la pierre angulaire. Henri Meschonnic l'écrit par exemple à propos du montage et du collage :

> La modernité des années 1910-1920 est inséparable de cette transformation du visuel. Transformation des rapports entre le visible et le lisible. Extraits de journaux, publicités, dans les tableaux comme dans les textes[13].

Le point commun des travaux portant sur l'influence des *media* visuels en littérature est de montrer que le regard sur un autre *medium* est toujours un regard sur l'activité littéraire. Comme le formule Philippe Ortel dans un article sur Reverdy : « Peinture, poésie, cinéma : la coprésence des interprétants régul[e] la relation du poète au monde, mais aussi [...] à sa propre pratique[14] ». Pour cette raison, ce livre entend se servir du « sens de la vue » et de la notion de « regard » pour penser le modernisme.

10 Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, p. 133.

11 Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie » [1939], *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001. Outre cette édition critique, on trouvera une analyse de ce texte peu commenté par les littéraires dans Pierre Taminiaux, *The Paradox of Photography*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 143 *sq*. mais aussi dans François Brunet, *Photography and Literature*, London, Reaktion Books, coll. « Exposures », 2009, p. 136.

12 Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie », art. cit., p. 90.

13 Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 100.

14 Ph. Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », dans *Poésie et médias, xx^e^-xxi^e^ siècle*, dir. C. Pardo *et al.*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 28.

LF Reverseau vue c8d.indb 9 25/10/2018 18:15

Cette démarche comporte, dans ce cadre, trois enjeux majeurs : un enjeu historique qui consiste à faire du visuel un fil rouge courant de la période moderniste jusqu'au surréalisme, un enjeu théorique de redéfinition du modernisme dans son rapport à la *mimesis* et un enjeu méthodologique qui consiste à penser les liens entre différentes interactions. Les pages qui suivent expliquent comment ce livre procède pour penser ensemble la problématique photolittéraire, dans ses enjeux théoriques et méthodologiques, et la question historique du modernisme.

LA QUESTION DU MODERNISME : UNE RECONFIGURATION ?

L'objectif premier de ce travail est de comprendre ce qu'il advient du rapport de la littérature à la photographie entre le symbolisme et le surréalisme. En effet, ces deux périodes, aujourd'hui bien balisées, ont fait l'objet d'études détaillées sous cet angle. Jérôme Thélot a analysé le rôle de la photographie dans la modernité baudelairienne et a montré que la question de « ce que fait la photographie à la littérature » était pertinente dès la seconde moitié du XIXe siècle[15]. La période 1860-1890 est celle de la naissance d'un modèle photographique dans les mouvements réalistes et naturalistes, mais également dans le symbolisme : Philippe Ortel a établi que la photographie exerçait une forte influence sur les imaginaires et les esthétiques, qu'elle serve de modèle ou de repoussoir. Elle a modifié, à la fin du XIXe siècle, l'appréhension et la représentation du visible en créant un « homme photographique » et un nouveau critère esthétique, la « photogénie »[16].

Le rôle de la photographie dans le surréalisme et plus largement dans la littérature et les arts de l'entre-deux-guerres a lui aussi été bien étudié. Avec le surréalisme, la photographie se trouve de nouveau au cœur des pratiques et des théories littéraires, comme l'ont montré les historiens de l'art américains à l'origine de l'exposition *Explosante-Fixe*, notamment Rosalind Krauss, et plus récemment les commissaires de *La Subversion des images*, qui ont davantage mis l'accent sur les pratiques culturelles[17]. L'influence de la photographie sur ces deux périodes est aujourd'hui fermement établie, mais peu de travaux abordent les décennies intermédiaires : qu'advient-il de ces interactions entre 1900 et le premier surréalisme ? La photographie n'a pas disparu de l'horizon esthétique des écrivains au début du siècle, qui connaît, avec le développement de la photographie amateur et de la presse illustrée, si l'on en croit Laurent Jenny, une « diffusion générale du paradigme photographique dans l'imaginaire culturel des sciences et des arts[18] ».

Depuis les années 2000, les ouvrages portant sur la « photolittérature » ou plus largement sur les interactions entre littérature et photographie se sont considérablement développés. Les travaux de Daniel Grojnowski se

15 Cette formule est le fil directeur de Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

16 Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, chap. 8 et 9 sur la notion de *photogénie*, valeur lumineuse d'un objet, esthétique autant que plastique, appliquée à la littérature.

17 *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, dir. Cl. Chéroux, Q. Bajac, M. Poivert et G. Le Gall, cat. expo., Centre Pompidou, Paris (23 septembre 2009-11 janvier 2010), Paris, Centre Pompidou, 2009. Il faut mentionner également l'ouvrage d'Alain Fleig, *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres. Étant donné l'âge de la lumière*, t. I, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997.

18 L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 143.

LF Reverseau vue c8d.indb 10 25/10/2018 18:15

concentrent sur les constructions théoriques liés aux usages de la photographie de 1839 à la période contemporaine et au statut du document photographique, à l'intersection de l'expérience et de la croyance[19]. Collectifs, numéros de revue ou collections éditoriales ont souvent abordé les rapports entre littérature et photographie sous un angle théorique ces dernières années : que l'on pense à l'apport considérable du colloque *Littérature et Photographie* à Cerisy, dont les actes ont été publiés en 2008, à la collection « Lire et voir » lancée en 2009 par Danièle Méaux ou encore à des numéros de revue comme celui de *Textyles* en Belgique[20]. Les recherches photolittéraires sont en outre bien relayées par le groupe PHLIT, soutenu par l'université de Rennes II, qui ambitionne de constituer un « Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine »[21]. Un des animateurs du site, Paul Edwards, a proposé, dans *Soleil noir* et dans *Perle noire*, une large fresque des enjeux de la photolittérature à ces deux époques[22]. Là aussi, l'absence d'allusions au corpus moderniste français y est surprenante : on passe du symbolisme au surréalisme presque sans transition[23]. Ce vide, qui sert la thèse de Paul Edwards selon laquelle le surréalisme reprend le flambeau du symbolisme, qu'il appelle « la tradition de l'imaginaire », s'explique par la relative absence de collaboration effective en France et par une sorte de silence qui s'étend entre le roman-photo 1900 et les livres de photographies des années 1930. De même, dans la synthèse des rapports entre photographie et littérature qu'il propose en anglais, François Brunet fait de ces deux périodes les deux premiers moments clé de la découverte littéraire de la photographie, autour de 1900 et dans les années 1930, sans présumer de ce qui se passe entre les deux[24].

Sur un plan photolittéraire, c'est donc sur une période encore mal connue que ce livre se penche. Qu'advient-il de l'idée de la photographie dans une période où le *medium* a perdu la force de sa nouveauté, est en train de devenir populaire, mais n'est pas encore établi en tant qu'art ? Sur un plan plus largement littéraire, depuis la fin du XX^e^ siècle, la période moderniste, quelque peu oubliée par la théorie littéraire des années 1960 et 1970, a été l'objet d'un regain d'intérêt lié au renouveau de l'histoire littéraire. Les choses évoluent rapidement et les études sur le modernisme français, déjà riches des travaux de Michel Décaudin, Étienne-Alain Hubert, Michel Collomb, Michel Collot, ou encore Marie-Paule Berranger et Michel Murat, connaissent de nouveaux apports, dont témoignent les thèses d'Ève Rabaté, sur la revue *Commerce*, de Céline Mansanti, sur la revue *Transition*, de Nadja Cohen, sur le rapport des poètes au

19 Daniel Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002, et *Usages de la photographie. Vérité et croyance : documents, reportages, fictions*, Paris, Corti, 2011.

20 *Littérature et photographie*, *op. cit.* ; *Lire et voir*, n° 1, « Livres de photographies et de mots », dir. D. Méaux, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 2009 ; *Textyles*, n° 43, « L'écriture au prisme de la photographie », dir. P. Piret et N. Gillain, 2013. On peut ajouter à cette liste d'autres ouvrages cités plus loin ou encore les articles de la revue *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image* et d'*Études photographiques*.

21 Voir http://www.phlit.org/ (consulté le 13 janvier 2014).

22 Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008 et *Perle noire. Le photobook littéraire*, Rennes, PUR, 2016.

23 L'analyse de la « photographie-figurative-surréaliste » intervient à la fin de *Soleil noir*, comme un prolongement des usages symbolistes et assimilés. Si Paul Edwards n'évoque pas les pratiques modernistes, il consacre un chapitre à la figure de Paul Valéry, qui se situe lui aussi dans cet entre-deux (*ibid*., chap. 8, p. 107 *sq*.).

24 Fr. Brunet, *Photography and literature*, *op. cit.*, p. 79-80.

LF Reverseau vue c8d.indb 11 25/10/2018 18:15

cinéma, ou encore d'Alexander Dickow, sur la figure du poète chez Max Jacob, Apollinaire et Cendrars[25].

Cet intérêt pour la période se développe aussi parfois dans une perspective ouvertement anti surréaliste, si l'on pense à *La Fin de l'intériorité* de Laurent Jenny et à *La Poésie partout* d'Anna Boschetti[26]. Le renouveau des études sur le modernisme littéraire s'inscrit dans un mouvement critique qui s'oppose au monopole des avant-gardes dans l'histoire littéraire[27]. Ce livre s'oppose lui aussi à une construction de l'histoire de la poésie du xx^e^ siècle autour du surréalisme, mais fait le choix de l'intégrer pour insister sur une continuité. Il y a là aussi une lacune, analogue à celle que déplorait Thomas Pavel pour le roman[28].

On l'aura compris, la question du modernisme est au cœur du *Sens de la vue* : peut-on parler d'un modernisme français ou d'une poésie moderniste, c'est-à-dire d'une véritable esthétique moderniste, ou doit-on se contenter d'évoquer, de façon vague, une période moderniste ?

En France, on situe en général la période moderniste avant le surréalisme, mais, lorsqu'il est question d'une esthétique moderniste, cette périodisation ne tient plus. Le modernisme littéraire français est traditionnellement placé en marge du mouvement moderniste international, auquel il ne correspondrait pas, par une sorte d'exception culturelle rarement justifiée. L'appellation *moderniste* est ainsi souvent rejetée ou utilisée avec la plus grande prudence. Le modernisme littéraire français doit en effet être placé en regard du *modernism* anglo-saxon mais aussi du modernisme artistique, pictural et photographique. Le *modernism* ne peut être transféré à l'esthétique française, d'abord pour des raisons de périodisation : le modernisme pictural défini par Clement Greenberg concerne la peinture américaine des années 1940 et 1950 et le groupe autour de Jackson Pollock tandis que le *high modernism* désigne en littérature le renouveau romanesque de l'entre-deux-guerres. Le modernisme poétique français est-il plus proche du modernisme photographique, c'est-à-dire de la diffusion d'une photographie artistique caractérisée par un renouveau de thèmes et de formes entre les années 1910 et 1930 ? Dominique Baqué définit le modernisme photographique par une volonté de dépayser le regard et de « révéler le monde[29] ». Cette hypothèse a notre préférence car on verra que la diffusion de la photographie a engendré une valorisation du vécu et une démocratisation du regard : « tout peut être vu » se double d'un « tout le monde peut voir »[30].

Ce livre ambitionne donc – c'est même l'objet spécifique du dernier chapitre – de proposer une définition de l'esthétique moderniste. D'autres ouvrages s'y sont essayés : les deux volumes de la revue *Modernités*,

25 Pour le détail de ces travaux, voir la bibliographie en fin d'ouvrage.

26 Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2001.

27 Par exemple Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005 ; *Les Arrière-gardes au xx^e^ siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, dir. W. Marx, Paris, PUF, 2004 ; *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, dir. Chr. Ippolito, Paris/Atlanta, L'Harmattan/Georgia Institute of Technology, 2010.

28 Thomas Pavel déplore le manque de réflexion sur les phénomènes de rémanence et de continuité en histoire littéraire (*La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 27-31, cité par W. Marx dans *Les Arrière-gardes au xx^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 6).

29 Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 161 et p. 375.

30 « ces vingt années sont dominées par le problème des rapports de l'art et de la vie » (M. Décaudin, « Le mouvement poétique de 1895 à 1914 », *L'Information littéraire*, n° 5, novembre-décembre 1960, p. 203).

LF Reverseau vue c8d.indb 12 25/10/2018 18:15

« Ce que modernité veut dire » proposent un panorama géographique large de l'« esthétique de la modernité » mais déçoivent sur le plan notionnel : l'aire française n'est abordée qu'à travers Guimard et Michel Leiris[31], dans deux articles qui ne cherchent pas à appréhender un phénomène historique. Malgré des ouvrages récents comme le portrait d'une époque que dresse Anna Boschetti autour de la figure d'Apollinaire ou le recueil d'Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie*[32], il semble y avoir une vraie lacune dans l'étude du modernisme français en tant que tel. Trop souvent sans doute, on se contente de remarquer ou de regretter le flou de la notion :

> Non pourvu d'une définition littéraire ou artistique pertinente, le « modernisme » en français s'applique en quelque domaine que ce soit à tout choix délibéré en faveur du moderne. Il est la forme militante de la modernité[33].

Si le terme est flou, c'est en effet qu'il est un vœu pieux, la formulation d'un idéal et rarement la description d'une réalité historique, même rétrospective. Ce phénomène est lié à la dimension déceptive de la réception du modernisme français. Celui-ci apparaît en effet comme une série de rendez-vous manqués : rendez-vous manqué avec Apollinaire, qui n'a cherché à être le porte-drapeau d'aucune école et qui est mort trop jeune, rendez-vous manqué avec Reverdy, trop peu écouté et trop vite isolé, rendez-vous manqué avec la *NRf*, que son rôle historique de relève du symbolisme destinait à occuper cette place, mais qui a choisi une autre voie, celle du « classicisme moderne », et enfin, il faut le dire, rendez-vous manqué avec le surréalisme qui aurait pu, au début des années 1920, lorsque Breton s'empare de l'expression, comme on le comprend en lisant Étienne-Alain Hubert, devenir l'une des formes de cet « esprit moderne ».

En tant qu'« idéologie de la modernité[34] », *modernisme* est un terme certes polémique, mais il correspond aussi à une stratégie de légitimation rétrospective. Comme toute étiquette, celle-ci permet de faire une place aux « mineurs » et de justifier l'intérêt du critique pour des textes peu connus. Le phénomène est frappant pour Mac Orlan, à propos duquel Francis Lacassin écrit dans la préface aux *Poésies documentaires complètes* :

> Résolument *moderniste*, Pierre Mac Orlan est fasciné par le nouveau paysage industriel, tout comme Apollinaire l'était par les gazomètres et Fernand Léger par les stations-service ou les hauts fourneaux[35].

Cette stratégie rétrospective est aussi la nôtre, comme on le comprendra dans le dernier chapitre qui développe ces enjeux.

Les pages qui suivent entendent préciser quelques éléments, d'abord en histoire littéraire, puis en histoire de la photographie, qui serviront de cadre à cette réflexion sur les interactions photolittéraires et le modernisme français.

31 *Modernités*, n° 5, « Ce que modernité veut dire, 1 », et n° 6, « Ce que modernité veut dire, 2 », dir. Y. Vadé, 1994. Parmi les études sur le modernisme hispano-américain, anglo-saxon, russe, chinois, ou allemand, se trouvent Claude Frontisi, « L'art nouveau : tradition et modernité. L'exemple d'Hector Guimard », p. 125 *sq.*, et Joëlle de Sermet, « Modernité et éternité : Leiris continuateur de Baudelaire ? », p. 101 *sq*.

32 Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000.

33 Y. Vadé, dans *Modernités*, n° 6, *op. cit.*, p. 5.

34 Y. Vadé, dans *Modernités*, n° 5, *op. cit.*, p. 19.

35 Francis Lacassin, « Petit air de Banjo pour les clients de "l'electric-bar" », préface à Mac Orlan, *Poésies documentaires complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 13 (nous soulignons).

LF Reverseau vue c8d.indb 13 25/10/2018 18:15

Il sera ici principalement question de textes des années 1910 et 1920, mais les incursions en amont et en aval de ce cœur chronologique, dans les textes de la Belle Époque et dans ceux des années 1930, sont nombreuses.

En histoire littéraire, on a l'habitude de considérer les années 1900 comme une époque de transition, justifiant parfois une sorte de désintérêt. La décennie correspond en effet à une transition entre un symbolisme qui mute plus qu'il ne disparaît et un modernisme aussi difficile à circonscrire qu'à définir. « Tout le monde, en 1904, constate que la littérature est dans un état morne et léthargique », affirme par exemple Michel Décaudin. C'est d'ailleurs ce qui en fait l'intérêt puisqu'il ajoute : « les années 1904-1907 seront la plaque tournante de l'époque. [...] Une relève du symbolisme s'opère[36] ».

Dans les années qui suivent la disparition de Mallarmé en 1898, le symbolisme n'est pas mort : plusieurs revues, comme le *Mercure de France* ou *La Plume*, s'en réclament et d'autres, comme *Vers et prose*, dirigée par Paul Fort et Jean Royère, ou *La Phalange*, entendent même le relancer. Mais les années 1900 correspondent aussi à une inflation des écoles et des mouvements littéraires[37] : vers-librisme, naturisme, unanimisme, dramatisme, simultanéisme, synthétisme, etc. ont en commun d'en appeler impatiemment à un « après » et de vouloir tourner la page du symbolisme. Cette première décennie du siècle voit l'entrée en littérature de la génération principale du modernisme français : Apollinaire commence à publier dans les revues, Larbaud à écrire ses premiers poèmes, Mac Orlan ou André Salmon en sont à leurs premiers essais littéraires dans la bohême de Montmartre. Marie-Louise Lentengre date de 1905 « l'entrée en poésie » de Pierre Albert-Birot avec ses projets de revues littéraires (« L'Élan littéraire universel », « Le Flux », « L'Ardeur littéraire »[38]). Les *Poëmes* de Fargue, même s'ils ne sont publiés qu'en 1912, sont achevés en 1906[39] et les poèmes de *La Vie unanime* sont publiés en 1908[40]. Levet meurt en 1906, mais il est découvert dès 1902 par Larbaud qui va l'ériger en modèle. Enfin, les poèmes descriptifs de Raymond Roussel, publiés en 1904, resteront peu connus avant la première guerre mondiale, mais sont révélateurs d'une tendance qui va se développer. Il faut en revanche attendre le début des années 1910 pour les premiers essais littéraires de Cendrars ou de Reverdy et la fin des années 1910 pour les premiers textes de Paul Morand et de ceux qui formeront ensuite le groupe surréaliste.

Les limites chronologiques du modernisme varient selon la définition que l'on en donne, mais surtout en fonction de l'aire culturelle examinée et des sphères

36 M. Décaudin, « Le mouvement poétique de 1895 à 1914 », art. cit., p. 202.

37 Ernest Florian-Parmentier, *La Littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à 1914*, Paris, Figuière et C^ie^, 1914. La seconde partie, « Les écoles littéraires », recense une trentaine d'écoles en *-isme* : symbolisme, futurisme, vers-librisme, paroxysme, naturisme, jammisme, synthétisme, somptuarisme, intégralisme, effrénéisme, sincérisme, intensisme, impulsionnisme, etc. Ces différentes écoles sont étudiées en détail par Léon Somville dans *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Droz, 1971, et par Michel Décaudin dans *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960], Genève, Slatkine, 1981.

38 Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 57.

39 Valery Larbaud : « la grande majorité [des poèmes] fut écrite avant 1906 » (« Les poèmes de Léon-Paul Fargue », *Mercure de France*, juin 1963, p. 252-266) ; Marcel Schwob : « Il y a longtemps que vos poèmes sont au point » (lettre de 1905 à Fargue, citée par Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 126).

40 M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 239.

LF Reverseau vue c8d.indb 14 25/10/2018 18:15

artistiques concernées. Jean-Michel Rabaté se penche sur la périodisation du modernisme anglo-saxon : si, pour Virginia Woolf, il commence en 1910, ce pourrait être en 1908 avec l'arrivée de Pound à Londres ou en 1912 avec le lancement du mouvement des imagistes[41]. Dans le chapitre « Quand commence la modernité ? », Henri Meschonnic propose une synthèse des différentes propositions de Foucault et Habermas – qui font remonter la modernité aux Lumières – ou de Sartre, pour qui elle commence avec la génération de 1850[42]. Meschonnic estime pourtant que si la modernité commence en peinture en 1906-1907, 1912 est une « meilleure date » en littérature parce qu'elle marque, avec la diffusion de Mallarmé *via* Thibaudet et les premiers mots en liberté de Marinetti, « le commencement de la spatialisation et visualisation de l'écriture, un des traits de la modernité poétique[43] ». Meschonnic cite Jauss pour qui, à l'échelle européenne, « 1912 est à la fois un seuil, un sommet, un tournant », mais suggère que ce sommet pourrait aussi bien être déplacé en 1913. Il nous semble pourtant, avec Léon Somville, qu'il faut remonter en amont de 1910 :

> Aux environs de 1910, la littérature prend quartier dans le modernisme. Même si l'étiquette fait défaut, une école est née, dont on peut cerner les contours, énumérer les caractères, les thèmes favoris : rapidité de la notation, goût de l'image, de l'arrangement plastique des mots, exploitation de l'inconscient, respect de la sensation brute, cueillie dans la rue, où règnent la réclame, le cinéma, le jazz-band, le tapage des premières automobiles. Pourtant, nous remonterons volontiers à 1905 pour saisir les prémisses d'une évolution dont l'après-guerre marquera seulement la fin[44].

Les bornes du modernisme semblent plus faciles à fixer en aval du corpus. Dans l'histoire littéraire, 1930 correspond, on le sait, à une politisation du mouvement surréaliste (avec le *Second manifeste du surréalisme*, par exemple) qui marque, pour simplifier, la fin du modernisme littéraire en tant que recherche formelle. En lien avec le développement des problématiques politiques, on assiste à partir de 1930 à un retour en force du roman.

Pierre Jean Jouve explique son passage à l'écriture romanesque dans les années 1930 par « un fort désir de "réel" [...] qui ne trouvait pas toute son issue dans la poésie[45] ». Le virage est pris par la plupart des auteurs évoqués dans ce livre : Mac Orlan, Morand, Fargue, Soupault et Cendrars – c'est le cas le plus connu, même s'il est plus ancien[46] – cessent d'écrire de la poésie pour se tourner respectivement vers le roman et la chanson, la nouvelle, la chronique, le roman et les essais, et enfin les récits d'inspiration autobiographique. Dans la préface aux *Poèmes* de Morand, Michel Décaudin dresse le portrait de la « famille d'esprits » des poètes qui ont abandonné la

41 Jean-Michel Rabaté, « La tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, « Moderne Modernité Modernisme », juin 1987. Les bornes chronologiques sont parfois beaucoup plus larges, comme dans *Modernism 1890-1930*, dir. M. Bradbury et J. McFarlane, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.

42 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 24 *sq*.

43 *Ibid.*, p. 25.

44 L. Somville, *Devanciers du surréalisme*, *op. cit.*, p. 68.

45 Jean Starobinski, préface à Pierre Jean Jouve, *Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1987, t. I, p. XXXI. Il cite *En miroir*.

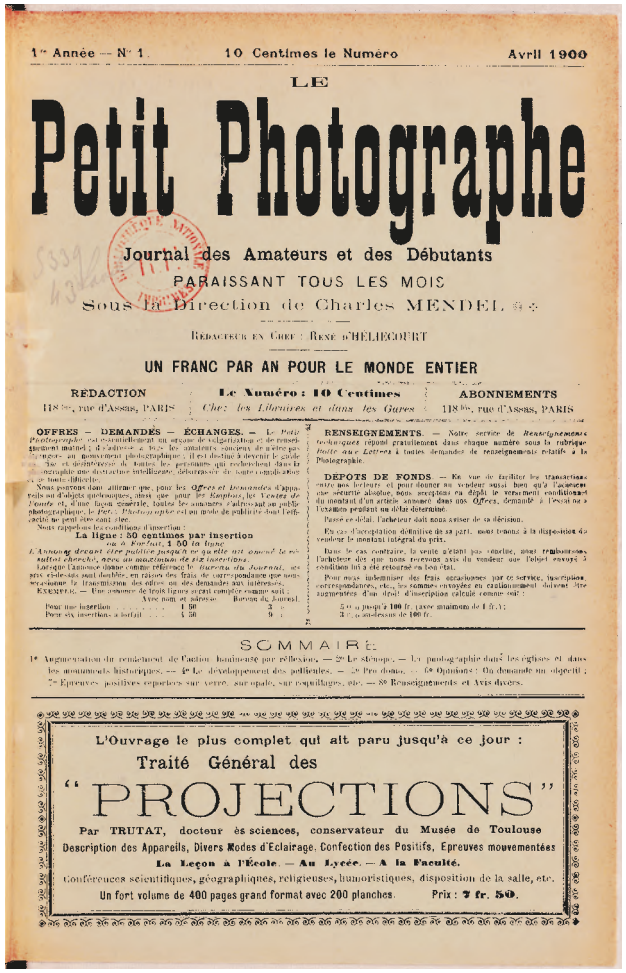
46 Claude Leroy a montré que l'œuvre de Cendrars consistait en un *continuum* et écrit par exemple qu'il faut envisager Cendrars « comme un poète de toute son œuvre, non de ses seuls poèmes » (Cl. Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 12).

LF Reverseau vue c8d.indb 15 25/10/2018 18:15

forme poétique, comme Cendrars, Larbaud et Morand « qui en sont venus à confier à la création romanesque, voire à la réflexion critique, la charge lyrique qu'ils possédaient en eux[47] ». Si 1930 ne correspond pas pour tous à un adieu, il est clair que la date marque la fin de l'âge d'or comme lieu d'élaboration de la modernité. Ce tournant concerne même la notion de modernité, puisque, comme le remarque Michel Collomb, le terme *moderne* disparaît progressivement du vocabulaire surréaliste à partir de 1925 :

> En 1926, Cocteau publie *Le Rappel à l'ordre* où il dénonce déjà le « genre moderne » tandis que se développe en Allemagne la *Neue Sachlichkeit* [Nouvelle Objectivité] qui fait primer l'adaptation au réel plutôt que l'invention de formes nouvelles : autant d'indices de l'apparition de préoccupations différentes qui détourneront le public des modes d'écriture et de production artistique de l'avant-garde[48].

La question de l'esprit moderne, qui intéressait pourtant les surréalistes à leurs débuts, a disparu de leur horizon théorique en 1930. Pour reprendre la conclusion de *La Crise des valeurs symbolistes*, les avant-gardes voient une baisse de la puissance de la poésie car « la poésie échappe au poème ; elle se condense dans l'image toute-puissante, se dilue dans la prose ; la beauté lui importe moins que le


1re Année — N° 1. 10 Centimes le Numéro Avril 1900

LE

Petit Photographe

Journal des Amateurs et des Débutants

PARAISSANT TOUS LES MOIS

Sous la Direction de Charles MENDEL

Rédacteur en Chef : René d'HÉLIÉCOURT

UN FRANC PAR AN POUR LE MONDE ENTIER

REDACTION 18 bis, rue d'Assas, PARIS — Le Numéro : 10 Centimes Chez les Libraires et dans les Gares — ABONNEMENTS 18 bis, rue d'Assas, PARIS

OFFRES — DEMANDES — ÉCHANGES. — Le *Petit photographe* est entièrement au service de l'agglomération et de ses membres individuels ; il s'adresse à tous les amateurs, encore de nombreux, au mouvement photographique ; il est décidé à devenir le guide sûr et désintéressé de toutes les personnes qui recherchent dans la photographie une distraction intelligente, débarrassée de toute complication et toute difficulté.

Nous pensons donc utile de publier gratuitement dans chaque numéro sous la rubrique *Boîte aux Lettres* à toutes demandes de renseignements relatifs à la Photographie.

Nous pensons donc utile de publier gratuitement dans chaque numéro sous la rubrique *Offres et demandes* d'appareils ou d'objets photographiques, mais que pour les *Kodaks*, les *Vestes de Sports* et, d'une façon générale, toutes les annonces d'ordre tout public photographique, le *Petit Photographe* est un mode de publicité dont l'efficacité ne peut être contestée.

Nous rappelons les conditions d'insertion :

La ligne : 50 centimes par insertion

ou à forfait, 1 50 la ligne

L'Annonce devant être publiée jusqu'à ce qu'elle ait amené le résultat cherché, avec un maximum de six insertions.

Lorsque l'annonce donne comme référence le *Bureau du Journal*, les frais exigés sont doubles, en raison des frais de correspondance que nous avons à faire pour la transmission des offres ou des demandes aux intéressés.

EXEMPLE. — Une annonce de trois lignes ayant compté quatre mots :

	Avec nom et adresse.	Bureau du Journal.
Pour une insertion	1 50	3 »
Pour six insertions à forfait	4 50	9 »

RENSEIGNEMENTS. — Notre service de *Renseignements techniques* répond gratuitement dans chaque numéro sous la rubrique *Boîte aux Lettres* à toutes demandes de renseignements relatifs à la Photographie.

DEPOTS DE FONDS. — En vue de faciliter les transactions entre nos lecteurs, et pour donner au vendeur aussi bien qu'à l'acheteur une sécurité absolue, nous acceptons en dépôt le versement conditionnel du montant d'un article annoncé dans nos *Offres*, demandé à l'essai ou à l'examen pendant un délai déterminé.

Passé ce délai, l'acheteur doit nous aviser de sa décision.

En cas d'acceptation définitive de sa part, nous tenons à la disposition du vendeur le montant intégral du prix.

Dans le cas contraire, la vente n'étant pas conclue, nous remboursons l'acheteur dès que nous recevons avis du vendeur que l'objet envoyé à condition lui a été retourné en bon état.

Pour nous indemniser des frais occasionnés par ce service, inscriptions, correspondances, etc., les sommes envoyées en conformité doivent être augmentées d'un droit d'inscription calculé comme suit :

5 % jusqu'à 100 fr. (avec minimum de 1 fr.) ;
3 % au-dessous de 100 fr.

SOMMAIRE :

1° Augmentation du rendement de l'action lumineuse par réflexion. — 2° Le stéréoscope. — 3° La photographie dans les églises et dans les monuments historiques. — 4° Le développement des pellicules. — 5° Pro domo. — 6° Opinions : On demande un objectif ; 7° Épreuves positives reportées sur verre, sur opale, sur coquilles, etc. — 8° Renseignements et Avis divers.

L'Ouvrage le plus complet qui ait paru jusqu'à ce jour :

Traité Général des

"PROJECTIONS"

Par TRUTAT, docteur ès sciences, conservateur du Musée de Toulouse

Description des Appareils, Divers Modes d'Eclairage, Confection des Positifs, Epreuves mouvementées

La Leçon à l'École. — Au Lycée. — A la Faculté.

Conférences scientifiques, géographiques, religieuses, humoristiques, disposition de la salle, etc.

Un fort volume de 400 pages grand format avec 200 planches. Prix : 7 fr. 50.

1. Couverture du *Petit photographe. Journal des amateurs et des débutants*, dirigé par Charles Mendel, rédacteur en chef René d'Héliécourt, n° 1, 1re année, avril 1900

47 M. Décaudin, préface à P. Morand, *Poèmes*, *Lampes à Arc*, *Feuilles de température*, *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*, *USA*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 8. Il ajoute « la poésie a fait irruption dans le roman, le récit, le reportage et, ne se détruisant que pour renaître, irradie à travers la prose. » (p. 10).

48 M. Collomb, « La tradition moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, juin 1987, p. 55.

LF Reverseau vue c8d.indb 16 25/10/2018 18:15

témoignage spirituel[49] ». 1930 marque donc la fin d'une époque importante dans l'histoire de la poésie française.

Ces quelques éléments d'histoire littéraire méritent d'être complétés par d'autres données d'histoire de la photographie. Ce livre porte sur le moment qui précède le grand mouvement de légitimation artistique de la photographie, qui commence dans les années 1930. Avant ce phénomène aujourd'hui bien connu, la diffusion de la photographie dans la société et dans les univers visuels des auteurs est impossible à dater précisément. Cette diffusion semble s'affirmer dans les premières années du XX^e siècle. Si la photographie n'est plus neuve en 1900, elle est encore moderne et conquiert de nouveaux terrains. Dominique Baqué parle de « sécularisation » de la photographie dans l'entre-deux-guerres au sujet des nouvelles possibilités de diffusion et de la sortie des circuits artistiques traditionnels[50]. Dans l'histoire de la photographie, les années 1900-1930 correspondent d'abord à une extraordinaire période de diffusion des pratiques d'amateurs : les « experts » se rencontrent dans de nombreux cercles et dans les revues et magazines qui leur sont consacrés (**fig. 1**) tandis que les simples « usagers » de la photographie trouvent dans les appareils portatifs et simplifiés de quoi assouvir leur soif d'images[51]. C'est le premier âge d'or du Kodak[52]. François Brunet a montré comment la photographie

2. Appareil photo Vest Pocket Kodak

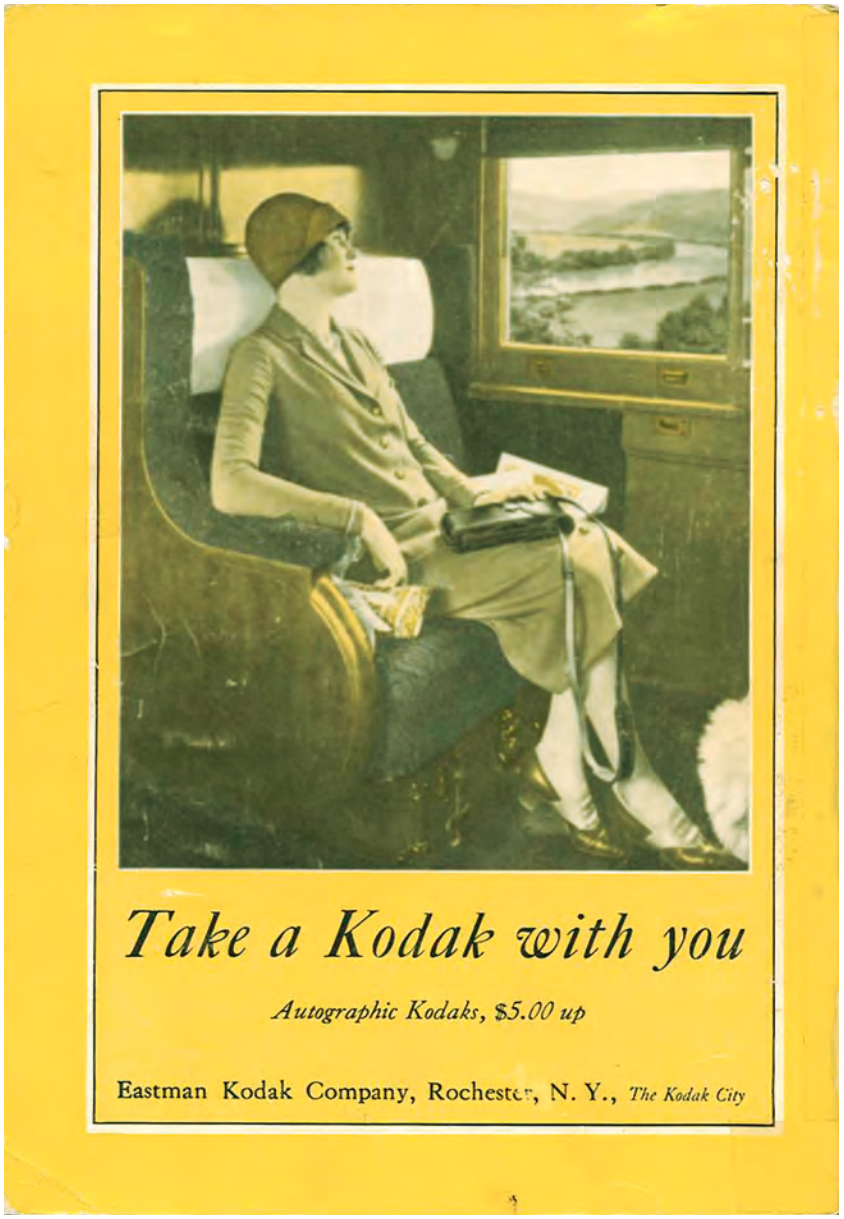
49 M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 503.

50 « on assiste dès les années vingt à une véritable sécularisation de l'image photographique » (D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 230).

51 Cette distinction est établie par Clément Chéroux, « L'expert et l'usager, 1880-1910 », dans *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, dir. A. Gunthert et M. Poivert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 256-273.

52 Par la simplification du procédé et l'industrialisation de la plupart des étapes, l'appareil Kodak, lancé en 1888, ouvre l'ère de la photographie de masse. Le *Vest Pocket* Kodak, fabriqué depuis 1912, est un symbole de cette photographie amateur (**fig. 2**).

LF Reverseau vue c8d.indb 17 25/10/2018 18:15



3. Publicité pour Kodak, quatrième de couverture du *National Geographic*, 1926

LF Reverseau vue c8d.indb 18 25/10/2018 18:15

moderne prenait forme vers 1900 autour du « moment Kodak », mutation d'ordre sociologique liée à la diffusion d'un concept plus que d'un appareil[53]. Il a notamment insisté sur l'aspect mythique de l'appareil et sur son « succès populaire et mythologique », lié à une publicité massive (**fig. 3**)[54].

En dehors des cercles amateurs, les images photographiques se diffusent largement dans la société française. Les progrès techniques rapides de la photographie, en particulier la révolution de l'instantané dans les années 1880, que l'on peut considérer comme une seconde découverte de la photographie, rencontrent un écho important dans le grand public. En outre, les objets photographiques les plus divers, ainsi que la carte postale et le roman-photo, sont nombreux à la Belle Époque. La photographie entre progressivement mais massivement dans les univers visuels quotidiens. En 1904 sont créées les agences photographiques Rol et Meurisse qui vont fournir la presse (**fig. 4 et 5**)[55]. En 1904 également, René Baschet, le directeur de *L'Illustration*, prend la décision d'un usage massif de la photo, sur le modèle du *Daily Mirror*[56]. *Excelsior*, le quotidien dirigé par Pierre Lafitte qui fait un large usage de la photographie, est créé en 1910 (**fig. 6**). En dehors de la seule photographie, ajoutons qu'en 1901, le musée Grévin lance son « journal lumineux » et que les premières actualités cinématographiques datent de 1909 : les « Pathé faits-divers » hebdomadaires deviendront le « Pathé-Journal » dans une salle permanente du boulevard Saint-Michel, en 1912[57].

Au-delà des groupes pictorialistes, la photographie documentaire est à l'honneur dès l'avant-guerre. Le cas des frères Séeberger est symbolique de cet essor et des liens entre cercles artistiques, presse et publicité. À partir de 1904, la Ville de Paris organise des concours et des expositions sur des thèmes imposés, comme « La Bièvre » ou « Les berges de la Seine », pour faire valoir une photographie dite « documentaire »[58]. Un autre exemple est le travail de l'Union photographique française qui réalise l'une des premières formes de reportage photographique autour de 1900[59]. Comme on le comprend grâce au travail d'Olivier Lugon, la tension entre l'image artistique et l'image documentaire telle qu'on a l'habitude de la penser, en particulier la nécessité pour la photo documentaire de prouver qu'elle appartient à la sphère artistique, n'existe pas en ces termes avant

53 Voir Fr. Brunet, « La révolution Kodak » (chap. 5), dans *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 213-266.

54 *Ibid*., p. 241.

55 Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris*, t. II, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 68.

56 P. Edwards, « L'imaginaire photolittéraire des périodiques (1889-1907) », dans *L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, 2008. En 1904 apparaît « le premier quotidien au monde à être exclusivement illustré par la photographie : le bien nommé *Daily Mirror* » (p. 68).

57 Michel Melot, « L'image et les périodiques en Europe entre deux siècles (1880-1920) », dans *ibid*., p. 18. Voir aussi *Études photographiques*, n° 20, « La trame des images. Histoire de l'illustration photographique », juin 2007.

58 Les frères Séeberger remportent en 1904 le prix de la Ville de Paris avec une série sur Montmartre, conçue comme un reportage. Un *portfolio* de cette série est publié dans *L'Illustration* en juillet 1905 (Hubert Juin, *La France 1900 vue par les frères Séeberger*, Paris, Belfond, 1979, p. 26). Voir aussi *Les Séeberger : photographes de l'élégance 1909-1939*, cat. expo., BnF, Paris (27 juin-3 septembre 2006), Paris, Le Seuil, 2006.

59 Sur ces photographies du Paris populaire, voir *Paris la rue. Le fonds de l'Union photographique française aux Archives de Paris*, cat. expo., Archives de Paris (16 novembre-20 décembre 2000), Paris, DRAC/Archives de Paris, 2000.

LF Reverseau vue c8d.indb 19 25/10/2018 18:15

4. Accident place de l'Alma, 8 novembre 1915 (affaissement du sol suite aux travaux d'aménagement de la ligne de métro), photographie de presse (Agence Rol), *Le Petit Parisien*, 8 novembre 1915

LF Reverseau vue c8d.indb 20 25/10/2018 18:15

5. Le monument François Coppée : Jean Richepin lit son discours, photographie de presse (Agence Meurisse), 1910

LF Reverseau vue c8d.indb 21 25/10/2018 18:15

6. Publicité pour le journal *Excelsior*, affiche de Daniel de Locques, 1900

LF Reverseau vue c8d.indb 22 25/10/2018 18:15

1930[60]. La tension entre documentaire et artistique apparaît de façon complexe dans les débats de l'entre-deux-guerres sur le statut de la photographie, comme le montre l'anthologie de Dominique Baqué[61].

Les années 1900 et 1910 voient se radicaliser le phénomène que Philippe Hamon a analysé dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans « Images à lire, images à voir », il explique par exemple qu'il faut aussi envisager le visuel en dehors des livres et des journaux illustrés :

> Ce sont les rues et les murs de la ville, ainsi que les murs de l'appartement, qui se couvrent d'images et d'objets figuratifs (statues des gloires officielles, images de la réclame et de la politique, bibelots du kitsch industriel, photos de famille, fresques des bâtiments publics, etc.)[62].

Comme le rappelle Françoise Denoyelle[63], la diffusion de la photographie n'a pas attendu la première guerre mondiale, mais elle va s'accélérer dans l'entre-deux-guerres, après un ralentissement en 1919-1922 pour des raisons économiques. L'histoire de la diffusion de la photographie moderne, notamment grâce aux réseaux professionnels, journalistiques et commerciaux parisiens a été retracée dans une exposition du Centre Pompidou intitulée *Voici Paris*[64]. Dans les années 1920,

> la photographie tend à devenir une pratique et une consommation de masse. Les couches les moins aisées accèdent à l'image argentique. La presse, la publicité, la photographie d'amateur banalisent la représentation du réel[65].

L'histoire de la photographie s'inscrit donc dans celle des images industrielles et des images « pauvres », le terme désignant celles qui sont conçues sans valeur artistique, c'est-à-dire, jusqu'en 1930, la grande majorité des images photographiques, en particulier la photo amateur, la photo informative et commerciale.

Certaines de ces images, en particulier les photos d'actualité, ont marqué durablement les esprits. Mac Orlan, né en 1882, a par exemple expliqué avoir été extrêmement frappé, à l'instar de toute une génération, par certaines photographies macabres de la Commune qui circulaient encore pendant son enfance. Pour les historiens de la photographie, la Commune est en France l'équivalent de la guerre de Sécession aux États-Unis, parce qu'elle marque les débuts de la représentation photographique de l'événement. De même, Fargue dit avoir été fortement marqué par des images de chemins de fer ou de la tour Eiffel. La décennie 1900-1910 est primordiale dans les imaginaires des auteurs présents ici : ce sont les années de l'enfance pour la génération surréaliste, née dans les années 1890, et celles de la jeunesse pour la génération moderniste, née autour de 1880. La démarche d'Aragon dans le *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, qui pose des jalons historiques et mémoriels comme le trottoir roulant de l'Exposition

60 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

61 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, par exemple p. 24.

62 Ph. Hamon, « Images à lire, images à voir… », art. cit., p. 236.

63 « La première guerre mondiale n'avait donc pas marqué une rupture franche dans l'histoire de la photo » (Fr. Denoyelle, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, *op. cit.*, p. 9).

64 *Voici Paris : Modernités photographiques, 1920-1950*, dir. Q. Bajac et Cl. Chéroux, cat. expo., Centre Pompidou, Paris (17 octobre 2012-14 janvier 2013), Paris, Centre Pompidou, 2012. On lira avec profit le texte de Fr. Denoyelle, « Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930 », p. 42-55.

65 Fr. Denoyelle, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, *op. cit.*, p. 320.

LF Reverseau vue c8d.indb 23 25/10/2018 18:15

universelle (1900) ou le coup d'Agadir (1911), pourrait être étendue à chacun de nos auteurs. Les images qu'il évoque sont le lieu d'une transmission mémorielle : « Quelques images simples, empruntées à la guerre de 70, traduisaient pour nous l'inquiétude de nos familles[66] ». L'importance des images photographiques concrètes à l'échelle individuelle doit ainsi être rapprochée du développement de l'utopie encyclopédique à laquelle la photographie vient donner un nouvel essor au début du XX^e siècle : histoire et mémoire s'y mêlent[67].

Dans l'histoire de la photographie, comme en histoire littéraire, 1930 marque un tournant. La fin des années 1920 voit advenir sa reconnaissance institutionnelle en tant qu'art, à travers des articles, des publications et des expositions, par exemple le « Salon de l'escalier » à Paris, en 1928, et *Film und Foto* à Stuttgart, en 1929 (**fig. 7**). L'ouvrage *Atget, photographe de Paris*, en préface duquel Mac Orlan propose une réflexion ambitieuse sur l'image photographique, est symbolique de ce tournant. 1930 correspond aussi aux débuts d'une critique photographique moderne, dans *L'Art vivant* et dans *Jazz* en particulier[68]. La *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin, publiée en 1931, et l'article de Waldemar-George, « Photographie vision du monde », publié dans *Arts et métiers graphiques* en 1930, inaugurent une série de textes historiques sur la photo. L'accession de la photographie à la sphère artistique est illustrée par l'existence même de ce numéro spécial, comme le fait remarquer Françoise Denoyelle :

> La publication en 1930 du « numéro spécial consacré à la photographie » est un événement dans l'histoire de la photo française. Il rassemble pour la première fois Man Ray, André Kertész, Germaine Krull, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, Edward Steichen, etc., et porte enfin leurs images à la connaissance d'un public qui, dans son ensemble, est en train de découvrir le surréalisme resté jusqu'alors confidentiel[69].

Sur un autre plan, 1930 marque dans l'histoire de la photographie le début de la professionnalisation des photographes, en particulier des photoreporters. Si les pratiques d'amateurs ne cessent de se développer, on est passé de l'âge du Kodak à un âge du Leica (**fig. 8**)[70], symbole du photojournalisme et d'une photographie

66 Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Digraphe/Gallimard, 1994, p. 5. Aragon n'a aucune tendresse pour ces images de guerre, dont le « côté *Illustration* » caractérise un « exhibitionnisme de l'horreur » (p. 7).

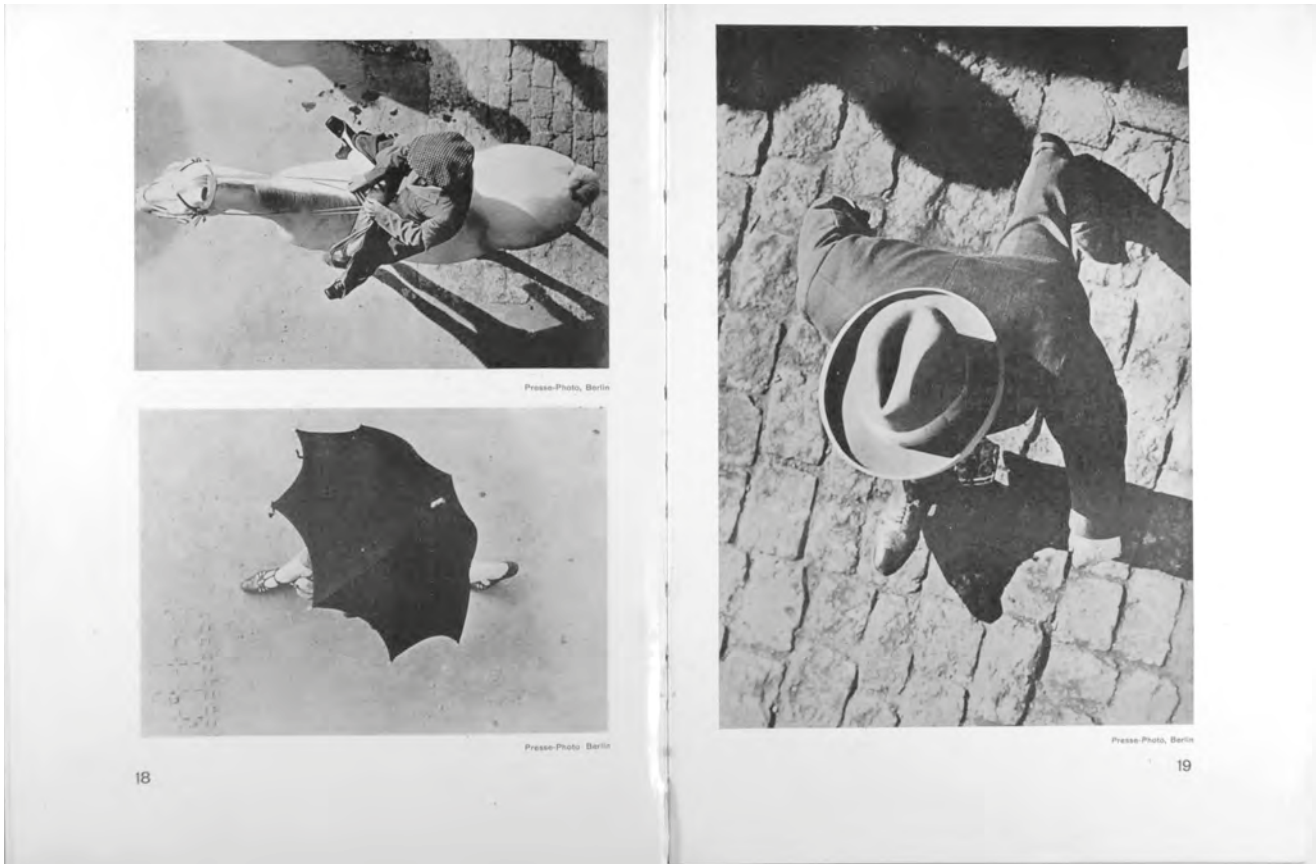
67 Dans « Le réel sous toutes ses formes », Olivier Lugon explique que cette utopie encyclopédique « culmine en 1906 avec la tenue à Marseille du *Premier Congrès international de la documentation photographique* » qui fédère les projets d'images sur le modèle des bibliothèques, en lien avec un intérêt pour la conservation des films documentaires et des archives sonores (*L'Art de la photographie*, *op. cit.*, p. 362). Il ajoute que le nombre de musées double presque en France entre 1890 à 1914, que la photographie joue un rôle important dans cette nouvelle volonté patrimoniale et qu'elle constitue une réponse à « ce deuil moderne permanent » en sauvant de la destruction tout un patrimoine (p. 368). Voir *Transbordeur*, n° 1, « Musées de photographies documentaires », 2017.

68 Au sujet de la lente émergence de la critique photographique, voir Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie. 1839-1859*, Paris, Monum/Éditions du Patrimoine, 2006.

69 Françoise Denoyelle, « *Arts et métiers graphiques*. Histoires d'images d'une revue de caractères », *La Recherche photographique*, n° 3, décembre 1987, p. 16. Elle écrit aussi : « Selon Waldemar George, en dépassant le stade de la technique et du document, la photographie accède, après 1920, au rang de création artistique » (p. 13).

70 Le Leica n'est pas le seul appareil à symboliser ce tournant : le Rolleiflex, qui est l'appareil qu'utilisera Mac Orlan pour se représenter en photographe, est également l'instrument du reporter.

LF Reverseau vue c8d.indb 24 25/10/2018 18:15



7. Werner Graeff et Hans Richter, *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929, p. 18-19, publié à l'occasion de l'exposition *Film und Foto*

LF Reverseau vue c8d.indb 25 25/10/2018 18:15

8. Publicité pour Leica, *L'Illustration*, 1er juillet 1933, p. XLXVIII des annonces

LF Reverseau vue c8d.indb 26 25/10/2018 18:15

documentaire qui va trouver son esthétique. La décennie 1930 va aussi être marquée par le poids du cinéma dans les pratiques culturelles et dans la sphère artistique. Si le cinéma n'écrase pas la photographie, même en tant que modèle poétique, il a tendance à la subordonner en la cantonnant dans un rôle de précurseur.

S'il importait de présenter de façon dissociée la situation de la poésie puis de la photographie au début du siècle et en 1930 pour fournir un cadre historique indispensable à la réflexion, il s'agit maintenant d'en présenter leurs interactions.

LITTÉRATURE/PHOTOGRAPHIE : QUELS CROISEMENTS ?

Sans être un prétexte, la photographie est dans ce livre un tremplin pour réfléchir au modernisme, ou plus exactement une focale pour mieux l'appréhender. Cette focale autorise à sortir du cadre strict de la collaboration et de l'illustration, qui sont les deux phénomènes les plus fréquemment abordés lorsqu'il est question de relation texte-image. Dans ce livre, les interactions entre littérature et photographie sont envisagées de la façon la plus large possible, selon des choix théoriques qui doivent être explicités. Le rapport à la photographie est un filtre et une lorgnette à travers lesquels s'observe une époque. Quant aux images photographiques, elles sont davantage des ressources que des modèles, tant pour le critique que pour les poètes de l'époque. Dans la lignée des travaux de François Brunet, ce livre accorde une grande importance aux circulations et aux transformations des idées de la photographie, envisagée bien souvent comme *cosa mentale*.

Se pose la question du choix de la poésie : pourquoi étudier la transformation du paradigme photographique à travers la poésie, qui semble à première vue bien éloignée de la photographie ? D'abord parce que la place de l'expression poétique dans les revues est majoritaire, que la poésie permet d'embrasser un large corpus et qu'avant 1930 les poètes sont les écrivains les plus liés à l'évolution des arts plastiques et les plus intéressés par les questions esthétiques. Le rapport entre la poésie et la photographie tire aussi sa valeur de l'éloignement des termes : contrairement à la tentation de l'illustration dans le roman, dont le projet est en partie mimétique, la poésie exprime souvent ce qui ne peut être représenté. Réfléchir au rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste revient alors à poser la question, trop rarement examinée, de la *mimesis* en poésie[71]. Dire que la photographie vient bouleverser le projet descriptif de la littérature relève du lieu commun – ce qu'exprime le « Discours pour le centenaire de la photographie » de 1939 dans lequel Paul Valéry compare la situation de la littérature à celle de la peinture, forcée de renoncer à l'illusion réaliste. Selon lui, la poésie est, avec l'essai, l'une des voies de la libération de la littérature à l'âge de la photographie, suite à l'effacement du modèle littéraire naturaliste[72].

Plus profondément, la poésie est, sur cette période du moins, particulièrement sensible aux transformations de l'époque dont elle est l'un des « révélateurs[73] ». En effet,

71 La question de la *mimesis* poétique penche souvent vers la problématique autobiographique. Voir Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

72 P. Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie », art. cit. Sous l'influence de la photographie, la littérature « se garderait alors et se développerait dans ses véritables voies, dont l'une se dirige vers la perfection du discours qui construit ou expose la pensée abstraite ; l'autre s'aventurant librement dans la variété des combinaisons et des résonances poétiques. » (p. 89-90.)

73 « La littérature, et particulièrement la poésie, a été la matière de transformations telles dans ce qu'on a fait dire au langage que le rapport du visuel à l'oral en a été transformé, modifiant chacun

LF Reverseau vue c8d.indb 27 25/10/2018 18:15

la poésie jouit avant 1930 d'une position centrale et non contestée dans le champ littéraire. Elle est encore le « bon genre », puissamment légitimé dans les imaginaires collectifs, ce qui rend passionnante sa confrontation avec le « mauvais genre » de la photographie, rimant, avant sa légitimation artistique tardive, avec pratiques commerciales ou de studio, reproduction plate du réel ou imagerie pornographique. Enfin, la poésie a été, jusque dans les années 1930, le laboratoire de la modernité : le « modernisme » ne prend sens, en France, qu'à travers elle. Nous reprenons donc à notre compte la justification proposée en 1924 par Philippe Soupault dans la préface de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* :

> Il est intéressant de constater qu'au moment où tout l'intérêt du public semble se porter vers le roman c'est surtout dans la poésie que s'est manifesté cet esprit moderne. Si l'on peut sans doute en retrouver des traces dans certains romans d'aujourd'hui, c'est parce que la plupart des romanciers se sont d'abord consacrés à la poésie ou tout au moins ont accepté son influence. La poésie n'est-elle pas d'ailleurs comparable à la lumière de certains ciels qui dominent tout un pays en lui donnant une couleur unique, un ton particulier ? Rome ou Venise ne sont-elles pas résumées par leur ciel, les bords de la Seine ne sont-ils pas aimés surtout pour leur lumière ? De même le romantisme n'est-il pas caractérisé par sa poésie[74] ?

Les interactions entre littérature et photographie propres à la sphère romanesque seront donc laissées de côté dans ce livre. Les effets stylistiques de la photographie ne seront pas absents de l'analyse, mais ils s'intégreront à la question plus large de l'influence. Qu'est-ce qu'une influence ? Le terme a été l'objet de bien des emplois abusifs, comme tout le vocabulaire critique qui s'attache à décrire des phénomènes dépassant une interaction concrète et quantifiable. Dans *Le Disque vert*, Franz Hellens fournit une définition intéressante à partir de l'exemple de l'influence du cinéma sur la littérature :

> Dans le style littéraire, on reconnaîtra l'influence authentique du cinéma chez des poètes comme Jules Romains, Blaise Cendrars, par exemple chez des prosateurs comme Louis Aragon, Paul Morand, et dans quelques pages rapides et éclairées de Pierre Mac Orlan. [...] Ce n'est pas là transposition de films réels ou imaginaires, mais assimilation méthodique des éléments nutritifs, si je puis dire, du cinéma[75].

L'influence serait une « assimilation des éléments nutritifs ». La métaphore de la digestion dit bien, en ce domaine, la dimension involontaire de l'interaction. On est proche de la définition de l'air du temps auquel on est plus ou moins sensible. L'influence en tout cas se situe à l'opposé du modèle poétique ou générique qui, lui, est explicité, voire exhibé par les auteurs dans une série de péritextes. Mais, ici, l'assimilation est « méthodique » : Franz Hellens veut-il suggérer que l'innutrition se fait se façon systématique, en distinguant l'influence de divers effets stylistiques plus flous ?

---

des termes mêmes. » (H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 18.)

74 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, éd. Ph. Soupault, L. P. Quint *et al.*, Paris, Le Sagittaire/Simon Kra, coll. « Documents » [1924 et 1926 pour la version revue et corrigée], 1928 [37e édition], p. 3-4.

75 Franz Hellens, « Cinéma et littérature », *Le Disque vert*, n° 10, février 1922, *reprint*, p. 547-549.

LF Reverseau vue c8d.indb 28 25/10/2018 18:15

L'influence dépend en réalité du niveau auquel se situent les croisements entre les deux *media*. En 2009, Michel Collomb parlait de « défi de l'incomparable » au sujet des liens entre littérature et photographie[76]. La différence de *medium*, bien sûr, mais également les évolutions des usages font que littérature et photographie ne sont pas directement comparables. Mais il ne s'agit pas dans ce livre de comparer la poésie et la photographie, de définir un style photographique ou d'expliquer les évolutions de l'une par la seule influence de l'autre. Les travaux portant sur la littérature *et* un autre art sont obligés de s'interroger sur le sens qu'ils donnent à ce *et*. Certaines précautions théoriques semblent alors indispensables. Le critique ou l'historien travaillant sur « littérature et peinture », « littérature et musique », « littérature et cinéma » ou « littérature et photographie » a naturellement tendance à dramatiser son objet, à le voir comme un couple qui ferait l'expérience de luttes et de concurrence. En un mot, la littérature est souvent envisagée *face à* un autre art, alors qu'il nous semble plus juste de les penser *côte à côte*[77].

Pour clarifier encore cette notion d'influence, poursuivons avec quelques problèmes soulevés par l'analyse du rapport entre deux arts. Un écueil à éviter est ce qu'on peut appeler le « piège du contemporain », c'est-à-dire la transformation d'une simultanéité en une proximité, puis en un rapport de cause à conséquence. Le phénomène est similaire à celui qui se produit dans le roman lorsqu'une succession d'événements est lue comme un rapport logique. Cette précaution est prise par Paul Valéry en 1939 :

> Je me borne à photographier une coïncidence. Il n'est pas du tout certain que les objets qui voisinent sur la plaque aient quelque autre rapport entre eux que ce rapprochement. Plus serait-on tenté de trouver des liens plus profonds entre le phénomène *Réalisme* et le phénomène *Photographie*, plus faut-il se garder d'exploiter ce qui peut n'être qu'une rencontre[78].

De quelle nature est cette rencontre ? S'agit-il d'une véritable interaction ou d'une simple coïncidence ? À propos de l'influence de la photographie sur la narration romanesque, Christelle Reggiani adopte la même prudence que Valéry et opte pour une « causalité faible ». Son hypothèse, proche de la notion de « convergence esthétique » d'André Bazin[79], est celle d'une « intervention » de la photographie dans la transformation du régime de représentation :

> Ce que l'on pourrait par conséquent appeler l'*intervention* littéraire de la photographie permettrait alors aux écrivains de fixer en un « appareil formel » donné, linguistiquement caractérisé, les moyens langagiers divers et, jusque là, souvent épars de l'expression du point de vue mis au point par quelques écrivains novateurs dans la première moitié du

76 Michel Collomb, « Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », *Vox Poetica*, 12 septembre 2009, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html (consulté le 13 janvier 2014).

77 Sur ce point, voir l'introduction de Jean-Pierre Montier à *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, 2015.

78 Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie », art. cit., p. 91.

79 À propos de l'influence du cinéma sur les techniques du récit dans le roman moderne : « une sorte de convergence esthétique qui polarise simultanément plusieurs formes d'expression contemporaines » (André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 91).

LF Reverseau vue c8d.indb 29 25/10/2018 18:15

> XIXe siècle, tout en lestant de son autorité médiatique, en le rapportant manifestement à une représentation tangible, et bientôt massivement diffusée, le nouveau modèle textuel descriptif qu'engage, en tout état de cause, la modernité[80].

La position de Christelle Reggiani, que nous adoptons volontiers, permet d'éviter le déterminisme historique. Nous parlerons en effet de coexistence pour qualifier les rapports entre les écrivains et les idées de la photographie et entre les textes poétiques et les images photographiques. Cette coexistence va de la collaboration à l'indifférence en passant par diverses formes de cohabitation et de fréquentation, ponctuelles, anecdotiques ou triviales. De la même façon, on prendra garde à ne pas tirer de conclusion hâtive de la simple possession d'un appareil photographique, assez courante, même avant 1930, et à ne pas interpréter les multiples relations amicales entre poète et photographe, notamment pour Cendrars et pour Fargue, de façon rétroactive.

Étudier la relation entre la littérature et un autre art ou une autre technique tend toujours vers deux extrêmes : dans le cas de la poésie et de la photographie, penser une poésie photographique et penser une photographie poétique. Or, comment parler d'écriture photographique sans abus de langage[81] ? Si l'on examine dans ce livre des effets stylistiques précis qui peuvent être attribués, mais toujours partiellement, à une influence de la photographie, on s'interdira de parler de style photographique de façon générale. Bernard Vouilloux a souvent attiré l'attention sur les problèmes de transfert de notion d'un *medium* à un autre. Dans « L'impressionnisme littéraire : une révision » par exemple, il a montré le risque de calquer une esthétique littéraire sur une esthétique picturale et a critiqué les raccourcis entre une influence diffuse – un « air du temps » – et des rapprochements stylistiques et structurels[82]. L'écueil principal des recherches texte-image se situe en effet dans la tentation du transfert d'un imaginaire vers la stylistique, dans notre cas d'un imaginaire de la photographie à un style photographique. Or le « style photographique » n'existe pas plus en poésie que le « style cinématographique » dans le roman. Ce sont tout au plus des outils d'analyse servant à affiner une description, à condition de ne pas les concevoir comme des étiquettes. À l'inverse, il semble important, du moins pour le début du XXe siècle, d'aller à contre-courant de l'appellation « photographie poétique », qui désigne souvent ce qu'on ne sait pas désigner autrement, c'est-à-dire ce qui n'est ni informatif, ni figuratif, ni narratif, ce dont on ne sait, finalement, trop quoi dire[83].

Un autre écueil du champ d'études qu'on appelle communément texte-image consiste à ne prendre en

80 Chr. Reggiani, « Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », art. cit., p. 181-182.

81 Le transfert d'un *medium* à l'autre se fait ici dans un sens bien précis et il ne s'agit pas d'une métaphore galvaudée comme le sont par exemple les expressions « poésie cubiste » ou « impressionnisme littéraire ».

82 B. Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92. Dans le cas de l'impressionnisme littéraire, le rapprochement pose d'autant plus de problèmes qu'il repose sur des concepts qui n'existent pas ou plus pour les historiens d'art : le critique littéraire est en réalité tributaire d'une version vulgarisée de l'impressionnisme de la fin du XIXe siècle.

83 Sur l'emploi du terme *poétique* en dehors de la sphère littéraire, voir le numéro de revue que nous avons dirigé avec Nadja Cohen : *LHT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de "poétique" : l'idée de poésie hors du champ littéraire (XXe-XXIe siècles) », dir. N. Cohen et A. Reverseau, avril 2017, https://www.fabula.org/lht/18/ (consulté le 25 mai 2017).

LF Reverseau vue c8d.indb 30 25/10/2018 18:15

compte que les collaborations effectives et les objets hybrides tangibles qui en résultent (un film, un livre illustré, un spectacle, etc.). Cette démarche est souvent justifiée, mais, dans la période qui nous occupe, il semble difficile de ne pas étudier des recueils poétiques comme *Documentaires (Kodak)* ou *USA-1927. Album de photographies lyriques* au motif qu'ils ne sont pas illustrés de photographie ou qu'aucun photographe n'est intervenu dans leur conception. Ces deux œuvres ne comportent pas d'image mais se présentent comme des photographies. En dehors de toute collaboration, la photographie peut donc jouer un rôle essentiel de modèle poétique.

Entre ces deux extrêmes, l'écriture photographique et la photographie poétique, il existe toute une palette d'interactions. Parmi elles, l'illustration et l'écriture critique sont deux interactions auxquelles sont souvent réduits les rapports entre littérature et photographie. Or, ces deux modes de relations sont encore rares avant les années 1930 entre la poésie et la photographie. La critique photographique, surtout la critique photographique des écrivains, est marginale, malgré quelques exceptions notables comme le journal *La Lumière* et Francis Wey[84]. De façon générale, jusqu'à la première guerre mondiale, les écrits sur la photographie sont souvent techniques, et, quand ils sont esthétiques, ils restent allusifs. Dominique Baqué a montré comment, sur ces bases, la nouvelle critique photographique des années 1920 et 1930 avait les plus grandes difficultés à appréhender le photographique comme tel : elle multiplie les emprunts à la critique picturale et littéraire et fonctionne avant tout par comparaisons[85]. Quant à la question de l'illustration, le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est que la partie émergée d'interactions plus diverses, comme on l'a montré ailleurs à propos d'E.L.T. Mesens, poète et collagiste à qui il est arrivé d'illustrer ses propres textes, mais aussi collectionneur, responsable de galerie, organisateur d'expositions et arrangeur de photographies dans les revues, doué pour « accoler textes et images avec flair et à propos[86] ». À la minceur du corpus de textes critiques d'écrivains sur la photographie, comme à la minceur de celui de la poésie illustrée par la photographie s'ajoute l'absence relative de corpus métapoétique, à part des textes surréalistes rares mais hypercommentés ou des écrits intéressants mais tardifs, comme ceux de Valéry ou de Mac Orlan. On ne trouvera donc pas dans ce livre un des attendus des travaux sur les croisements intermédiatiques, c'est-à-dire le face à face entre théorie et exemples. Sans céder à une approche déceptive, l'ensemble de ce livre cherche à montrer que si la photographie n'est pas un paradigme épistémologique sur cette période, elle est autre chose.

Le choix de traiter comme un ensemble toute la palette des interactions est donc dicté par la nécessité : les livres illustrés par la photographie et les collaborations concrètes sont alors rares et les rapports entre photo-

84 Emmanuel Hermange, « L'invention de la critique photographique : un plaisir exalté de l'*ekphrasis*, 1851-1860 », dans *L'Invention de la critique d'art*, dir. P.-H. Frangne et J.-M. Poinsot, Rennes, PUR, 2002, p. 169-182, et « "La Lumière" et l'invention de la critique photographique (1851-1860) », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 89-108.

85 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 373.

86 Christiane Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens, l'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 49. Voir aussi notre article, « E.L.T. Mesens en pièces détachées : une poétique de l'assemblage », *Textyles*, n° 43, *op. cit.*, 2013, p. 63-72.

LF Reverseau vue c8d.indb 31 25/10/2018 18:15

graphes et écrivains ne fournissent un authentique champ de recherche qu'à partir des années 1930. Paul Edwards distingue trois objets de la « photolittérature » : la « photo-fiction » (l'image elle-même est fictive), la « photo-idée » (la conception de la photographie) et la « photo-illustration » (les œuvres de fiction illustrées)[87]. La deuxième catégorie sera de loin la plus représentée dans ce livre :

> Il ne s'agit pas d'écrire une histoire de la réception de la photographie, mais de dégager les idées retenues par les écrivains, qui, dans leur majorité, portent sur elle un regard de « non-spécialiste » [...]. Par extrapolation, par méprise, par idéalisation du procédé, par diabolisation de l'opérateur et de son appareil infernal, l'idée de la photographie devient l'imaginaire de l'écrivain[88].

Sur ce point, notre démarche est proche de celle de Paul Edwards : plus que l'influence de la photographie, on étudiera l'influence des idées de la photographie, en particulier ses imaginaires, c'est-à-dire la façon dont son procédé est rêvé.

De cette première réflexion sur les interactions entre poésie et photographie ressortent des enjeux théoriques que l'on va retrouver tout au long de ce livre. Même de l'extérieur, c'est-à-dire sans photographie insérée ni illustration dans le texte, la photographie pose aux écrivains le défi de la représentation, mais ce défi, bien connu dans la sphère romanesque et constitutif du projet réaliste, se pose en d'autres termes en poésie. Si la photographie représente si bien le monde, que peut montrer la poésie ? Cette question sera le fil directeur du chapitre 3 sur le visuel.

Au cœur de plusieurs types d'interactions se trouve la question de l'appropriation de la photographie et de la façon dont l'écrivain modifie son statut. Qu'on appelle ce phénomène *artialisation* ou *artification*, il est fréquent dans le recyclage des images pauvres, dans le collage par exemple. *Portes*, roman-collage de Georges Sadoul conservé au fonds Eluard illustre par exemple ce phénomène (**fig. 9**). Le manuscrit fait preuve d'un certain amateurisme dans le collage souvent maladroit des photographies, cartes postales et coupures de presse qui le composent (**fig. 10**). En même temps, l'objet témoigne d'un souci de lisibilité et de légitimation littéraire à travers le titre, ajouté d'une écriture différente, et une enveloppe qui joue le rôle de reliure[89]. L'artialisation de la photographie pauvre apparaît dans plusieurs analyses des premiers chapitres.

Enfin, un enjeu théorique qui traverse ce livre, notamment le dernier chapitre, est l'impact du regard photographique sur l'idée même de poésie. La façon dont les écrivains considèrent et évoquent un autre *medium* que le leur fait partie des usages de ce *medium*, dont les propriétés, les enjeux ou l'esthétique sont transférés dans leur propre champ. L'imaginaire du documentaire, par exemple, forme une grande part de la pensée de la photographie de nos auteurs et il est ainsi largement représenté dans les textes littéraires.

87 P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 9.
88 *Ibid.*, p. 19.

89 Georges Sadoul, *Portes*, roman-collage, 1925-1926 (fonds Eluard), rééd. *Portes – Un cahier de collages surréalistes*, Paris, Textuel, 2009. Sur ce phénomène, voir aussi *La photographie n'est pas de l'art. Collection Sylvio Perlstein*, Bruxelles, musée d'Ixelles/musée de la ville de Strasbourg, 2009.

LF Reverseau vue c8d.indb 32 25/10/2018 18:15

9. Georges Sadoul, *Portes, roman-collage*, *ca* 1925, p. 12

LF Reverseau vue c8d.indb 33 25/10/2018 18:15

10. Georges Sadoul, *Portes, roman-collage*, *ca* 1925, p. 16

LF Reverseau vue c8d.indb 34 25/10/2018 18:15

D'autres enjeux théoriques surgiront en cours d'analyse, mais à ce stade il faut montrer comment ces choix théoriques et l'accent mis sur certains croisements se traduisent concrètement dans nos choix méthodologiques.

LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE : COMMENT PROCÉDER ?

Tout travail comportant une dimension intermédiale et portant sur des croisements d'objets et de disciplines voit surgir de nombreux problèmes méthodologiques.

La photographie est un objet que l'on a du mal à envisager d'un point de vue scientifique. *La Chambre claire* semble avoir ouvert une brèche : le discours de Barthes sur la photographie est d'abord un discours sur une photo particulière et marque le refus de la démarche historique[90]. Le regard personnel, voire intime, que Barthes porte sur la photographie fera des émules, même chez les historiens, que l'on se contente de lire le passage où Laurent Gervereau aborde le rôle des images photographiques pendant la première guerre mondiale dans son *Histoire du visuel au XX^e siècle*[91].

À la suite de Barthes, le subjectivisme va souvent de pair avec une réflexion sur le statut indiciel de la photographie. La théorie de l'empreinte fait de la photographie une trace, obtenue par contiguïté avec le réel (*index*), en opposition à l'icône qu'est la peinture par exemple. Cette conception, développée par Peirce et reprise par Rosalind Krauss entre autres[92], se retrouve jusque dans la perception des phénomènes historiques, comme le montre la description que Laurent Gervereau donne par exemple de la photographie :

> une « feuille » miraculeuse, entre un temps « avant » et un temps « après ». […] [une] promenade dans le « ça », l'arrêt, les cadavres. Elle multiplie l'illusion, non pas d'une momie déformée, mais d'un Lénine ou d'une sainte Thérèse comme la cire définitivement – définitivement ? – les fige. Définitivement[93].

L'importance qu'a prise la perspective indicielle, devenue *doxa*, dans la réflexion sur la photographie depuis la fin des années 1970 ne doit pourtant pas occulter la variété des perceptions des images photographiques par leurs contemporains.

Le deuxième problème rencontré est en effet celui de l'extrême diversité de ce qu'on peut entendre par « la photographie ». De quoi parle-t-on quand on analyse le rôle de « la photographie » ? Ne faudrait-il pas plutôt parler du rôle *des* photographies ou des *usages* de la photographie ? Comment prendre en compte les évolutions techniques et culturelles du

90 « *La Chambre Claire* est un essai sur *une* image (celle de la mère dans le jardin d'hiver) et pas sur *l'*image, c'est-à-dire sur la photographie en général. » (P. Taminiaux, *The Paradox of Photography*, *op. cit.*, p. 139, nous traduisons.)

91 On lit par exemple « Chacun se sent intimement convoqué, comme s'il fallait s'échapper du rationalisme, du tangible, de la démonstration scientifique, pour s'inscrire dans l'émotion […]. La photographie, pourtant arrimée à la "vue", serait une pelure de rêve. » (L. Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 142.)

92 Voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978 ; Nicole Evaraert-Desmedt, *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, et Katia Schneller, « Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977-1990 », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 123-143. Cette théorie de l'empreinte est au cœur des réflexions de Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987, et de Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

93 L. Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 143-144.

LF Reverseau vue c8d.indb 35 25/10/2018 18:15

medium ? En effet, qu'y a-t-il de commun entre un tirage à la gomme bichromatée exposé et une image pornographique vendue sous le manteau ? Entre une photographie d'actualité en couverture d'un quotidien et une photo de famille où l'on figure enfant ? Entre le portrait d'un être aimé et une photo de guerre ? Entre une reproduction photographique d'un chef-d'œuvre de la peinture et une diapositive de voyage ? Entre une photo d'identité et une composition de Florence Henri ou de Kertész ? Les exemples pourraient être multipliés à l'infini, mais ils ne fourniraient pas pour autant une essence de la photographie. Plus que d'autres, les poètes nous interdisent de mettre une capitale à « photographie ». « De l'usage surréaliste de la photographie : l'expression suffit à condamner toute vision essentialiste du médium », affirme Michel Poivert[94]. C'est entre autres pour cette raison qu'il nous a semblé indispensable de partir du plus concret, voire du plus trivial, dans les rapports entre les poètes et la photographie. Pour cette raison également, ce livre procède souvent par catégorisations, gestes méthodologiques qui peuvent sembler laborieux mais qui sont nécessaires pour aborder ce qui est souvent traité comme une vague « influence ». Le choix d'une démarche taxinomique va de pair ici avec une pensée de la complexité, qui n'exclut pas, de temps à autre, des gestes simplificateurs.

La diversité des images photographiques, de ses usages et de ses supports de diffusion est bien sûr à l'origine de l'extrême variété des idées de la photo. On le verra en détail, les imaginaires de la photographie apparaissent de façon souvent contradictoire en littérature : ils sont pris dans des tensions temporelles, renvoyant parfois à la durée (dans la métaphore mémorielle en particulier), parfois à l'instant (dans l'idéal du reportage et de l'instantané). D'autres tensions, entre science et magie ou entre ici et ailleurs, seront aussi examinées. Il faut ajouter à ces utilisations métaphoriques de la photographie celle de la projection d'images, que l'on a tendance à oublier aujourd'hui et qui pousse la photographie du côté du spectacle[95]. Comment la photographie pourrait-elle être un modèle pour la poésie puisqu'elle est utilisée comme métaphore d'imaginaires contradictoires ? Si Aragon se moque de la note sur le vif et du Kodak, il utilise volontiers l'image de la projection. Si l'imaginaire de la révélation est étranger à Cendrars, celui de l'enregistrement et de l'instantané lui tient à cœur. Si Reverdy critique la littérature de notation et le spectacle collectif de la projection cinématographique, il ne refuse pas l'image de la mémoire comme chambre noire. L'anthologie réalisée par Paul Edwards, *Je hais les photographes !*, énumère les idées reçues associées à la photographie et le moins que l'on puisse dire est que le panorama fait apparaître des contradictions : « on vilipende son procédé autant pour sa véracité que pour ses mensonges[96] ». Si l'on veut encore parler de modèle, il faudrait parler

94 *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006, p. 12.

95 On a aujourd'hui tendance à penser que la projection est le propre du dispositif cinématographique, or les projections de plaques stéréoscopiques étaient fréquentes dans les années 1910. On se souvient par exemple de la scène matricielle de *Jules et Jim* : la découverte de la statue de femme qui va les porter en Grèce et motiver leur amour pour Catherine se fait à travers une projection de diapositives dans une cuisine dans l'adaptation de François Truffaut (1962).

96 Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabet Éditions, 2006, p. 14.

LF Reverseau vue c8d.indb 36 25/10/2018 18:15

de modèle polymorphe, mais qu'est-ce qu'un modèle polymorphe ?

S'ajoute un autre problème de méthode : la diversité n'est pas seulement interne à la photographie, puisqu'elle touche à tout un réseau de référents extérieurs à la poésie, qui lui servent de modèles ou de repoussoirs. La photo ne peut être isolée de ce qu'Arnaud Rykner appelle les « autres du langage », en premier lieu la peinture et la sculpture, mais aussi, dès la Belle Époque, le cinéma et le phonographe et, à partir de l'entre-deux-guerres, le disque et la radio[97]. Mais les « autres » de la poésie peuvent également être textuels, comme le modèle du récit de voyage ou du journal de bord, ainsi que toutes les pratiques journalistiques. Ces référents extérieurs, exemples à suivre ou concurrents, interrogent la fonction informative de la poésie, mais aussi sa capacité de diffusion. Si ceux-ci rendent difficile l'analyse du paradigme photographique, impossible à isoler, on verra comment ils jouent ensemble un rôle dans l'extension de la notion de document. Un des buts de ce livre est en effet de comprendre pourquoi la poésie fait appel à des référents extérieurs. Que va-t-elle chercher en dehors d'elle-même ? Des effets de réel ? Une légitimité ? Une stratégie ? Un nouveau public ? Un modèle générique ? Un moteur d'invention formelle ? Ou encore l'utopie d'un art total ?

Les problèmes théoriques de définition des interactions entre poésie et photographie font surgir des risques spécifiques au champ méthodologique texte-image. Un de ces risques est de penser systématiquement ces relations en termes de modèle et de contre-modèle. S'il est possible de parler de façon précise du modèle générique de la carte postale ou du modèle de diffusion de l'affiche par exemple, parler de modèle photographique en général n'a pas plus de sens que de parler de la photographie au singulier. L'opposition est certes structurante au XIX^e^ siècle en raison de la radicalité des positions, mais elle gagnerait à être repensée au XX^e^ siècle comme une fréquentation réciproque et surtout comme la conscience d'une concurrence. Dans *Pans*, Arnaud Rykner analyse le processus de négation de la littérature par son désir d'« expatriation » vers un autre art, en particulier sa fascination pour l'image, véritable terre promise pour les écrivains depuis le XVIII^e^ siècle. Ce « modèle rêvé [...] d'un accès nouveau et plus direct au réel » va encore s'accentuer avec la diffusion de la photographie[98]. Ce livre se situe, donc, on l'aura compris, dans la lignée d'une pensée du dispositif, qui, sans être une école, constitue un courant critique qui a gagné en importance ces dernières années, en particulier dans les études intermédiales[99].

On n'utilisera donc l'opposition entre modèle et contre-modèle que dans les cas précis de référence à la photographie dans les paratextes, de métaphores photographiques dans les poèmes et d'allusions photographiques dans les textes critiques, et on emploiera le terme d'imaginaire ailleurs. Le modèle est en effet un exemple à suivre qui apparaît

97 Arnaud Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Corti, 2004, p. 93.

98 *Ibid.*, p. 94. En se fondant sur Proust, Balzac et Barthes, mais aussi sur Maeterlinck, Henry James et Nathalie Sarraute, il explique que le désir de se projeter hors du langage est « illusoire », mais « nécessaire à l'éclosion d'une parole juste » (p. 16).

99 Sur la notion de dispositif, voir Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, ainsi que la mise au point éclairante de l'« Avant-propos » (*Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, t. II, dir. Ph. Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 5-11).

LF Reverseau vue c8d.indb 37 25/10/2018 18:15

explicitement dans les titres, préfaces, notes ou entretiens tandis que l'imaginaire désigne une présence diffuse de la photographie dans les textes poétiques ou critiques : la référence n'y est pas forcément explicite. Si ce terme est le plus flou, c'est aussi celui qui rend le mieux compte d'une réalité complexe et ne dénature pas les liens entre photographie et poésie. Dans la même perspective, on évitera de séparer artificiellement les utilisations positives et négatives du *medium* dans les textes poétiques car elles sont souvent mêlées dans un même imaginaire : la photographie pensée comme un procédé scientifique peut être utilisée par un même écrivain comme exemple et comme repoussoir et il en est de même pour l'imaginaire de la photographie occulte.

Sur un autre plan, nous suivrons les conseils méthodologiques de Bernard Vouilloux en distinguant dans les textes poétiques les références à un autre art qui sont d'ordre lexical, celles qui relèvent de la comparaison explicite, celles qui se trouvent dans les paratextes et celles qui sont de l'ordre de la « perception » du lecteur, subjectives et non attestées[100]. Nous tenterons par exemple d'affiner les outils méthodologiques d'analyse des rapports texte-image en parlant d'*intégration* lorsque texte et image sont mêlés, de *couplage* lorsqu'ils sont présentés ensemble mais sans contact, mais aussi en parlant d'*emprunts* ou de *transferts* d'un *medium* à l'autre. Il sera également question d'*engendrement* dans le cas de textes poétiques qui cherchent à transformer une image en texte, non seulement en la décrivant, mais aussi en la recréant[101]. Ce travail de définition fait partie de la dimension taxinomique de ce livre, inhérente à toute étude touchant, par ses objets, à l'intermédialité[102]. Ces précautions ne sont pas une simple question de méthode, mais déterminent les objets utilisés pour penser un lien et engagent la représentation que l'on se fait de la réalité historique des *media* sur lesquels on travaille. En effet, réfléchir en termes de *verbal* et de *visuel*, et non en termes de concurrence entre deux arts, est important pour maintenir la frontière du *medium*, pour éviter de prendre trop au sérieux des métaphores comme celles du style impressionniste, de la poésie cubiste ou du poème photographique, mais aussi parce que les images photographiques dont il va être question ont rarement un statut artistique[103].

Autre précision préliminaire, la démarche interdisciplinaire rend impossible la position du spécialiste

100 Pour une typologie de l'image dans le texte, voir par exemple B. Vouilloux, « La peinture dans l'écriture. Esquisse d'une typologie », dans *Balzac et la peinture*, cat. expo., musée des Beaux-Arts, Tours (29 mai-30 août 1999), Tours, musée des Beaux-Arts de Tours/Farrago, 1999, p. 133-151.

101 Voir la notion de « recreusement » chez Arnaud Rykner, au sujet du texte de Maeterlinck *Le Massacre des Innocents*, fondé sur le tableau de Brueghel. Le « recreusement » désigne une « contamination de texte à texte [...], une façon de faire apparaître sous le texte d'arrivée les failles qu'y a laissées l'image source » (A. Rykner, *Pans*, *op. cit.*, p. 123-124).

102 Voir les enjeux terminologiques et les débats lors du colloque « Création, intermédialité, dispositif », organisé par Ph. Ortel, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 12-14 février 2014 (http://www.fabula.org/colloques/sommaire4154.php).

103 « Le véritable enjeu des études sur le texte et l'image se trouve ailleurs que dans la sphère des relations existant entre certains objets culturels possédant un statut artistique : les problèmes que posent ces relations ne peuvent trouver les conditions de leur résolution que s'ils sont situés à leur niveau et inscrits non plus seulement dans le cadre *artistique* et *esthétique* de la littérature et de la peinture, mais dans le cadre *sémiotique* et *anthropologique* du verbal et du visuel. » (B. Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans *Texte/Image*. *Nouveaux problèmes*, dir. L. Louvel et H. Scepi, Rennes, PUR, 2005, p. 28).

LF Reverseau vue c8d.indb 38 25/10/2018 18:15

et appelle une diversité des approches[104]. Nous avons ainsi fait le choix du concret en étudiant la relation des poètes aux images photographiques les plus matérielles. Le problème des sources documentaires s'est alors posé : pour les auteurs dont la pratique photographique a été significative, lorsque les images ont par chance été conservées, elles sont souvent peu exploitées, ce qui entraîne des lacunes dans le catalogage, la datation et la certification. On retrouve ce genre de problèmes dans toutes les pratiques d'amateurs : peu valorisées, elles ne laissent que peu de traces. Un autre problème matériel s'est posé pour la plupart des ouvrages illustrés qui obéissent souvent à des politiques éditoriales indépendantes de la volonté des auteurs : sans intentionnalité de l'auteur, l'analyse est rendue difficile.

Pour insister sur l'aspect matériel de la photographie, nous nous sommes souvent appuyée sur la distinction entre les deux substantifs anglais *image* et *picture*. Cette opposition essentielle en histoire de l'art peut être traduite par « image mentale » et « image sensible »[105]. Dans la préface à l'édition française d'*Iconologie : image, texte, idéologie*, W.J.T. Mitchell explique ainsi la distinction, « intraduisible en français », entre *image* et *picture* :

> « Vous pouvez accrocher une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une *image* ». La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction [...]. L'image n'apparaît jamais sans média, mais elle est aussi ce qui transcende les médias, ce qui peut être transféré d'un média à l'autre[106].

D'autre part, le dogme peircien de la trace s'est développé ces dernières années dans la pensée de la photographie au point que l'on a pu le considérer comme une essence du photographique. La notion indicielle d'empreinte a ainsi pu occulter une autre dimension de la photographie qui est au cœur des « inventions littéraires de la photographie », celle d'instantané[107]. Comme l'écrit Michel Collomb :

> La photographie s'accorde avec l'une des tendances les plus marquées au sein de l'avant-garde littéraire et artistique, celle qui consiste à tenter d'approcher la vie au plus près, d'en adopter le mouvement et d'en mimer les changements constants. Pour y parvenir, les mouvements d'avant-garde ont proclamé la nécessité de réformer le langage et les codes traditionnels de la représentation au profit

104 La nécessité de la non-spécialisation est affirmée par B. Vouilloux dans « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives sur un champ de recherches », *Lieux littéraires. La revue*, n° 1, juin 2000, p. 203-223.

105 Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie dans d'autres arts et d'autres sciences*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 1994. Voir le chap. sur l'imagerie mentale « Visions sans vision » (p. 85-95), qui insiste sur les problèmes soulevés par les images mentales, sans « médium matériel [...], invisibles, intangibles, complètement insensibles ».

106 W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 21.

107 C'est le titre de l'ouvrage de Jérôme Thélot, justifié ainsi : « D'un côté la littérature invente la photographie : elle en imagine les fictions vraies, elle l'érige en questions subjectives et lui attribue des valeurs ; et, d'un autre côté, la photographie invente la littérature : elle la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite, la somme de se ressaisir à nouveaux frais devant elle. » (*Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, p. 3.)

LF Reverseau vue c8d.indb 39 25/10/2018 18:15

> d'une saisie aussi directe que possible du flux accéléré des événements et des sensations. Au début du XX^e siècle, l'appareil photographique correspond parfaitement à ce programme et il n'est pas étonnant que divers poètes d'avant-garde l'aient pris pour modèle d'une saisie brutale et froidement objective du monde extérieur[108].

Le corollaire du dogme de la trace est la conception de la photographie comme un « ça a été », à l'origine d'une vision mélancolique de la photographie. La position de Barthes, largement partagée aujourd'hui, ne nous semble pas correspondre à la façon dont la photographie est pensée par les écrivains au début du XX^e siècle. Plutôt que sur Barthes, nous avons préféré nous appuyer sur les travaux d'historiens de la photographie comme André Gunthert, Clément Chéroux, Quentin Bajac ou Michel Poivert qui envisagent les images photographiques avant tout comme des objets culturels, aux usages variés.

La démarche interdisciplinaire impose une diversité des approches, au croisement de la poétique et de l'histoire des techniques et des idées. Outre les outils issus des études littéraires – stylistique des textes mais aussi histoire de l'édition et des revues –, cette étude fait appel à l'esthétique et à l'histoire de la photographie. De la même façon que nous avons veillé à maintenir un équilibre entre l'étude précise des textes poétiques et un regard plus englobant sur la *mimesis* en poésie, ce travail d'investigation se situe autant dans la théorie que dans l'histoire littéraire.

Ajoutons que l'argumentation de ce livre utilise de nombreux textes poétiques, dont quelques-uns seulement sont cités dans leur intégralité. La plupart sont tronqués, ce qui peut donner une impression de fragmentation, mais cette fragmentation est au service de la démonstration. Il nous semble qu'il y a dans toute démarche critique un choix à faire entre le partage – faire découvrir, donner à lire des textes –, attitude qui mène à l'anthologie, tentante dans notre cas en raison de la quantité de textes intéressants et peu accessibles, et la subordination des textes à l'argumentation, qui se voit ainsi resserrée par la fonction donnée aux exemples. Nous avons choisi cette option qui implique une relative absence de contextualisation. Les éventuelles collisions entre textes poétiques des années 1910 et textes plus tardifs, mais aussi entre textes majeurs et textes disons plus confidentiels, sont ainsi les effets collatéraux de ce choix.

Dernière remarque concernant la méthode, la composition générale de ce travail cherche à éviter une construction rétrospective qui mêlerait les arguments touchant à la réception de la photographie et les transformations internes à la poésie et qui créerait artificiellement une relation de cause à effet. Pour cette raison, on trouve certaines reprises : plusieurs poèmes sont analysés successivement sous des angles différents et des questions comme celle de l'imaginaire du cinéma ou celle du documentaire, qui touchent à notre sujet, seront abordées à différents stades de la réflexion. Pour finir, ce souci méthodologique n'est pas une simple condition préalable, mais un véritable fil conducteur : nous avons ainsi essayé de ne pas perdre de vue nos choix et de les affiner en cours d'analyse.

108 M. Collomb, « Le défi de l'incomparable », art. cit.

LF Reverseau vue c8d.indb 40 25/10/2018 18:15

L'établissement d'un corpus qui soit représentatif de l'esthétique moderniste et dans lequel la réflexion sur le rôle de la photographie soit pertinente constitue une dimension importante de ce travail. Ce corpus de « poésie du *il y a* » relève ainsi de ce que Laurent Jenny appelle l'« esthétique présentative »[109] : l'œuvre d'Apollinaire, les textes poétiques de Cendrars, un vaste ensemble de poèmes de Reverdy, *Les Poésies de A.O. Barnabooth* de Larbaud, les poèmes d'Albert-Birot, ainsi que la poésie de Fargue. L'idée de la photographie comme un outil de compréhension de cette esthétique a été introduite dans un second temps et nous a amenée à examiner les rapports concrets de ces poètes avec la photographie. Une place particulière a donc été faite aux ouvrages illustrés par la photographie et aux recueils suivants : *Documentaires (Kodak)* de Cendrars, *USA-1927*, sous-titré *Album de photographies lyriques* de Morand, *Photographies animées* de Philippe Soupault, les poèmes descriptifs de Roussel regroupés dans *La Vue* en 1903, *Cartes postales* de Levet, réédité en 1921, et enfin les poèmes en prose de Mac Orlan regroupés en 1954 sous le titre *Poésies documentaires*. Au-delà de ce premier cercle, caractéristique du modernisme, un second cercle est plus largement ouvert : Jules Romains, Paul Claudel, Jules Supervielle, Pierre Jean Jouve, Max Jacob, Jean Cocteau, Claude Cahun, Céline Arnauld et Paul Dermée, mais aussi les surréalistes Breton, Eluard, Aragon, Desnos, Péret, Vitrac ou Naville. Un grand nombre de revues se sont naturellement agrégées à ce corpus : *Les Soirées de Paris*, *SIC*, *Nord-Sud*, la *NRf*, *Le Disque vert*, *Discontinuité*, *Jazz*, mais aussi *Action*, *Aventure*, *Littérature*, *La Révolution surréaliste* et *Minotaure*, par exemple.

La présentation de ce champ d'investigation appelle quelques remarques. Son hétérogénéité est tout d'abord due au statut hybride des écritures automatiques, des discours surréalistes sur l'art ou encore de certaines chroniques poétiques. L'hétérogénéité du corpus vient aussi de la diversité des supports : bon nombre des poèmes étudiés n'ont pas été repris en volume ou ne l'ont été que tardivement. Il correspond enfin au regard de certains de ses contemporains, toujours moins clivant que le regard rétrospectif. Les choix de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* de 1924, éditée par Philippe Soupault et Léon Pierre-Quint chez Kra, par exemple, ont ainsi été pris au sérieux. La ligne de rupture entre le modernisme et le surréalisme notamment paraît bien plus franche avec le recul historique qu'elle ne l'était alors. Malgré la stratégie de rupture qui est celle du surréalisme, nombreux sont les témoignages qui vont dans le sens d'une continuité, et les revues en sont un puissant révélateur. Le *Projet d'histoire littéraire contemporaine* d'Aragon insiste par exemple sur la suite moderniste *Les Soirées de Paris*, *SIC* et *Nord-Sud*, dans laquelle *Littérature* vient prendre place, pensée certes en opposition avec *Nord-Sud*, mais à l'image des *Soirées de Paris*[110]. Après tout, dans les différentes conférences qu'il a données en 1917 pour illustrer la « tendance de la poésie contemporaine » ou l'« Esprit nouveau », Apollinaire n'a-t-il pas choisi de lire des poètes aussi différents que Paul Fort, Jules Romains, Albert-Birot,

109 L'expression est employée, à propos de Pierre Reverdy, par Laurent Jenny dans l'ensemble du chap. « Modernité esthétique et conquête de l'extériorité » (*La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 71-115).

110 Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, *op. cit.*, p. 20 et p. 38.

LF Reverseau vue c8d.indb 41 25/10/2018 18:15

Breton, Cendrars, Paul Dermée, Reverdy, Soupault, Fargue, Max Jacob et lui-même[111] ?

Pour étudier le regard photographique de la poésie moderniste, ce livre procède en quatre étapes. Une approche historique et documentaire permettra d'abord de comprendre les pratiques et les usages de la photographie chez les poètes, de la fabrication à la manipulation en passant par la contemplation des images. Prise de vue, développement et tirage, collection et légendage chez Fargue, Mac Orlan, Albert-Birot, Segalen ou Roussel, ainsi que l'expérience de la collection ou de la mise en scène de soi par l'image, sont présentés comme représentatifs de la photo amateur au début du XX^e siècle.

Une approche thématique et descriptive examinera ensuite la place de la photographie dans les textes. Comment les écrivains pensent-ils et rêvent-ils la photographie ? C'est l'objet du chapitre qui étudie les imaginaires du *medium* dans ces textes poétiques, comme paradigme du réel et comme attestation. La présence de la photographie dans les textes poétiques révèlent, jusqu'au surréalisme, différentes tensions mettant en jeu la technique, la magie, le voyage et le temps.

Que fait la photographie aux poèmes ? Le chapitre suivant adopte une démarche poétique et se concentre sur la reconfiguration du visuel. La radicalisation de la description y est examinée à travers les poèmes-choses vues et les poèmes-natures mortes, caractérisés par la présence du fait divers, de la trivialité et par le modèle de la carte postale. Mais l'obsession de la présentification et de l'effet de vécu montrent que le regard poétique a cherché à dépasser la *mimesis* en tendant vers un horizon déictique où « je suis là » l'emporte sur « je vois cela ».

Le dernier chapitre s'attache enfin à définir la modernité à travers le paradigme photographique. Dans une approche esthétique et philosophique, les avant-gardes historiques sont pensées en continuité avec le modernisme poétique tel qu'il était perçu par les contemporains. L'idée de la photographie, le modèle cinématographique et l'imaginaire du documentaire sont examinés ensemble et la poésie moderniste est ainsi repensée à l'aune d'une relecture des théories modernes de la photographie.

111 Voir la notice de « L'Esprit nouveau et les poètes », où le contenu des différentes conférences de 1917 est détaillé (Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 1683).

LF Reverseau vue c8d.indb 42 25/10/2018 18:15

CHAPITRE 1

FABRIQUER, REGARDER ET MANIPULER : PRATIQUES ET USAGES DES POÈTES

À partir de 1900, la photographie pénètre dans la société française en profondeur. Elle fait moins parler d'elle qu'au XIXe siècle car elle a perdu le bénéfice de la nouveauté technique, et elle n'est pas aussi présente qu'aujourd'hui dans les discours sociaux, artistiques ou philosophiques. Elle envahit pourtant discrètement mais massivement les foyers, la rue et la presse. Deux phénomènes en particulier font que dans les premières décennies du XXe siècle la photographie devient « *middlebrow* », ou « moyenne », c'est-à-dire familière à la plus grande partie de la société : l'explosion de la photo amateur et le développement de ses usages commerciaux. Se réduit ainsi le grand écart entre loisir d'élite et art industriel, constitutif de son identité au XIXe siècle : la photographie devient un « art moyen » selon Bourdieu[1]. Cette diffusion progressive mais inéluctable de la photographie en fait un élément essentiel des univers visuels des écrivains, comme de la société tout entière.

Mais justement, les écrivains sont-ils plus sensibles que le reste de la société à cette présence grandissante de la photographie ? En quoi un romancier qui photographie sa femme et ses enfants avec son appareil personnel ou un poète qui s'amuse, le dimanche, à immortaliser les paysages et rues qui l'entourent diffèrent-ils du chef de famille ou du voyageur lambda des années 1910 et 1920 ? Les images ont-elles un statut distinct ou est-ce l'utilisation qui diverge ? Que se passe-t-il lorsque des photos privées entrent dans un processus de création littéraire ? À quelle étape du phénomène se situe l'intentionnalité ? Ces questions constituent l'horizon théorique du panorama descriptif que nous ouvrons ici : que font les poètes avec la photographie ? Ce panorama est issu de recherches documentaires sur la place du procédé et des images photographiques dans les univers d'un certain nombre d'auteurs. Cette démarche conduit à interroger des pratiques souvent considérées sans importance et à percevoir le poids de pratiques quotidiennes et banales, dans la lignée, par exemple des travaux de Michel de Certeau[2]. Que faire, en effet, des usages photographiques concrets des écrivains ?

Dès l'abord, il faut dire que cette manière de procéder ne présuppose en rien un lien entre la pratique littéraire et la pratique photographique d'un auteur. Posséder un Kodak, apprécier les projections de vues stéréoscopiques ou collectionner les cartes postales n'a pas nécessairement

1 Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965. L'introduction explique que la photographie est techniquement accessible à tous, qu'elle est un loisir de classe moyenne, mais aussi qu'« art moyen » renvoie à son rôle de médiation dans la mesure où sa pratique situe toujours un groupe social par rapport aux autres (p. 25-28).

2 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire* et t. II, *Habiter, cuisiner*, éd. L. Giard, Paris, Gallimard, 1990.

LF Reverseau vue c8d.indb 43 25/10/2018 18:15

d'incidence sur l'écriture, mais les utilisations de la photographie aident à comprendre les imaginaires qui apparaissent dans les textes et les transformations de la *mimesis*, de la description, et plus largement de l'image en poésie, qui sont au cœur de ce livre. Plutôt que d'influence ou de collaboration, nous préférons parler de « coexistence » dans les différents types de rapports qui ont existé entre les poètes et la photographie au début du XX^e siècle. Le numéro 100 de la fameuse collection « Photo poche » se trouvait confronté en 2006 à la même question puisque *Je ne suis pas photographe* présentait les travaux photographiques d'individus connus pour une autre activité professionnelle, artistique ou encore littéraire[3].

Pour analyser les phénomènes d'emprunt, de transfert et d'intégration de la photographie dans les textes des poètes – les « imaginaires » de la photographie, qui feront l'objet du deuxième chapitre –, il faut d'abord s'interroger sur leur relation à la photographie dans ce qu'elle a de plus concret : la prise de vue, le développement, le tirage, le légendage, la collection ou la simple accumulation, envisagés à partir de quelques exemples de poètes photographes et diverses pratiques collectives. Comment les poètes sont-ils aux prises avec les images photographiques ? L'enquête se poursuit dans un second temps avec les usages que les poètes font de la photographie. Parmi la masse d'utilisations iconographiques, deux phénomènes sont l'objet d'analyses spécifiques : la figuration des écrivains à travers le portrait photographique et la manipulation de l'objet-photographie par les écrivains. En effet, en envoyer, en recevoir, en conserver, en publier ou ne pas en publier sont autant d'utilisations possibles, d'attitudes face à la photographie.

Une précision s'impose au sujet de la distinction, qui gouverne ce chapitre, entre les pratiques et les usages de la photographie chez les poètes[4]. Une pratique est une façon de faire *de* la photo, tandis que faire usage, c'est faire *avec* la photo. En ce sens, dans les pratiques photographiques, l'image est un aboutissement et un résultat, tandis qu'elle est un point de départ et un matériau dans les usages. Sans que cela soit systématique, les pratiques appartiennent souvent à la sphère privée et les usages à la sphère publique. Ces pages mettent l'accent sur des pratiques et des usages non artistiques et sur ce que nous appelons le « regard documentaire » des écrivains sur la photographie. Ce regard n'est pas une esthétique, mais un regard non artistique : c'est une façon d'utiliser, de regarder et de penser la photographie non comme un art mais comme un document. Si aujourd'hui, au regard de l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle et des pratiques artistiques du début du XXI^e siècle, cette distinction entre

3 *Je ne suis pas photographe*, dir. El. Perego et R. Delpire, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2006.

4 Cette distinction entre *pratique* et *usage* est inspirée des réflexions de Michel Poivert, qui met en avant les notions d'usage et d'usager dans le surréalisme (*L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006). L'exposition *La Subversion des images*, dont il va être souvent question dans ce chapitre, a aussi joué un rôle important dans ce travail : elle a confirmé nos premières hypothèses concernant le regard documentaire et l'importance de la photographie en tant qu'objet culturel, elle nous a aidé à formuler les choses en termes historiques et esthétiques et, surtout, elle nous a donné accès à un corpus largement inédit. Le titre de l'exposition est repris de la série de dix-neuf photographies que Paul Nougé réalisa entre décembre 1929 et février 1930, publiée en 1968 sous le titre *Subversion des images* (*La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, dir. Cl. Chéroux, Q. Bajac, M. Poivert et G. Le Gall, cat. expo., Centre Pompidou, Paris [23 septembre 2009-11 janvier 2010], Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 71-75).

LF Reverseau vue c8d.indb 44 25/10/2018 18:15

artistique et documentaire n'a plus guère de sens, il faut néanmoins historiciser la question du documentaire et admettre qu'elle ne devient une esthétique et entre dans la sphère de l'art que dans le courant des années 1930[5].

LES POÈTES PHOTOGRAPHES : DIVERSITÉ DES PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES

Les pratiques des poètes photographes décrites dans les pages qui suivent, qu'elles soient personnelles ou collectives, sérieuses ou ludiques, sont des pratiques d'amateurs. Le phénomène n'est pas isolé : Clément Chéroux estime entre 250 000 et 300 000 le nombre de photographes amateurs en France au tournant du siècle, soit près d'une personne sur cent, et, en effet, la pratique photographique fait partie de ce qu'il est convenu d'appeler la civilisation des loisirs[6]. Depuis le XIX^e^ siècle, nombre d'écrivains ont « fait de la photo », mais que recoupe cette expression ? Nous pouvons distinguer trois types de pratiques photographiques qui suivent grossièrement les étapes chronologiques du procédé.

La pratique de type 1 correspond au moment de la prise de vue et comprend la possession, l'utilisation voire la maîtrise du matériel de prise de vue, la connaissance optique et mécanique des différents appareils et objectifs, comme le calcul de la sensibilité, de l'ouverture du diaphragme et du temps d'exposition. La pratique de type 2 réunit le développement et le tirage : elle suppose la possession, la construction ou l'utilisation d'un laboratoire (souvent installé dans une cuisine, une salle de bains ou un grenier chez les amateurs), la connaissance chimique du dosage des bains et des temps de révélation des plaques, des films et des papiers. La pratique de type 3, enfin, correspond à ce qu'on peut appeler la post-production de l'image photographique : le légendage, l'archivage, le tri, le découpage et le collage, ainsi que la constitution d'albums et de collections. Ces activités sont des pratiques dans la mesure où elles créent de nouveaux objets, restent dans la sphère privée et constituent souvent un aboutissement de la pratique photographique au sens large, mais ce dernier type est sujet à caution : il ne pose pas de problème lorsqu'il coexiste avec les deux premiers types, mais lorsque quelqu'un s'y exerce à partir d'images qu'il n'a pas réalisées, peut-on encore parler de pratique photographique[7] ? En suivant Bourdieu, qui estime qu'une « activité photographique » recoupe l'« acte de photographier » et la « contemplation de la photographie »[8], on peut considérer que le critère est suffisant.

Avant d'aller plus loin, remarquons que chacune de ces pratiques est liée à un imaginaire particulier de la

5 Si le point de bascule se situe chez Walker Evans aux États-Unis, en France, il nous semble que c'est la photographie humaniste des années 1940 et 1950 qui esthétise le documentaire. Voir O. Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

6 « Que l'amateurisme se soit tout d'abord développé au sein du mouvement associatif, et non de manière individuelle, ne va pas de soi. Mais, il faut comprendre que la photographie participe ici de l'expansion de la "société des loisirs" dont les travaux d'histoire ont montré qu'elle s'était accompagnée d'une recrudescence des associations et, notamment, de celles proposant des activités spécialisées. » (Cl. Chéroux, « L'expert et l'usager, 1880-1910 », dans *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, dir. A. Gunthert et M. Poivert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 262).

7 C'est précisément cette question que soulevait l'exposition *From Here On* aux Rencontres d'Arles de 2011 et qui était au cœur des polémiques qu'elle a suscitées.

8 P. Bourdieu, *Un art moyen*, *op. cit.*, p. 271.

LF Reverseau vue c8d.indb 45 25/10/2018 18:15

photographie. La pratique de type 1, qui peut se réduire à « appuyer sur le bouton[9] », est une sorte de degré zéro de la photographie, expression synonymique de « faire de la photo » : elle est particulièrement liée aux imaginaires de l'instantané, du reportage, de la chose vue et du témoignage. La pratique de type 2 est quant à elle liée à un imaginaire liquide, à la révélation, au temps de latence, et donc plus facilement à la dimension occulte et magique de la photographie. Sa vision du temps s'oppose à celle de la pratique de type 1 : dit rapidement, c'est la durée contre l'instant. La pratique du développement donne lieu, par exemple, dès l'époque de Mallarmé, de Charles Cros ou de Villiers de l'Isle-Adam à une poétique de la révélation portée par un imaginaire aquatique des bains et de la plongée. Mais elle est aussi porteuse d'un imaginaire de l'expérimentation, de « petit chimiste », par exemple chez Fargue ou chez Strindberg[10]. La pratique de type 3 penche, elle, davantage vers la dimension ludique de la photographie, vers les jeux de détournement par exemple. Liée à un imaginaire de l'intime et du souvenir, elle est aussi le lieu de l'appropriation.

Quelques écrivains amateurs de photographie

Dans son acception courante, le photographe amateur est celui qui ne vit pas de la vente de ses clichés, par opposition au photographe professionnel[11]. L'historien de la photographie Clément Chéroux distingue, au tournant du XX^e^ siècle, deux formes d'amateurisme, « l'expert », passionné par les évolutions techniques du procédé photographique, et le simple « usager », qui apparaît avec le Kodak (1888), qui ne fait qu'utiliser la photographie en dilettante, sans se soucier de technique, et qui œuvre en général dans un contexte familial. Ces deux types se recoupent rarement, malgré les efforts des « experts » pour intégrer les nouveaux amateurs qui jouissent de la démocratisation de la photographie[12]. Les amateurs photographes dont il est question ici appartiennent à l'une et à l'autre de ces catégories : Fargue est bien un photographe « du dimanche », mais possède des connaissances techniques que ne maîtrisent pas les « usagers » dont parle Chéroux, et, si Mac Orlan, Roussel et Albert-Birot sont de simples « usagers » de la photo, ce n'est pas le cas de Segalen que l'on peut aisément qualifier d'« expert ». Parmi les amateurs nous intéressent uniquement ceux qui sont connus, à des degrés divers, en tant qu'écrivains. La démarche ne consiste pas à partir d'un corpus de photographes pour le réduire à ceux qui ont *aussi* écrit, mais d'un corpus littéraire, au sein duquel existent des pratiques photographiques, souvent méconnues dans le premier XX^e^ siècle. Comme dans l'anthologie *Je ne suis pas photographe*, les travaux photographiques ne sont pas sélectionnés pour leurs qualités intrinsèques, mais pour le lien entre cette pratique et leur pratique principale, leur art majeur, ici, la poésie.

Sont ainsi présentées et décrites de façon synthétique les pratiques photographiques d'auteurs appartenant au modernisme littéraire français, qui constituent quelques « cas » de pratiques photographiques amateurs. En effet, Léon-Paul Fargue, Pierre Mac Orlan, Pierre Albert-Birot,

9 On pense à la célèbre publicité pour les appareils automatiques Kodak « *You Press the Button, We Do the Rest* ».

10 Voir chap. 2, p. 267-268.

11 Cette définition est celle qui est choisie, par exemple, dans le numéro spécial « Amateurs célèbres » du magazine *Photo*, n° 152, mai 1980.

12 Cl. Chéroux, « L'expert et l'usager, 1880-1910 », art. cit., p. 264.

LF Reverseau vue c8d.indb 46 25/10/2018 18:15

Raymond Roussel et Victor Segalen incarnent, chacun à leur manière, une famille de « poètes photographes », celle de la photographie de l'intime (Fargue), celle de la photographie « voyeuriste » (Mac Orlan), celle de la photographie de l'identité (Albert-Birot), celle de la photographie de l'ailleurs (Segalen) et celle de la photographie « obsessionnelle » (Roussel).

Léon-Paul Fargue : savoir-faire de la photographie

Fargue pratiqua la photographie en amateur, mais de façon assidue, de la fin du XIX^e^ siècle jusqu'à 1910 environ[13]. Après 1914, sa production photographique est quasi inexistante. Outre les prises de vue, Fargue effectuait les tirages sur papier et s'est essayé pour cela à l'utilisation de divers mélanges de « révélateur », la fabrique de céramique paternelle lui servant de laboratoire. Une lettre d'Alfred Valette atteste de cette maîtrise de la prise de vue et du développement. Le 26 août 1902, le directeur du *Mercure de France* écrit à Fargue pour le remercier du développement des épreuves qu'il lui avait confiées ainsi que pour ses conseils au sujet d'un appareil de type Kodak que Valette croyait avoir mal enclenché : « Je pensais d'ailleurs que vous ne m'enverriez que les négatifs ». Comme sa « chambre noire » n'est pas encore « arrangée » – il s'en désole car le développement est selon lui la part la plus « amusante » de la photographie –, Valette demande à Fargue de lui développer un autre rouleau : « puisque vous vous offrez avec tant de bonne grâce à recommencer l'opération »[14].

Ce savoir-faire témoigne d'une connaissance intime du procédé photographique. Sa pratique est, elle aussi, intime puisque les clichés qui sont aujourd'hui accessibles représentent essentiellement les parents de Fargue, sa maison familiale à Paris et l'atelier de céramiste de son père (**fig. 11**). On trouve aussi des clichés pris à la campagne et des portraits d'amis. Le portrait de Valery Larbaud figurant dans *Portraits de famille* est par exemple l'œuvre de Fargue, tout comme le portrait de Rilke que Fargue réalise en 1907 (**fig. 12**)[15].

11. Léon-Paul Fargue, [Atelier de céramique, Baptiste et les fours, 1895-1897], tirage argentique, 16×12 cm. Album de photographies

13 Selon Laurent de Freitas, dépositaire de son œuvre, probablement à partir de 1895-1896, et de façon certaine, à partir de 1902.

14 Lettre inédite d'Alfred Valette à Fargue du 26 août 1902, transmise par L. de Freitas.

15 Fargue, *Portraits de famille*, souvenirs, avec un portrait de l'auteur par Denise Lannes et des photographies, Paris, Janin, 1947. Hors-texte, après la page 80, le portrait est légendé « Valery Larbaud en 1915 » et crédité « photo Léon-Paul Fargue » dans la table des illustrations.

LF Reverseau vue c8d.indb 47 25/10/2018 18:15

12. Léon-Paul Fargue, *Rilke*, 1907, Paris, tirage argentique, Archives Léon-Paul Fargue

Il existe un album où figurent des photographies prises par Fargue, au dos desquelles on peut trouver des indications de sa main, comme le portrait de sa mère en intérieur, de format 16 × 12, qui est flou car la mise au point a été faite sur le paravent[16]. Au dos de la photographie, au crayon de papier, on peut lire « Citrate Gorok [?] virage L. Fargue. Pose 1" », indications chimiques de développement et temps de

13. Léon-Paul Fargue, [Sa mère], tirage argentique, 17,5 × 12 cm. Album de photographies

révélation[17]. Une autre photographie représente aussi sa mère dans un plan large sur la terrasse de l'atelier de céramique du faubourg Saint-Martin (**fig. 13**). Une troisième photographie utilise le même papier fin et

16 Cet album Fargue (conservé à la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles : FSXXXVI 181/12) comporte 23 photographies dont trois au format carte postale, deux retirages modernes et un souvenir de communion. L'inventaire précise que l'ensemble est constitué par Jean Loize qui a légendé les images à la main sur des calques intercalaires.

17 « Citrate Gorok » désigne sans doute un papier au citrate, utilisé dans les années 1890-1900.

LF Reverseau vue c8d.indb 48 25/10/2018 18:15

14. Léon-Paul Fargue, *À Chaillac, pays de sa mère. Indre*, *ca* 1900, tirage argentique, 10×16 cm. Album de photographies

bon marché. La légende précise « À Chaillac, pays de sa mère. Indre », et au dos, on lit « Velox Carbone[18] diamodob / 6 [?] 30". 20 c. » (**fig. 14**). Une photographie explicitement attribuée à Fargue représente ses parents assis. Sur le calque de l'album, Jean Loize précise les dates de naissance et de mort de ses parents et recopie une citation de *Banalité* : « Toujours son chapeau rond… comme il était le jour qu'il revint d'Italie… la nuit sur lui s'est refermée[19] ». Au dos de la photo, on trouve la mention « de Fargue » ainsi que des indications de recadrage, au crayon, « 3 – 9 × 12 ou 10 × 15 – 18 × 20 » (**fig. 15**). De format carré, le tirage est artisanal, et le premier plan flou donne l'impression qu'il a été masqué à dessein.

18 Le « Velox Carbone » est un type de papier utilisé dans les années 1890-1900. Le procédé, racheté par Kodak en 1899, est particulièrement utilisé chez les amateurs jusqu'en 1920 (*Le Vocabulaire technique de la photographie*, dir. A. Cartier-Bresson, Paris, Marval, 2008, p. 454).

19 C'est une citation tronquée d'un poème de « Trouvé dans des papiers de famille », la première partie de *Banalité* : « Toujours son chapeau rond, toujours son sac à main, / Comme il était le jour qu'il revint d'Italie. / Je ne vois pas ses yeux. Il ne me parle pas… » (*Banalité*, illustré de réogrammes et recherches d'objets de Loris et Parry, Paris, Gallimard, 2007, fac-similé à format réduit de l'éd. de la Nouvelle Revue française, 1930, p. 28).

LF Reverseau vue c8d.indb 49 25/10/2018 18:15

15. Léon-Paul Fargue, [Ses parents], tirage argentique, 11×11,2 cm recto et verso. Album de photographies

À partir de ces quelques images, on peut dire que, si Léon-Paul Fargue ne maîtrisait pas tout à fait la technique de la prise de vue – erreurs de cadrage, de mise au point ou d'éclairage –, il maîtrisait bien celles du développement et du tirage. Parmi la production photographique des écrivains de ce temps, les annotations techniques sont rares : l'intérêt pour la précision du développement et du tirage est caractéristique de la pratique photographique de Fargue, qui a souvent exprimé son goût pour la technique et les sciences en général. Il s'y attarde particulièrement dans son entretien avec Frédéric Lefèvre :

> J'étais attiré par toutes espèces de métiers plastiques, de métiers manuels, par tous les métiers qui comportent ce principe physique dont je vous parlais tout à l'heure. J'étais attiré par les sciences, les expériences, les laboratoires. J'ai été assez bon en physique et en chimie parce que j'ai commencé par adorer les instruments et les appareils[20]…

La pratique photographique de Fargue est exemplaire notamment parce que ses traces surgissent dans les marges de l'œuvre : correspondance, albums non catalogués, notes au crayon, etc. La correspondance entre Fargue et Valery Larbaud est ainsi l'occasion de déceler chez les deux poètes une pratique photographique sur laquelle personne ne s'est s'attardé, en partie parce qu'elle n'a été valorisée que tardivement[21]. On trouve par exemple une

20 Fargue, *Un désordre familier* [Entretiens avec Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles littéraires*, 1929], Saint-Clément, Fata Morgana, 2003, p. 58-59.

21 L'exercice de la photographie ne figure pas dans les biographies des deux poètes, par exemple, et la correspondance est publiée sans les images, qui sont pourtant au cœur de l'amitié entre les deux hommes.

LF Reverseau vue c8d.indb 50 25/10/2018 18:15

preuve de l'activité photographique de Larbaud dans une lettre à Fargue de 1911 :

> J'ai pris quelques photographies de Peel, d'ici et de Douglas. Si elles sont réussies (je les ferai développer à Londres) je t'en enverrai. J'ai photographié beaucoup de petites filles tenant dans leurs bras des chats sans queue[22].

Ces clichés furent d'ailleurs imprimés et envoyés par Larbaud sous forme de cartes postales (**fig. 16 et 17**).

Dans une autre lettre, Larbaud évoque la pratique de Fargue : « Envoie-moi donc photos faites à Vichy, et donne-moi de tes nouvelles[23] ». Toujours dans sa correspondance, avec Valentine Hugo cette fois, Fargue écrit à propos de ses *Nocturnes aromatiques* :

> Il faut que nous fassions des albums, Valentine, avec des aéroplanes attaqués par des ptérodactyles [longue énumération fantaisiste], des papillons voyageurs sur lesquels on imprime des lettres d'amour, des poètes qui fumeront leur pipe à cheval sur une Sirène et des paysages enchantés qui se sauveront pour qu'on ne les photographie pas ! (Et Kodak vous dira encore : « votre photo est bougée ! »)[24].

La difficulté ici consiste à établir dans quelle mesure il faut prendre au sérieux ce genre de propos : est-ce la trace d'une pratique photographique réelle ou l'expression d'un fantasme de photographe ? Le cas de Fargue montre – c'est l'une des raisons pour commencer par lui – que l'imaginaire et la pratique concrète de la photographie, y compris ses aspects techniques, sont inextricablement liés.

Dans les premières années du XX^e^ siècle, Fargue a donc pratiqué la prise de vue ainsi que le développement et le tirage, qui semblent l'avoir davantage marqué. Mais le troisième type de pratique n'est pas absent : Fargue porte également une grande attention à l'objet-photographie. En effet, même quand ce n'est pas lui qui « fait » la photographie, Fargue prend parfois le soin d'y inscrire une légende, voire son nom, comme c'est le cas au dos de la photo de l'album de Bruxelles qui représente un déjeuner au *Bœuf sur le toit*, où il est attablé avec des amis. Outre les nombreuses cartes postales reçues, envoyées ou simplement conservées, dont il sera question plus loin, on trouve aussi dans ses archives des collections de photos de cinéma des années 1920[25].

Fargue a pratiqué la photographie en véritable amateur mais certainement pas en artiste. La photo est pour lui, comme pour beaucoup d'autres à la même époque, l'occasion de pratiques ludiques et d'échanges avec ses amis et sa famille. L'activité photographique de Fargue a pris fin avec la première guerre mondiale, mais son intérêt pour la photographie n'a pas faibli. Dans l'entre-deux-guerres, il a fréquenté des photographes et a parfois travaillé avec eux : Man Ray, Brassaï, Gisèle Freund, mais aussi Laure Albin-Guillot ou Loris et Parry, illustrateurs de *Banalité*. Le fait que Fargue ait expérimenté la photographie dans ses aspects les plus concrets dans les toutes premières années du XX^e^ siècle, avant que le *medium* ne devienne un art reconnu des avant-gardes, un modèle poétique majeur et un incontournable du livre

22 Léon-Paul Fargue – Valery Larbaud, *Correspondance 1910-1946*, Paris, Gallimard, 1971. Lettre 64 de Valery Larbaud à Fargue, p. 87.
23 *Ibid*., lettre 129, 19 octobre 1912, p. 132.
24 Lettre de Fargue à Valentine Hugo, 6 juin 1916 (collection T. Bodin), citée par Jean-Paul Goujon dans *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 182-183.
25 Collection signalée et conservée par L. de Freitas.

LF Reverseau vue c8d.indb 51 25/10/2018 18:15

16. Carte postale de l'île de Man envoyée par Valery Larbaud à sa tante en juillet 1911

17. Carte postale de l'île de Man envoyée par Valery Larbaud à sa tante en juillet 1911

LF Reverseau vue c8d.indb 52 25/10/2018 18:15

illustré dans les années 1930, confère de la profondeur à son imaginaire photographique et marque durablement sa pratique littéraire. C'est avant tout la dimension intime de sa pratique photographique qui en fait la spécificité, à l'opposé par exemple de celle de Mac Orlan, entièrement tournée vers l'extérieur.

Pierre Mac Orlan : manipuler les images

Pierre Mac Orlan a une relation très concrète, mais aussi extrêmement riche, aux images photographiques[26]. L'écrivain est un grand collectionneur d'images de toutes sortes et un important critique de photographie. Avant tout « regardeur »[27] de photographies, il est aussi un photographe amateur pour le moins surprenant. On trouve dans les archives Mac Orlan un vaste ensemble de photographies, non classé, à l'exception d'un album, seul rescapé des vingt-quatre albums constitués au cours de sa vie[28]. Malgré les pièces manquantes et la dispersion des images, il est possible de se faire une idée précise de la pratique photographique de Mac Orlan. De nombreuses photographies de souvenirs personnels, prises par lui ou par ses proches, côtoient des images de reportage pour des magazines des années 1920 et 1930, dont il est difficile d'identifier les auteurs – même s'il est probable qu'il en ait réalisé une partie. En effet, on trouve dans les archives une réédition d'un traité technique[29] ainsi qu'un tableau des proportions chimiques nécessaires au développement, mais leur présence dans sa bibliothèque ne signifie pas que l'écrivain s'en soit servi. En revanche, certains clichés sont identifiés, au dos, comme étant les siens, et on peut raisonnablement admettre qu'il est l'auteur de certaines des photographies qu'il ramenait de ses voyages comme reporter à la fin des années 1920 et au début des années 1930[30]. En 2011, Clément Chéroux a même publié une quinzaine d'images attribuées à Mac Orlan en ouverture du recueil de ses textes critiques sur la photographie et le présente comme un véritable photographe amateur[31].

26 Comme l'a montré l'exposition *Pierre Mac Orlan, des mots, des photos* au musée départemental des Pays de Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (27 novembre 2005-26 juin 2006).

27 La notion de « regardeur » de photographie comme type de personnage moderne est proposée par exemple par Anne-Cécile Guilbard dans « Le roman du regardeur en 1980 : Barthes, Guibert », dans *Littérature et photographie*, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, PUR, 2008, p. 179, et « La place du regardeur. De quelques dispositifs du mal voir », dans *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, dir. I. Ost, P. Piret et L. Van Eyde, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, 2010.

28 Maison Mac Orlan au musée départemental des Pays de Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin. Nous tenons à remercier Evelyne Baron et Benoît Bourdon pour leur aide.

29 Il s'agit du *Traité général de la photographie en noir et en couleur* d'Ernest Coustet, dans l'édition de Delagrave, 1931.

30 Latana Phoung précise : « Pierre Mac Orlan conservait parfois des reproductions imagées des villes visitées, lors de ses séjours professionnels. Ces reproductions servaient, sans doute, à illustrer ses articles pour la publication définitive [dans la presse]. Aucun reporter à l'époque ne partait avec un photographe attitré. Le journaliste s'occupait de la rédaction ainsi que de l'illustration. D'autres clichés, qui relèvent du domaine privé, montrent l'écrivain seul, photographié de pied. Sa femme, semble-t-il, pose sur certaines images dans le même décor. L'hypothèse de prises de vues amateurs par l'auteur est fort probable » (*Mac Orlan et la photographie*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, dir. S. Lemoine et Fr. Ducros, Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 12. Consultable à la Bibliothèque Michelet, Paris).

31 Pierre Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, éd. Cl. Chéroux, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011, p. 31-46. Néanmoins, on peut raisonnablement douter que les clichés représentant « Le Golem de Malia » (p. 44-45) soient de Mac Orlan dans la mesure où, au moment de leur publication dans *Jazz* comme illustration de l'article de Mac Orlan, « Les poupées de Gus Bofa » (*Jazz*, n° 15, 15 janvier 1930, p. 643-646), ils étaient attribués à Maurice Tabard. Voir Archives Mac Orlan 1412-1416.

LF Reverseau vue c8d.indb 53 25/10/2018 18:15

18. Pierre Mac Orlan, [Quartier réservé de Tunis], 1932

Les photos de souvenirs personnels et les photos destinées aux reportages et à la presse sont difficiles à distinguer car ces deux pratiques sont intimement liées chez Mac Orlan. Par exemple, un ensemble de ses photographies personnelles est constitué d'images du Maghreb prises lors de voyages en couple et lors du tournage de la *Bandera* au Maroc en juin 1935[32], mais certaines de ces images sont aussi utilisées pour illustrer des reportages dans des magazines des années 1930. Ce sont en grande partie des images banales (un ou deux personnages devant un monument ou un paysage), mais il existe un important sous-ensemble de photographies

32 Il explique dans une lettre qu'il profite de ce tournage pour prendre de nombreuses photos.

19. Pierre Mac Orlan, [Quartier réservé de Tunis], 1932

de rues du Maghreb, en particulier du quartier réservé et des différents lieux de prostitution, qui révèle une vision plus proche de son univers littéraire. Ces images pourraient avoir servi de documentation et de base iconographique à l'écriture romanesque, par exemple pour *Quartier réservé*, dont l'écriture est contemporaine de son séjour à Tunis en 1932. Parmi les images de ce séjour, on trouve un cliché de deux femmes derrière

LF Reverseau vue c8d.indb 54 25/10/2018 18:15

20. Pierre Mac Orlan, [Sur la route, Tunisie], *ca* 1932

une grille[33] dont la mention au dos (« Par PMO ») atteste qu'il en est l'auteur (**fig. 18**). Une autre photo de lui représente une femme à la fenêtre (**fig. 19**) : elle est légendée au verso et de sa main, « Fille à Tunis dans quartier réservé musulman ». De ces voyages où il partait en couple avec Marguerite, Mac Orlan revenait aussi avec des photographies pittoresques représentant un panneau indicateur de direction (**fig. 20**), des photos de chiens et de chats dans la rue, ou des souvenirs moins attendus comme l'image d'un accouplement d'oiseaux de proie.

Une anecdote que Mac Orlan raconte à deux reprises donne une idée de sa pratique photographique. Dans deux textes chronologiquement éloignés, il évoque la même séance de prise de vue, à Londres, d'abord dans un article de 1928 intitulé « L'art littéraire d'imagination et la photographie » :

> Je me souviens d'une fin de journée passée à Londres dans le quartier chinois, à Pennyfields. Un excellent brouillard conférait aux filles imbibées d'alcool, devant la porte de leurs maisons en brique, une dignité et une horreur de musée Grévin. Ma présence, à cinq heures du soir, dans cette rue large et courte, semblait avoir immobilisé la vie. Le spectacle de ces figures de cire perdues dans la brume pouvait faire naître quelques idées. Je me hâtai de prendre plusieurs clichés, rapidement, à tout hasard. Puis je les fis développer. Ils étaient mauvais et me donnèrent des épreuves merveilleuses. Sur l'une d'elles, au premier plan, on apercevait une porte au vitrage cassé. À la place d'un carreau, on avait collé une affiche en caractères chinois. La rue, dans son entier, était prise en enfilade. On pouvait apercevoir toutes les portes du trottoir de droite de cette rue. Et, dans l'embrasure de ces portes, une jupe de femme apparaissait… une jupe seulement, car toutes les filles de cire avaient eu soin de se retirer en me voyant manœuvrer mon appareil. Au premier plan, une jambe très belle et le bas d'une robe s'associaient à l'affiche chinoise. Le mystère commençait avec cette jambe. La photographie avait fixé là un détail essentiel, dont je ne peux même pas faire sentir l'importance en ce moment, et que la vue

33 Archives Mac Orlan 1094. Cette image, qui fait partie d'une importante série sur le quartier réservé de Tunis, est légendée « rue Sidi Baïan » (ou « Rue du Persan » dans *Écrits sur la photographie*, éd. cit., p. 43) et a servi, recadrée, à illustrer la première livaison du « grand reportage » « Les rues secrètes » (*Détective*, n° 274, 25 janvier 1934, p. 8-9). Nous tenons à remercier Zacharie Signoles-Beller pour son aide sur ce point.

LF Reverseau vue c8d.indb 55 25/10/2018 18:15

directe de cette rue où je me promenais n'avait pu me révéler[34].

L'anecdote est reprise plus tard dans le même sens. Les épreuves ratées se transforment en merveilleux clichés : la photographie est un instrument de révélation. Dans « Jeux de lumière », la préface qu'il écrit en 1954 pour *Le Nu international*, ouvrage de photographies accompagnées de textes d'Otto Steinert, Mac Orlan raconte :

> Un soir à Londres, au crépuscule de la nuit, devant les maisons en briques enfumées de Limehouse-Causeway, j'ai photographié la rue peuplée de matelots chinois et de filles que l'abrutissement alcoolique rendait comme angéliques. Mon cliché fut peu réussi, au point de vue professionnel, d'autant plus que j'avais photographié deux images sur la même plaque. Cependant, j'ai obtenu une vérité, une vérité surréaliste qui pouvait rappeler Salvador Dalí, le dessinateur George Grosz et le Toulouse-Lautrec du Havre à la porte du « Star » du Père Jacob. Les erreurs de mises au point sollicitaient le contact des mains. C'est de ce crépuscule portuaire que je sus que tout ce qui pouvait subir le contact des doigts ne pouvait pas retenir le contact des yeux[35].

Les images photographiques de Mac Orlan sont tournées vers le dehors et ont une dimension voyeuriste explicite, à Londres comme à Tunis, ce qui n'empêche pas sa pratique photographique d'être liée à sa vie personnelle. Dans le même texte, Mac Orlan explique son rapport à l'image de façon métaphorique :

> La chronique de ma fin d'adolescence s'inscrit entre deux images : l'une qui me représente à Rouen en 1903 et l'autre qui me représente assis dans mon fauteuil, devant mon propre film que je déroule discrètement dans la lumière rouge de mon laboratoire qui n'est pas exempt d'une profitable mélancolie[36].

L'activité photographique de Mac Orlan se réduit probablement à la prise de vue : on ne trouve pas, dans ses archives, de trace d'une pratique secondaire de développement ou de tirage, mais au contraire des factures des laboratoires auxquels il faisait appel[37]. Les références au « laboratoire », à une chambre noire ou au procédé technique de révélation appartiennent chez lui bien plus à un air du temps qu'à une pratique personnelle réelle. En revanche, sa pratique primaire de la prise de vue est conséquente et la posture du reporter photographe fait partie de la construction du personnage de Mac Orlan, qui est fasciné, depuis sa rencontre avec l'escroc Star, par le métier de photographe[38].

34 Mac Orlan, « L'art littéraire d'imagination et la photographie », *Les Nouvelles littéraires*, 22 septembre 1928, repris dans « Le fantastique social », *Masques sur mesure*, t. I ; *Œuvres complètes*, éd. G. Sigaux, Paris, Cercle du bibliophile, t. XII, 1970, p. 30. Le quartier de Pennyfields, désigné par « Limehouse-Causeway » dans le deuxième texte, est un port fluvial à quelques kilomètres à l'est du centre de Londres.

35 Mac Orlan, « Jeux de lumière », dans *Le Nu international*, Paris, Braun et Cie, 1954, n.p.

36 *Ibid*.

37 Par exemple « Photo-Est » dans la Gare de l'Est où il a fait développer ses photos de Bretagne, comme le montre une facture de seize copies, format 8 x 10, dans les archives Mac Orlan.

38 Mac Orlan rencontre à Rouen, autour de 1900, Star, un photographe qui ne glissait pas de plaque dans son appareil, « un soi-disant navigateur d'origine hollandaise devenu photographe de l'espèce escroc qui avait exploré tous les coins et recoins de la vie nocturne à Rouen » (Jean-Claude Lamy, *Mac Orlan, l'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 34). Ce mythomane va inspirer plusieurs personnages de ses romans. Voir aussi Bernard Baritaud, *Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992, p. 44, et *Écrits sur la photographie*, éd. cit., p. 9.

LF Reverseau vue c8d.indb 56 25/10/2018 18:15

21. Pierre Mac Orlan, [Sur le Rhin], *ca* 1919

LF Reverseau vue c8d.indb 57 25/10/2018 18:15

22. Pierre Mac Orlan, [Sur le Rhin], *ca* 1919

LF Reverseau vue c8d.indb 58 25/10/2018 18:15

23. Collection Mac Orlan, [Portrait de Frédéric Gérard, « Père Frédé » du *Lapin Agile*]

LF Reverseau vue c8d.indb 59 25/10/2018 18:15

Au contraire de celle de Fargue, la pratique photographique de Mac Orlan débute avec la première guerre mondiale. Ses premiers clichés identifiables sont des photos du front et de la vie quotidienne des soldats. Juste après, Mac Orlan obtient sa première carte de presse (en 1917-1918) et part avec l'armée d'occupation de la Ruhr comme correspondant de guerre. Il prend alors lui-même des photographies qu'il colle et légende dans ses albums en rentrant en France[39]. Dans cette série, on peut retenir deux portraits de groupe d'assez mauvaise qualité, pris sur le Rhin, vraisemblablement en 1919 (**fig. 21 et 22**). Dès les premières images, sa pratique est donc liée à son activité journalistique intense – Mac Orlan fut un observateur attentif de l'essor du photojournalisme et participa à des revues pionnières dans ce domaine, comme *Vu* et *Voilà*.

Mac Orlan est donc un photographe amateur sans pratique de type 2. Chez lui, c'est la pratique de type 3 qui est la plus développée. Ses écrits et les archives montrent son attachement à l'objet-photographie. En effet, on trouve à Saint-Cyr-sur-Morin de nombreuses photographies légendées, commentées, ou encore recadrées, comme le portrait circulaire de Frédéric Gérard, « Père Frédé », du *Lapin Agile* (**fig. 23**) ou celui de sa femme, Marguerite, au même cabaret, probablement réalisé par Mac Orlan et découpé à la main en format allongé (**fig. 24**). L'intérêt de Mac Orlan pour la photographie est avant tout documentaire : sa pratique est liée à sa vie personnelle (famille, amis, voyages), mais aussi plus spécifiquement à l'érotisme, à la prostitution (les quartiers réservés sont ses sujets de prédilection) et à la vie militaire, comme le montre par exemple une photographie de défilé militaire, sans doute prise par Mac Orlan (**fig. 25**). Elle est en tout

24. Pierre Mac Orlan, [Sa femme au *Lapin Agile*], tirage argentique découpé à la main

39 B. Baritaud, *Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps*, *op. cit.*, p. 173 *sq.*

LF Reverseau vue c8d.indb 60 25/10/2018 18:15

25. Collection Mac Orlan, [Défilé militaire], non identifiée, tirage argentique

LF Reverseau vue c8d.indb 61 25/10/2018 18:15

26. Pierre Albert-Birot, [Germaine posant], tirage argentique

LF Reverseau vue c8d.indb 62 25/10/2018 18:15

cas inséparable d'une profonde fascination pour l'image photographique qui nourrit aussi son activité critique, sur laquelle on reviendra.

Pierre Albert-Birot : pratiquer en personne

La pratique photographique de Pierre Albert-Birot est importante quantitativement, mais aussi parce qu'elle illustre différentes relations à la photo. On trouve dans ses archives deux grands ensembles de photographies, peu diffusés jusque-là, des photographies d'art (modèles, sculptures, etc.) et des photographies privées[40]. Selon toute vraisemblance, Albert-Birot a pratiqué la photographie de 1900 à 1919, d'abord avec un appareil à plaques (de marque Jougla) puis avec un appareil stéréoscopique. C'est lorsqu'il est embauché comme restaurateur d'art chez Mme Lelong, antiquaire d'origine bordelaise, dont la boutique sera reprise par Édouard Larcade, que Pierre Albert-Birot prend ses premières photographies, dès 1900, d'abord pour le compte de l'antiquaire, qui veut garder traces de ses collections, puis pour son usage personnel quand on lui prête le lourd appareil à plaques. Il arrête certainement la photographie en même temps que la peinture, autour de 1920.

Avant la naissance de *SIC*, en janvier 1916, qui marque également sa naissance en tant que poète, la photographie va servir à son travail de peintre et de sculpteur. Comme de nombreux artistes de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle, Albert-Birot peint d'après photographie et utilise l'appareil à plaques pour créer des modèles, comme dans cette photographie où Germaine prend la pose (**fig. 26**)[41]. Il photographie également ses œuvres sculptées à partir de 1903 : *Les Âmes simples*, en cours d'exécution, apparaît sur une de ses plus anciennes photographies. On trouve également dans les archives des images de ses œuvres plus tardives, comme *Le Petit Abel* (1912), *L'Esclave aux enchères* (1912) ou *Amphitrite*, exposée au Salon en 1912. La plupart de ces images sont recadrées, contrecollées et légendées à la main[42]. La maladresse des manipulations – images mal détourées et collées de travers – laisse supposer qu'il effectuait lui-même ce travail, tout comme il construisait lui-même les cadres de ses peintures. Certaines photographies sont rehaussées au crayon, d'autres sont travaillées directement sur la plaque, comme *La Vague*. Pierre Albert-Birot cherchait vraisemblablement à faire un usage professionnel de ces photographies, un catalogue par exemple. D'autres images ont été transformées en cartes postales, peut-être grâce à un appareil comme la Cartophilette (**fig. 27**)[43], surtout celles qui représentent ses œuvres du Salon, ce qui laisse imaginer un usage promotionnel de la photographie.

40 Tous nos remerciements vont à Arlette Albert-Birot qui nous a généreusement ouvert le « fonds PAB », aujourd'hui au MNAM-Centre Pompidou (peintures et dessins) et à l'IMEC (fonds littéraire et sonore et images photographiques). Les photos dont il est question sont conservées sous les cotes PAB 86.1, 86.2 et 86.3 à l'IMEC.

41 Cet usage était extrêmement répandu chez les peintres comme l'ont par exemple montré les expositions *Pierre Bonnard – « l'œuvre d'art, un arrêt du temps »*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris (2 février-7 mai 2006), *Delacroix et la photographie*, musée Eugène Delacroix, Paris (28 novembre 2008-2 mars 2009) ou encore *Une ballade d'amour et de mort : photographie préraphaélite en Grande-Bretagne, 1848-1875*, musée d'Orsay, Paris (8 mars-29 mai 2011).

42 Voir par exemple la photo de sa sculpture *Le Petit Capuchon* (*Suzanne*), plâtre, *ca* 1901, découpée de façon maladroite et recadrée à la main ; reproduite dans M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 46.

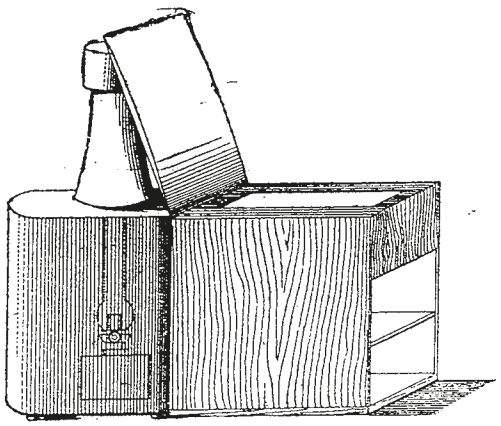
43 De nombreux appareils, comme la Cartophilette (vendue 1 rue Lamarck, Paris XVIII^e^), permettaient à l'époque de fabriquer ses cartes postales à domicile, mais Albert-Birot peut également avoir fait appel à un professionnel. Voir aussi **fig. 28**.

LF Reverseau vue c8d.indb 63 25/10/2018 18:15

Comptoir de la " REVUE LUMINEUSE " 1, rue Lamarck, Paris-18

FAITES VOUS-MÊMES VOS CARTES POSTALES ILLUSTRÉES

En utilisant vos meilleurs Clichés



AVEC LA

CARTOPHILETTE

Vous obtiendrez une centaine de cartes à l'heure

LA CARTOPHILETTE permet le **tirage rapide** par contact des papiers au gélatino-bromure, gélatino-platine, des positifs sur verre, des vues stéréoscopiques, des portraits dégradés, et enfin surtout des

Cartes Postales Illustrées

La CARTOPHILETTE supprime tous les Châssis-Presse

D'une construction simple et solide, la Cartophilette est éclairée au choix par une lampe à pétrole ou au gaz, avec réglage de l'extérieur. Un verre rouge permet l'éclairage inactinique de la chambre où l'on opère.

Avec la **Cartophilette** on peut tirer des clichés 13×18, 9×12, 6×13, etc., à l'aide d'intermédiaires et obtenir des **CARTES POSTALES ILLUSTRÉES** 9×14 en se servant des clichés 13×18 ou 9×12 ou 6 1/2×9, etc., suivant la grandeur de l'image qu'on désire avoir sur la carte.

Prix, avec instruction détaillée : **30** francs (franco de port et d'emballage en gare)

Payable comptant avec 5 0/0 d'escompte ou en six mois à raison de 5 fr. par mois

EN VENTE CHEZ TOUS LES DÉPOSITAIRES DU COMPTOIR DE LA " REVUE LUMINEUSE " & 1, RUE LAMARCK, PARIS-18e

TÉLÉPHONE 422-70

27. Publicité pour la Cartophilette, *L'Amateur photographe, organe mensuel des sociétés photographiques de France*, 1907, n.p.

LF Reverseau vue c8d.indb 64 25/10/2018 18:15

LE VÉRASCOPE

Breveté S. G. D. G.

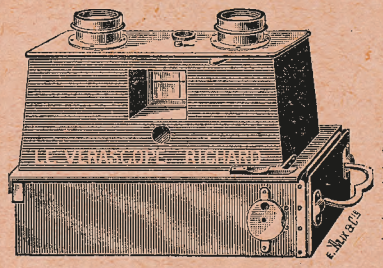
Jumelle stéréoscopique 45 × 107 m/m

donnant l'*IMAGE VRAIE* comme **GRANDEUR** et comme **RELIEF**

Inventé et construit par Jules RICHARD ✲

Exposition universelle de 1900 et Saint-Louis 1904 :
3 GRANDS PRIX, 3 Médailles d'Or

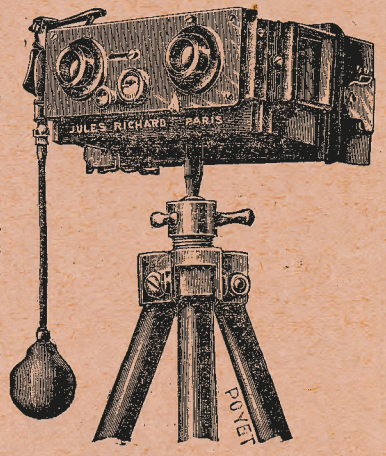
Liège, 1905 : **HORS CONCOURS, MEMBRE DU JURY**



Modèle ordinaire : 175 fr.

Avec Objectifs rectiiignes, châssis à escamoter formant magasin pour 12 plaques, un sac en cuir, un châssis pour tirer les positifs.

Envoi franco de la notice illustrée



VENDU AVEC 2 ANS DE CRÉDIT

au Comptoir de la **REVUE LUMINEUSE**, 1, rue Lamarck, PARIS

Et chez tous les correspondants du Comptoir de la REVUE LUMINEUSE

DEMANDER LES CONDITIONS SPÉCIALES

28. Publicité pour le Vérascope, *L'Amateur photographe, organe mensuel des sociétés photographiques de France*, 1907, n.p.

LF Reverseau vue c8d.indb 65 25/10/2018 18:15

29. Pierre Albert-Birot, [Hélène Chapelain-Séjourné avec son fils et les enfants de Pierre Albert-Birot], Feuillantines ou Nancray, 1911-1912, tirage argentique

30. *Pierre Albert-Birot à la pipe Jacob*, autoportrait (?), *ca* 1896

Autre ensemble vaste, ses photographies privées documentent une vie sentimentale et familiale compliquée. Entre 1910 et 1912, alors qu'il a quatre enfants à charge issus d'une précédente relation avec Marguerite Bottini, sœur du peintre montmartrois Georges Bottini, Albert-Birot est éperdument amoureux d'Hélène Chapelain-Séjourné, jeune divorcée mère d'un petit garçon. La famille d'Hélène refuse catégoriquement le mariage, mais on trouve dans les archives des photographies heureuses de leur famille recomposée, notamment à Nancray chez les Séjourné entre 1910 et 1912. Ces images mises en scène, comme celle à la composition triangulaire (**fig. 29**), en donnant une preuve éclatante de leur bonheur, peuvent être vues comme une revanche d'Albert-Birot sur la famille d'Hélène. La photo de famille est ici, comme chez Zola par exemple, un moyen de normaliser une situation perçue comme anormale.

Albert-Birot rencontre ensuite Germaine de Surville dans des cercles espérantistes et l'épouse en 1913. Elle lui sert de modèle comme le montrent de nombreuses études photographiques de nus drapés en intérieur ou en extérieur. On retient en particulier une série de plaques stéréoscopiques représentant Germaine sur la plage de Royan en 1918 et 1919 (voir **fig. 118**). Documents de travail, ces images étaient également précieuses pour Pierre Albert-Birot sur un plan personnel car, longtemps après avoir cessé de peindre, il a gardé toute sa vie, sur sa cheminée, une image de Germaine jouant avec un chien sur la plage. Il évoquera aussi cette photo à la mort de Germaine dans *Ma morte* en 1931[44].

Les photographies personnelles d'Albert-Birot comportent également un large ensemble d'autoportraits photographiques, autoportraits véritables ou faux autoportraits (portraits posés et mis en scène par le sujet)[45]. Il est entendu que nous parlons d'Albert-Birot photographe comme on parle de Victor Hugo photographe alors que souvent, ce sont Charles Hugo et Auguste Vacquerie qui « prennent » les photographies du poète[46]. Une autre catégorie, que nous appelons « autoportraits malicieux », regroupe les images où le photographe apparaît comme par erreur dans l'image, dans un reflet ou un miroir. Son premier autoportrait, parfois appelé *Autoportrait à la pipe Jacob*, date vraisemblablement de 1896 (**fig. 30**) : Albert-Birot y apparaît dans un miroir, flou. L'appareil est certes loin, mais le déséquilibre du cadrage tend à prouver qu'il s'agit d'un autoportrait. Cette photo a probablement été utilisée comme étude pour un autoportrait peint. Deux portraits photographiques de 1918, ou « faux autoportraits », montrent Albert-Birot en plein

44 Plusieurs tirages et des agrandissements sont conservés dans les archives. Voir chap. 4, p. 440-442.

45 Le rapport de Pierre Albert-Birot à l'autoportrait a fait l'objet de notre article : « "Toi mon sublime moi réalité de mon image dans la réalité du poème". À propos des autoportraits de Pierre Albert-Birot », *Image and Narrative*, vol. 13, 4, « Figurations iconographiques de l'écrivain », dir. D. Martens et A. Reverseau, KU Leuven, 2012, p. 33-47, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/271 (consulté le 13 janvier 2014).

46 Alexandrine Achille précise : « Les portraits de l'écrivain réalisés par l'*Atelier de Jersey* sont en fait, peut-être, des autoportraits dont Victor Hugo est sans doute plus l'auteur que le photographe ne l'est lui-même… » (*Portraits d'écrivains de 1850 à nos jours*, dir. A. Achille, D. Desveaux et P. Hoël, cat. expo., Maison de Victor Hugo, Paris [5 novembre 2010-20 février 2011], Paris, Paris Musées, 2010, p. 27).

LF Reverseau vue c8d.indb 67 25/10/2018 18:15

31. *Autoportrait de Pierre Albert-Birot avec Germaine Albert-Birot*, 13 rue de l'Arc de Triomphe, *ca* 1918, tirage d'un cliché stéréographique négatif sur verre, format d'origine 42 × 43 cm

LF Reverseau vue c8d.indb 68 25/10/2018 18:15

32. *Autoportrait de Pierre Albert-Birot à son bureau*, 26 rue du Départ, *ca* 1918, tirage d'un cliché stéréographique négatif sur verre, format d'origine 42×43 cm

travail (**fig. 31 et 32**)[47]. L'un de face, à son bureau, 37 rue de la Tombe-Issoire, l'autre de dos, le visage apparaissant éclairé dans le miroir, avec Germaine à ses côtés. Ces photographies appartiennent aux mises en scène de soi en tant qu'écrivain dont on reparlera. Elles servent à attester sa seconde naissance en tant que « poète » en 1916, mais on peut aussi y voir une sorte de mythologie parisienne qui correspond à la période *SIC* de la vie du couple, période difficile mais exaltante.

Dans les « autoportraits malicieux » qu'il réalise lui-même, Albert-Birot apparaît subrepticement dans le miroir. Lorsque Germaine pose comme modèle dans l'appartement de la belle-famille, rue de l'Arc de Triomphe, en 1918, on voit l'appareil photographique dans le miroir (voir **fig. 26**). Maladresse ou volonté d'autoreprésentation ? Ces phénomènes sont en tout cas fréquents dans les images de Pierre Albert-Birot, par exemple, la même année, dans cette image où l'opérateur apparaît dans le miroir en photographiant sa table de travail (**fig. 33**), et ces autoportraits semblent parfois parfaitement voulus. Dans un portrait de sa belle-famille réalisé en 1917, Pierre Albert-Birot apparaît dans le miroir, grâce à un jeu de cadrage subtil, comme dans une parodie des *Époux Arnolfini* de Van Eyck (1434) ou des *Ménines* de Vélasquez (1656) – toutes proportions gardées. On peut ne voir que de la malice dans ces autoreprésentations, mais elles sont aussi une preuve de l'obsession d'Albert-Birot pour son image et de ses questionnements identitaires. Sa pratique photographique révèle une autre obsession du poète : au dos d'un autre portrait au bureau avec Germaine, on peut lire la date (6 août 1917), mais aussi l'heure exacte de la prise de vue (« 7 h 1/4 »). Cette datation, d'une précision déconcertante, rejoint l'« obsession de Chronos » déjà décelée dans son œuvre littéraire[48].

De façon générale, Albert-Birot utilise la photographie comme un instrument narcissique et un outil de construction de sa posture de poète, au sens où l'entend Jérôme Meizoz[49]. Il aime particulièrement poser et se

47 Ces deux portraits figurent dans l'édition de tête de Pierre Albert-Birot, *Grabinoulor*, Paris, Jean-Michel Place, 1991. Ils ont été retravaillés par *Pictorial services* à cette occasion.

48 Voir Albert-Birot, *Mon ami Kronos : passe-temps littéraire*, Paris, Zulma, 2007, notamment la présentation d'Arlette Albert-Birot.

49 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 et *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

LF Reverseau vue c8d.indb 69 25/10/2018 18:15

33. Pierre Albert-Birot, [Table de travail], 37 rue de la Tombe-Issoire, 1918-1919, tirage argentique

mettre en scène, et ce, jusqu'à la fin de sa vie. On trouve par exemple dans ses archives des plaques stéréoscopiques de 1919 où il pose, nu, sur une plage, et une autre, de la même série, où il fait le poirier sur le sable (**fig. 34 et 35**)[50] ! La dimension ludique de la photographie rejoint ici le narcissisme. Ailleurs, dans les photographies prises dans l'atelier de son amie le sculpteur Chana Orloff, Pierre Albert-Birot adopte des postures travaillées, même dans les photographies de groupe. Sur l'une d'elles, il pose, la tête penchée contre une sculpture et les yeux rivés à l'appareil.

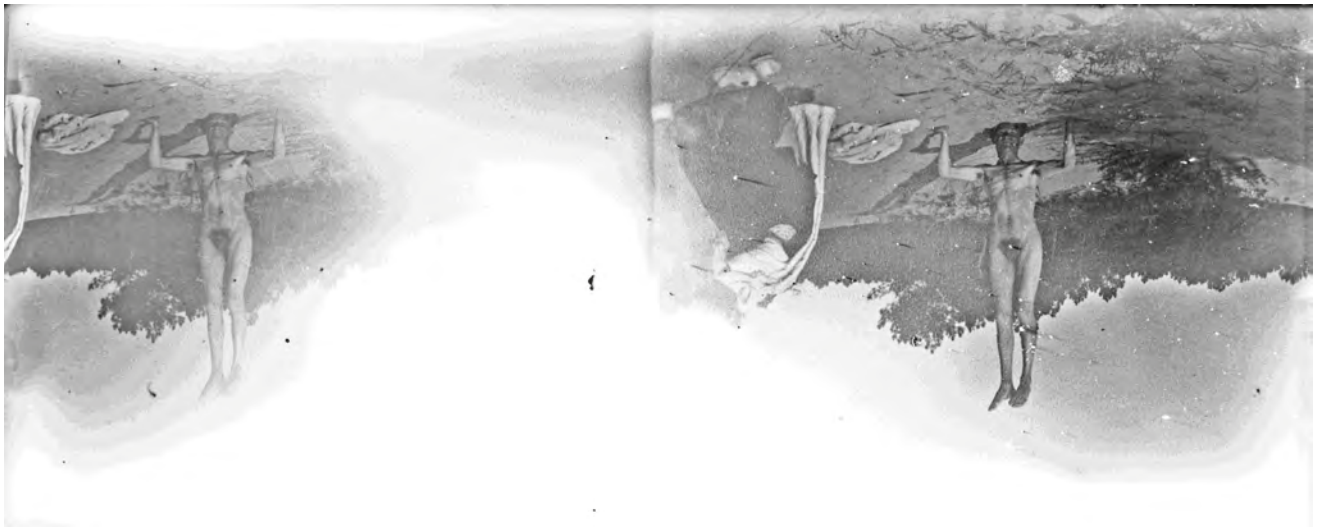
Ce qui intéresse le poète dans ces portraits et autoportraits n'est pas l'aspect instantané ou la dimension documentaire de la photo, comme chez d'autres amateurs de la même époque. Au contraire, la photographie sert chez lui un extraordinaire sens du spectacle, du décor et de l'accessoire. Arlette Albert-Birot raconte par exemple une anecdote révélatrice : après l'avoir photographié, elle s'est rendu compte que le magnétophone avec lequel il posait n'était pas branché. Qu'Albert-Birot pose en poète moderne (avec son magnétophone), en poète romantique (assis dans la pénombre, devant sa fenêtre) ou en photographe, la photographie flatte son sens de la mise en scène.

Si Albert-Birot a beaucoup pratiqué la prise de vue et la mise en scène photographique, il a fait un usage strictement privé de ses photographies et c'est à peine s'il les regardait après les avoir réalisées. Il est ainsi davantage un *gardeur* qu'un *regardeur* de photographies. Contrairement à d'autres poètes – Roussel notamment –

50 Ces deux photos étaient notamment exposées dans *Pierre Albert-Birot. Poète et typographe (SIC)*, exposition conçue par Fr. Acquaviva, centre international de poésie *Marseille* (cip*M*) (2 octobre-28 novembre 2009).

LF Reverseau vue c8d.indb 70 25/10/2018 18:15

34. Pierre Albert-Birot sur la plage, [Nu], été 1919, plaque stéréoscopique



35. Pierre Albert-Birot sur la plage, [Nu faisant le poirier], été 1919, plaque stéréoscopique

LF Reverseau vue c8d.indb 71 25/10/2018 18:16

et contrairement à l'usage qu'il a cherché à faire des photographies de ses sculptures, il n'y a vraisemblablement pas de volonté de diffusion pour ses photographies personnelles. Chez Pierre Albert-Birot, la photographie joue un rôle essentiel dans ce que Christian Chelebourg appelle la « psychomythie de la création[51] ». La notion d'autoportrait symbolique, qui lui est liée, fonctionne particulièrement bien lorsque, pour un portrait ou un autoportrait, Pierre Albert-Birot n'appuie pas sur le déclencheur, mais que tout le processus photographique est pensé par lui. Il n'y a pas de médiatisation du moi ainsi créé : la posture agit donc chez Albert-Birot à titre strictement privé, obéissant à une logique interne et intime[52].

Les photographies privées du fonds Albert-Birot sont en général des plaques stéréoscopiques. Rares sont les beaux tirages : la plupart sont jaunis car le papier bon marché est fin. Le poète préférait sans doute faire faire ses tirages chez Larcade ou ailleurs[53]. Sa pratique photographique, comme celle de Mac Orlan, correspond donc au premier type. En dehors de cette pratique de prise de vue, il y a chez Albert-Birot une attention à l'objet-photographie (pratique de type 3), mais cet intérêt porte peu sur les images qu'il a réalisées. Dans sa collection, les photographies sont soigneusement datées, annotées et classées, mais, à l'exception des séances de visionnage de vues stéréoscopiques entre amis, dont il était friand, il ne faisait pas particulièrement usage de ses photographies. En revanche, comme de nombreux ménages avant la première guerre mondiale, Pierre Albert-Birot et Germaine collectionnaient les cartes postales à sensations (inondations, accidents, etc.). Avec la guerre, le couple va développer une autre activité : parce que 1914 interrompt son activité de restaurateur d'art, Pierre Albert-Birot se lance à domicile, 37 rue de la Tombe-Issoire, dans une tentative de commerce de cartes postales appelé « L'Estampe décorative ». Les deux cartes postales éditées, dont le recto reproduit des dessins et des poèmes nationalistes d'assez mauvais goût, sont destinées à être expédiées au front[54]. La piètre qualité des cartes postales n'enlève rien à l'intérêt du couple pour la démarche de création et de diffusion de reproductions de dessins ou de photographies, dont la place dans l'univers visuel des auteurs du début du XX^e^ siècle est importante.

Saisissant l'occasion que lui donnait son emploi alimentaire chez Larcade, le poète a donc eu, dans les deux premières décennies du XX^e^ siècle, une pratique photographique amateur conséquente[55]. Intéressé d'abord par un usage fonctionnel en tant que sculpteur et peintre, il se passionne progressivement pour le processus de prise de vue et la mise en scène de soi qu'il permet.

51 Christian Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 115.

52 Pour les débats actuels autour de la notion de posture, voir David Martens « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture" », *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212, http://www.interferenceslitteraires.be/node/19 (consulté le 13 janvier 2014).

53 Des photos de 1908 portent par exemple au verso le tampon : « Photographe d'art industriel. R. Gauthier. 2 rue Buffault. Paris IX^e^ ».

54 Un exemplaire de chaque carte est déposé à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne. Pour le détail de cette « petite activité éditoriale », voir M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot*, *op. cit.*, p. 75.

55 La pratique photographique d'Albert-Birot est en effet à rapprocher des pratiques de riches amateurs comme Jacques Henri Lartigue, dont les moyens financiers étaient évidemment sans commune mesure avec ceux d'Albert-Birot.

LF Reverseau vue c8d.indb 72 25/10/2018 18:16

Victor Segalen : voyager avec la photographie

Influencé par Rimbaud et Mallarmé, Victor Segalen développe une œuvre poétique complexe, ambitieuse et abondante, au cours des nombreux voyages qui rythment sa vie à partir des années 1900. Fasciné par la rencontre avec l'Autre, il élabore en Asie une théorie originale de l'exotisme. Dans *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, il s'insurge contre l'exotisme du pittoresque et élabore une réflexion philosophique et quasi anthropologique sur ce qu'implique être ailleurs[56]. Il invente ainsi le terme *exote* pour désigner la posture idéale du voyageur, de celui qui se comporte en étranger et, xénophile, aime l'Autre pour sa différence. C'est surtout la Chine, découverte en 1908, qui l'attire. Il se passionne pour la langue et la civilisation chinoises et s'y rend, en tant que médecin, avant de s'y installer avec sa femme et son fils en 1910. Il publie *Stèles* à Pékin, dans une édition ornée d'idéogrammes, en 1912. Le voyage est donc pour Segalen un mode de vie et une posture philosophique mais aussi sa source principale d'inspiration.

Si la pratique photographique de Segalen est attestée depuis 1896, c'est véritablement la Chine qui va le transformer en « poète-photographe » (**fig. 36**). À la recherche des monuments des anciennes dynasties chinoises, Segalen part en expéditions archéologiques en Chine en 1909, 1914 et 1917 avec des milliers de

36. [Victor Segalen photographiant les piliers de P'ing Yang au Sichuan], mission de 1914 (22 mai ou 23 mai 1914), 13×18 cm

56 « Segalen a étendu le concept d'exotisme à la "notion du différent", à la "perception du divers", à la "connaissance de quelque chose qui n'est pas soi-même", et du coup la sensation d'exotisme est, à ses yeux, autant produite par un décalage dans le temps que par une distance géographique, c'est-à-dire un décalage dans l'espace » (Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », dans Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *une esthétique du divers*, *et Textes sur Gauguin et l'Océanie*, Paris, LGF, « Biblio essais », 1986, p. 11). Il fait référence aux notes de Segalen (p. 41).

LF Reverseau vue c8d.indb 73 25/10/2018 18:16

plaques de verre fournies par Louis Lumière. Son matériel est composé de plaques petit format, d'appareils à vues stéréoscopiques, de quelques supports pelliculés Kodak et de ce qu'il appelle sa « cage à photographier » grâce à laquelle il transporte son matériel et développe lui-même ses images, le soir au fil des étapes[57]. Segalen va s'adonner avec passion à la photographie lors de son premier voyage en Chine en 1909-1910, avec Auguste Gilbert de Voisins[58]. En 1914, Segalen repart dans une mission plus organisée avec Gilbert de Voisins et Jean Lartigue et, « parmi les différents explorateurs qui se sont rendus en Chine à cette époque », il est « celui qui s'est le plus exprimé sur la photographie »[59]. On trouve en effet dans sa correspondance de nombreuses preuves de sa maîtrise de la technique : protestations aux frères Lumière pour des plaques abîmées, conseils de développement à sa femme[60], mais aussi opinions sur la photographie qui est pour lui la source d'une insatisfaction permanente. Segalen utilise la photo dans une perspective documentaire et scientifique, mais compte aussi sur elle pour l'aider à retrouver les sensations qu'il a éprouvées sur place. Il semble compenser sur ce point les insuffisances de la photo par sa pratique du dessin et songe même au moulage pour garder une trace des sculptures qui l'ont marqué. Avec les années toutefois, on remarque que Segalen apprécie de plus en plus le rendu de la photographie. Dans une lettre du 3 mai 1917, il écrit par exemple à sa femme :

> Malgré mon dégoût de l'art photographique et du cinéma, j'avoue que le Tumulus de Ts'in Che Houang eut grand air quand il apparut sur 3 ou 4 mètres d'écran blanc, avec un effet de perspective que la projection à grande échelle redonne curieusement[61].

Même si la pratique de Segalen est étroitement liée à ses trois expéditions en Chine, le poète s'était entraîné au développement et à la prise de vue avant de partir. Il avait par exemple installé un laboratoire dans la maison de son père, en Bretagne, comme le signale Jérôme Ghesquière :

> Il faut dire que dès ses premières expériences, Victor Segalen n'use pas de la photo comme d'une technique dont il suffirait de suivre mécaniquement le processus. La photo est un terrain d'expérience dont il s'étonne : « J'espère que tu n'as pas disposé de mon laboratoire de la mansarde. Je compte reprendre mes expériences photographiques pendant les vacances »[62].

57 Segalen évoque une « cage à photographier » dans une lettre du 19 fevrier 1914 à Mme Manceron (*Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. II, p. 313). Certains éléments concernant Segalen ont été développés dans l'article « Entre photographie et poésie : Segalen et la statuaire chinoise », dans *Écrire la sculpture*, dir. I. Rialland, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 79-95.

58 Cette première expédition est relatée en détail dans les lettres qu'il écrit à sa femme (Segalen, *Lettres de Chine*, éd. J.-L. Bédouin, Paris, Plon, 1967).

59 L'ensemble des photographies de Victor Segalen (2 564 images) figure dans le livre-cédérom collectif : *Missions archéologiques françaises en Chine, photographies et itinéraires 1907-1923*, dir. V. Baptiste, Y. Daniel, J.-P. Desroches, J. Ghesquière, J.-F. Jarrige, E. Monteil, C. Pekovits, Ph. Rodriguez, I. Willette, Paris, RMN/Les Indes savantes/Musée Guimet, 2004. Introduction de Jérôme Ghesquière, p. 19.

60 Lettre du 16 mars 1914, instructions pour le développement des grandes plaques 24 x 30 : « comme ce sont des plaques antihalo, il faut un bain de fixage acide, qui dissout la couche rouge » (*Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 354).

61 Segalen évoque ici la conférence qu'il donne, en anglais, le 4 mai 1917 à la *Royal Asiatic Society*, illustrée par des projections de photo prises lors des missions de 1914 et de mars-avril 1917 (*ibid*., p. 858-859).

62 J. Ghesquière, *Missions archéologiques françaises en Chine*, *op. cit*., p. 19. Il cite une lettre à son père du 13 mars 1896.

LF Reverseau vue c8d.indb 74 25/10/2018 18:16

La BnF conserve deux beaux albums photos de Segalen[63]. Le premier album, à couverture noire et aux planches épaisses, est abondamment légendé. La première double page, titrée « Roscanvel-avril 02 » est consacrée à Saint-Pol-Roux : elle contient cinq photographies personnelles où figure son ami poète et quelques-uns de ses vers soigneusement recopiés, placés à la fois en exergue et en légende (**fig. 37**). Les pages suivantes sont consacrées à des photographies de navigation dans les rades de Brest, de Toulon et du Bordelais. Ce sont pour la plupart de petits tirages de lecture à bords ronds qui représentent des bateaux avec leurs noms. La cinquième double page, intitulée « Antiquités susiennes, perses… Louvre décembre 1901 », présente des photographies d'objets d'art légendées de façon précise. Les pages suivantes reviennent sur « la rade de Toulon » et les photographies sont datées de « mars-avril 02 ». Le deuxième album photo, à couverture noire et rouge, n'est pas légendé. Seule figure la mention « tombeaux Ming » sur la tranche. Dans cet album se mêlent des photographies personnelles et des cartes postales. Au dos des tirages, on trouve des légendes précises et des indications de recadrage et le papier de tirage est en général fin. Les images qui y figurent proviennent de sa troisième mission (1917), avec une insistance particulière pour l'allée funéraire de Siao King, ses lions ailés, ses colonnes cannelées et ses piliers en forme de tortue. Cet album a probablement servi d'outil de travail, voire de première maquette pour l'ouvrage *Mission archéologique en Chine* qui sera publié, de façon posthume, en 1923-1924[64].

La pratique de Segalen se singularise par son attention au résultat, aux photographies en tant qu'objets et aux albums photographiques. Il ne semble pas accorder une importance excessive à la technique photographique, bien qu'il la maîtrise autant sinon plus que Gilbert de Voisins, qui l'accompagne en 1914 et 1917. Outre l'usage éditorial et iconographique de la photographie, sa pratique est avant tout documentaire et personnelle : c'est parce qu'il aime passionnément ces objets et ces monuments qu'il veut en garder la trace. Pas d'exotisme facile ou de pittoresque attendu dans ces images. Tout comme les textes de Segalen ne sont pas des récits de voyage au sens traditionnel du terme, ses photographies de monuments ou d'objets asiatiques ne sont pas de simples cartes postales, mais de véritables témoignages qui finissent par constituer, grâce à la pratique de l'album, un catalogue personnel. L'ambition documentaire dont témoignent les techniques de prise de vue et de développement (cadrages neutres, contrastes non poussés, variations des échelles dans une même série[65], etc.) ne s'oppose donc pas chez Segalen à une appropriation poétique et personnelle de ses propres images. Sa pratique d'archivage et de collection montre même que la dimension documentaire de ses albums, comme le classement thématique ou le légendage, peut être un instrument d'appropriation.

63 BnF, Département Estampes et photographie, Eo 298 b-Boite Fol.

64 Victor Segalen, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue, *Mission archéologique en Chine (1914 et 1917). Atlas*, t. I. *La Sculpture et les monuments funéraires (provinces du Chan-si et du Sseu-tch'ouan…)*, t. II. *Monuments funéraires, région de Nankin. Monuments bouddhiques, province du Sseu-tch'ouan*, Paris, P. Geuthner, 1923-1924. Il s'agit d'un véritable ouvrage archéologique relatant la mission entreprise par les trois hommes en 1913 et interrompue par la guerre. Voir la préface de Jean Lartigue de mars 1921 où il rend hommage à Segalen, décédé en 1919, p. VI-XI.

65 Dans l'album, les statues des tombeaux Ming sont par exemple montrées en pied puis en détail.

LF Reverseau vue c8d.indb 75 25/10/2018 18:16

37. Victor Segalen, planche « Roscanvel, avril 02 », avec des vers de Saint-Pol-Roux, album noir, 22 × 30 cm environ

LF Reverseau vue c8d.indb 76 25/10/2018 18:16

La pratique photographique de Segalen, qui se focalise sur la documentation de ses voyages en Asie, appartient donc aux trois types définis plus haut : prise de vue, développements et tirages ainsi que « post-production ».

Raymond Roussel : entrer dans l'image

Annie Angremy explique qu'un vaste ensemble de manuscrits a été retrouvé en 1989 et qu'au milieu de ce désordre de papiers épars, on trouve « partout, des photographies, clichés d'amateur ou portraits signés des grands photographes de l'époque, parsemés d'éclats de verre et de cadres brisés[66] ». La vie de Raymond Roussel est en effet abondamment illustrée, et ce, depuis sa petite enfance, documentée par de nombreuses photographies placées dans de grandes enveloppes et annotées par Mme Roussel, sa mère, avec des légendes comme : « Groupe, moi et mes enfants » ou « Raymond sur rocher »[67]. Le dossier retrouvé, aujourd'hui déposé à la BnF, contient un grand nombre de clichés dont Annie Angremy énumère les grandes sections : « les petits chiens, les voyages à Ceylan en 1911, à Tahiti sur les traces de Loti en 1920, le circuit de 1927[68] ». On trouve en effet dans ce dossier des images diverses : clichés d'actrices, nombreuses photos de Roussel enfant et adolescent, certaines où il pose déguisé (en soubrette, en mineur, en habit de cour, en gitan ou en militaire) et d'autres qui sont des portraits officiels, une carte postale présentant, en six vignettes, sa voiture roulotte construite en 1925 (**fig. 38**), mais aussi des images de cortèges funèbres, photographiés de loin. Dans le fonds Roussel figure également une photographie amateur de petit format montrant une plaque où est écrit « *Locus Solus* » sur une propriété entourée de barbelés. Mais l'ensemble le plus conséquent est constitué de photographies de voyage (Tahiti, mais aussi Irak, Turquie, Liban, Syrie, Jordanie, etc.), qui mêlent des clichés amateurs vraisemblablement pris par Roussel et des cartes postales ou des photos professionnelles achetées.

François Caradec explique que, durant son long voyage en Égypte, en 1906, l'une des activités principales de Raymond Roussel était de

> prendre (ou faire prendre ?) des photographies : le 29 novembre, une femme sur un âne ; le 7 décembre, un enfant portant un chevreau ; le 11, des enfants nus – au point qu'on se demande si les « X » portés sur le carnet gris ne signifient pas tout simplement une prise de vue[69].

Lors de son tour du monde en solitaire au début des années 1920, Roussel envoie un grand nombre de cartes postales et rapporte beaucoup de photographies. La pratique amateur de Roussel est attestée par son biographe qui raconte un de ses voyages : « Au cours de cette visite dans le sous-bois, il rencontre et photographie un jeune Tahitien, si joli garçon qu'il lui fait prendre sept

66 Annie Angremy, « Le déménageur et la bibliothécaire », dans *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne ?*, Actes du colloque de Cerisy (10-20 août 1991), Rennes, PUR, 1993, p. 12.

67 *Ibid*., p. 17.

68 *Ibid*. Les deux classeurs contenant des milliers de photographies de Raymond Roussel sont conservés à la BnF (Département Estampes et photographie, NA 471 (1) et (2) et NA 472 (1) et (2)). Le rapport de Roussel à l'image photographique reste à approfondir et le contenu de cette fameuse malle retrouvée en 1989 recèle encore bien des énigmes. Voir aussi le cahier de photographies figurant dans la biographie de François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997.

69 *Ibid*., p. 97.

LF Reverseau vue c8d.indb 77 25/10/2018 18:16

38. « Voiture roulable de Raymond Roussel », carte postale représentant,
en six vignettes, la voiture roulotte de Raymond Roussel (construite en 1925)

LF Reverseau vue c8d.indb 78 25/10/2018 18:16

poses différentes[70] ! ». La pratique photographique de Roussel, qui semble se concentrer sur la prise de vue, est profondément liée à ses déplacements à Tahiti et en particulier à Pierre Loti, autre écrivain photographe célèbre, que Raymond Roussel vénère. Il se fait par exemple photographier près de la cascade de Fataoua en souvenir de Loti[71] et cherche à tout prix des traces du passage de son maître à Tahiti. Roussel est singulièrement obsédé par le personnage de Rarahu, héroïne du *Mariage de Loti* (1882) et paradigme fictif de la jeune femme maorie. François Caradec raconte une découverte qu'il fait à Tahiti, anecdote significative de son rapport aux images photographiques :

> Mais sa joie doit déborder quand il fait une découverte inattendue : « Georges Leverd, Faoa, dernière photo de Rarahu. Delpit avocat à Paris cliché Rarahu » ! Sans attendre de rencontrer à Paris Me Delpit, Roussel se procure (à quel prix ?) l'épreuve abîmée et jaunie d'une vieille (?) Tahitienne en pied, dont il fera pieusement tirer un contretype dès son retour, et les renseignements suivants qui authentifient, soyons-en sûrs, cette photographie : « Halawsa photographe bohémien cheveux jusqu'au cou. A exercé à Yokohama pendant 2 ans (1911), venu à Tahiti vers 1909 ou 1910 et photographie Rarahu »[72].

En outre, le 9 août 1923 paraissent dans *Le Figaro* deux photographies, *La Tombe de Rarahu* et *La Cascade de Fataoua à Tahiti* (**fig. 39**), que la légende attribue à Roussel :

> Ces deux photographies nous ont été communiquées par M. Raymond Roussel, qui les a prises au cours d'un pèlerinage qu'en fervent admirateur de Pierre Loti, il a fait dans la *Perle du Pacifique*[73].

Comme chez Mac Orlan, les images photographiques achetées et conservées par Roussel se mêlent étroitement aux photographies amateurs dont il est l'auteur. La pratique photographique de Roussel ne peut être séparée de sa fascination pour les images photographiques industrielles, amateurs ou commerciales, au point que son biographe traite ces deux questions dans le même paragraphe :

> Il faut ajouter que, durant son séjour, il a aussi acheté une quantité de petites photos montées sur carton, ancêtres de la carte postale à usage des touristes, parfois datées de 1876 ou 1886, paysages, navires dans le port, groupes de Tahitiennes, en souvenir du séjour de l'écrivain qu'il admire. Il photographie également quelques curiosités, notamment un indigène aux bras et aux jambes monstrueux dont la difformité est peut-être une spécialité locale[74].

En effet, les deux pratiques photographiques de Roussel, la prise de vue et la post-production, sont inséparables. On aura l'occasion de revenir sur l'obsession de Roussel pour son portrait et son désir de voir sa « photo à 18 ans » en tête de tous ses livres de tirages posthumes et sur les pratiques de détournement de l'objet-photographie[75]. On sait aussi que Raymond Roussel a été frappé par les collages de Max Ernst, qu'il

70 *Ibid.*, p. 205.
71 *Ibid.*, p. 204.
72 *Ibid.*, p. 205.
73 *Le Figaro*, 9 août 1923.
74 F. Caradec, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 205.
75 Voir p. 135-136.

LF Reverseau vue c8d.indb 79 25/10/2018 18:16

LA TOMBE DE RARAHU
photographiée dans l'île de Tahaa, près de Tahiti

LA CASCADE DE FATAOUA
A TAHITI

C'est en ces termes qu'est décrite, dans le *Mariage de Loti*, la cascade de Fataoua : « En sens inverse des cascades du Bois de Boulogne et de Hyde-Park, la cascade de Fataoua tombe là-bas, en-dessous du vieux monde, troublant de son grand bruit monotone cette nature si profondément calme et silencieuse. »

(Ces deux photographies nous ont été communiquées par M. Raymond Roussel, qui les a prises au cours d'un pèlerinage qu'en fervent admirateur de Pierre Loti, il a fait dans la *Perle du Pacifique*.)

39. *La Tombe de Rarahu et La Cascade de Fataoua à Tahiti*, *Le Figaro*, 9 août 1923

LF Reverseau vue c8d.indb 80 25/10/2018 18:16

lui a posé nombre de questions lors de son exposition en 1926 et qu'il a acheté à l'artiste le collage photographique *Le Rossignol chinois*[76].

Dans le fonds Roussel, on trouve plusieurs fois la même photographie d'une Tahitienne avec une robe à pois, assez mal cadrée, d'aspect pictorialiste (flou, grain, contre-plongée, etc.), qui est l'objet d'essais de tirage et d'impression en cartes postales. Dans un tirage de luxe, réalisé par un professionnel, le portrait est recadré sur papier épais et encadré. Ce genre d'objets montre la grande importance que Roussel accordait aux tirages et aux objets photographiques. Sa pratique est donc celle d'un riche amateur, comme celle de Lartigue par exemple, mais son intérêt pour les images photographiques a une dimension obsessionnelle peu commune que l'on retrouve bien sûr dans ses œuvres littéraires[77].

Fargue, Mac Orlan, Albert-Birot, Roussel et Segalen sont des écrivains qui ont « fait de la photographie », mais ils ne sont pas les seuls. Il sera question plus loin de Cendrars et des divers usages de la photographie par les surréalistes, mais une recherche documentaire plus approfondie pourrait également mettre au jour d'autres pratiques photographiques d'écrivains tout aussi méconnues, par exemple celles de Philippe Soupault, Jean Cocteau, Paul Morand ou encore Valery Larbaud, pour ne citer que quelques auteurs que l'on va croiser dans ce livre.

76 A. Angremy, « Le déménageur et la bibliothécaire », art. cit., p. 216. Ce collage de 1920 est conservé au musée de Grenoble.

77 Dans « La Vue », long poème analysé en détail dans le chap. 3 (p.313-320), mais aussi dans l'imaginaire technique omniprésent dans ses autres textes (chap. 2, p. 255).

Les pratiques photographiques des écrivains, aux modalités et aux usages bien différents, mériteraient d'être analysées en détail, tant pour l'histoire de la photographie amateur que pour l'étude des postures littéraires. Il y aurait en effet une histoire des pratiques croisées à écrire. Pour ne s'en tenir qu'aux Français, de Victor Hugo, Émile Zola, Charles Cros ou Arthur Rimbaud, pour le XIXe siècle, à Denis Roche, Julien Green ou Claude Simon, pour le XXe siècle, les écrivains photographes célèbres sont bien plus nombreux que pour la seule période qui nous concerne.

Fabriquer des images et les manipuler, c'est là ce qui constitue la plupart des pratiques photographiques individuelles. La manipulation d'images se fait aussi dans l'échange et le jeu. Comme d'autres pratiques banales et activités anecdotiques, les pratiques photographiques collectives peuvent jouer un rôle important dans la création littéraire.

Pratiques collectives et pratiques ludiques de la photographie

La pratique photographique des écrivains ne se limite pas à la prise de vue, au développement et au tirage, elle comprend, on l'a vu, une part de post-production. La photographie apparaît dans les pages qui suivent comme un puissant instrument de sociabilité, notamment dans les pratiques de dédicace et d'envoi de clichés ou d'échange de cartes postales. On insistera en particulier sur le cas de la carte postale et sur les pratiques surréalistes de détournement.

Le rôle de la photographie dans la correspondance

Parmi les photographies que Rimbaud a prises en Afrique, on connaît celles qu'il envoie à sa famille avec sa lettre du 6 mai 1883 (**fig. 40**). Les deux autoportraits dont il

LF Reverseau vue c8d.indb 81 25/10/2018 18:16

40. Autoportrait d'Arthur Rimbaud : « Rimbaud au Harar, dans un jardin de bananes », *ca* 1883

parle sont en réalité trois autoportraits vraisemblablement pris entre mars et mai 1883 :

> Ci-inclus deux photographies de moi-même par moi-même. [...]
> Ces photographies me représentent l'une debout sur une terrasse de la maison, l'autre debout dans un jardin de café, une autre les bras croisés dans un jardin de bananes. Tout cela est devenu blanc à cause des mauvaises eaux qui me servent à laver. Mais je vais faire de meilleur travail dans la suite. Ceci est seulement pour rappeler ma figure et vous donner une idée des paysages d'ici[78].

Depuis la fin du XIX^e^ siècle, la photographie est en effet liée à la correspondance. Une photographie de soi ou du lieu où l'on se trouve vient compléter et illustrer les informations que l'on donne à distance, en même temps qu'elle sert à s'approprier les lieux que l'on visite.

On trouve ce genre de pratique circonstancielle chez de nombreux écrivains, à des degrés divers. Nous voudrions évoquer ici le « cas Cendrars » chez qui l'image photographique est un objet d'échange plus qu'une pratique personnelle. Le fonds Cendrars à Berne comporte de nombreuses photographies, mais aucune n'indique explicitement qu'il en soit l'auteur[79]. Cendrars a en effet beaucoup parlé de photographie et de cinéma dans son œuvre littéraire et critique et son intérêt pour l'image n'est plus à démontrer, mais sa connaissance technique et sa pratique photographique

78 Rimbaud, Lettre à sa famille du 6 mai 1883, dans *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 526-527. Rimbaud demande l'envoi de matériel photographique dans sa lettre du 18 janvier 1882.

79 Voir Marius Michaud, « Catalogue du Fonds Blaise Cendrars », *Cahiers Blaise Cendrars*, n° 1, Boudry-Neuchâtel, la Baconnière, 1989. Seules deux photographies représentant un chalet de montagne et un groupe devant le chalet, annexées au manuscrit du *Plan de l'aiguille* ont été présentées comme des photographies prises par Cendrars par le catalogue de l'exposition *Cendrars à l'œuvre. Exposition du centenaire*, dir. H. Richard, Bibliothèque nationale suisse, Berne (1^er^ septembre-15 octobre 1987), Centre d'études Blaise Cendrars, 1987, p. 94. Selon Claude Leroy, ces photographies datent de l'époque où Cendrars est allé faire des repérages pour le film d'Abel Gance, *La Roue*, dont les extérieurs furent filmés au col de Voza en juillet-août 1920 (*Tout autour d'aujourd'hui*, œuvres complètes en quinze volumes, éd. Cl. Leroy, Paris, Denoël, t. IV, 2002, p. 311).

LF Reverseau vue c8d.indb 82 25/10/2018 18:16

étaient plus fantasmées que réelles[80]. Il n'en reste pas moins que Cendrars a développé, tout au long de sa vie, une pratique photographique de type 3, utilisant la photo comme instrument d'échange et comme outil d'une construction identitaire.

Dans le fonds Cendrars, les photographies personnelles les plus nombreuses datent des années 1930 et 1940[81], mais on trouve avant 1930 une accumulation d'images hétéroclites non identifiées : prospectus, cartes postales, coupures de presse et photographies, comme des clichés de sanctuaires brésiliens, du Brésil, de l'Amazone. Apparaissent encore des reproductions d'œuvres de Fernand Léger et des photos de l'affaire Galmot que Cendrars avait demandées en 1929 à Lucien Vogel à l'époque où il préparait *Rhum*[82]. Annexées à un exemplaire de *Feuilles de route* figurent une reproduction d'un journal brésilien qui représente l'arrivée de Cendrars à Santos en 1924 et trois photos de groupe, avec Blaise Cendrars à bord d'un bateau, vraisemblablement le Formose[83] (**fig. 41**). Dans une autre pochette, on trouve

41. Photographie du Brésil, non identifiée, tirage argentique, 11 × 8 cm

80 Luce Briche, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, Éditions de l'Improviste, 2005, et Charles Grivel, « Cendrars éléphant photographe », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 26, « Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes », 2001, p. 99-114.

81 Pour ne donner que quelques exemples : un portrait de Blaise et Raymone au restaurant à Marseille en 1930, dont la partie supérieure a été coupée au-dessus des têtes, légendée au dos, « Marseille Vieux port avant le voyage en Alfa » (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars D 148 PO), et, la même année, une photo du couple, souriant, appuyé contre une voiture (D 149 PO), ou, en 1931, un portrait de groupe au Tremblay avec le couple Le Corbusier (D158 PO).

82 Vogel proposait à Cendrars de reprendre les photographies parues dans les journaux d'époque, dans *Le Petit Niçois*, en 1904, par exemple (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars O115 : Lettres de Lucien Vogel à Cendrars, 1929-1930).

83 Les photos sont de format 11,7 x 8,7 (D127).

LF Reverseau vue c8d.indb 83 25/10/2018 18:16

42. Photographie du Brésil, non identifiée
(tirage argentique, 8×14 cm), à la Fazenda Santo Antonio
(avec Mario de Andrade, Dona Olivia…)

douze photos du Brésil, non identifiées. Ces images, des portraits pour la plupart, datent de juillet 1924 et peuvent avoir été prises par Cendrars lors d'un de ses voyages. Il s'agit d'images maladroites comme en témoignent les surexpositions, les flous et les erreurs de cadrage des clichés d'intérieur, d'extérieur (**fig. 42 et 43**) ou des portraits (**fig. 44**)[84].

Dans les années 1930, on trouve également des portraits photomatons, de lui, ou de Raymone seule ou avec un ami[85]. Cendrars épinglait souvent des petites photos de lui ou des petites fleurs sèches dans sa correspondance, en particulier dans ses échanges avec André de Ridder[86]. La photo est alors à la fois offrande et attestation identitaire. Ce rôle de l'image photographique dans la construction de soi – ou la reconstruction, après la main coupée – se retrouve dans les légendes qu'inscrit Cendrars au dos de certaines de ses photographies, comme « C'est moi » ou « C'est bien moi ». Au-dessus d'une reproduction d'un portrait de lui en légionnaire, extrait d'un livre ou d'un périodique, il est ainsi écrit, de la main de Cendrars : « 1916 il vient de perdre la main droite ». Au dos, de la même écriture : « photo avec les deux bras (en Poilu) »[87].

L'envoi ou la dédicace d'un ou de plusieurs portraits photographiques implique, chez Rimbaud, chez Cendrars et chez bien d'autres, une mise à distance de soi : « deux photographies de moi-même par moi-même » pour Rimbaud et passage à la troisième personne pour

84 Archives littéraires suisses, fonds Cendrars O40 III d « Documents divers ».
85 Archives littéraires suisses, fonds Cendrars D4/12-19. Chemise « Photos de Raymone C. ».
86 Renseignements fournis par Marie-Thérèse Lathion. Voir un exemple plus tardif (**fig. 45**).
87 Archives littéraires suisses, fonds Cendrars D115 PO 1916.

LF Reverseau vue c8d.indb 84 25/10/2018 18:16

43. Femmes sur une palissade : Fazenda Santa Teresa do Alto, juillet 1924

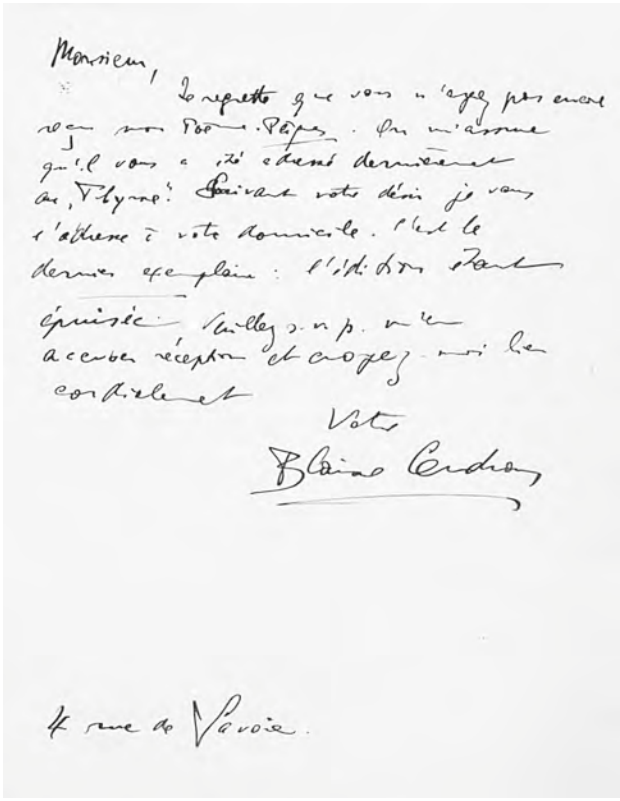
Cendrars. La photographie sert à construire une image de soi et elle est, dans la correspondance, une pratique privée et mémorielle qui révèle une interrogation identitaire. Elle peut également être utilisée de façon plus ludique, comme dans la correspondance entre Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud[88].

De 1910 à 1924 – date de leur brouille –, Fargue et Larbaud, qui sont devenus amis à l'enterrement de Charles-Louis Philippe en 1909, échangent de nombreuses lettres dans lesquelles ils se racontent leurs vies quotidiennes, leurs sorties (soirées et expositions) et leurs lectures. Souvent, des photographies accompagnent ces lettres. Dès leur premier échange, en 1910, Larbaud écrit à Fargue : « Je vous envoie les photos faites en double

88 Cette correspondance a malheureusement été publiée sans les images : Léon-Paul Fargue – Valery Larbaud, *Correspondance*, éd. cit. Th. Alajouanine écrit dans l'introduction : « Jeu encore que d'adresser à l'ami des cartes postales choisies pour leur étrangeté, leur pittoresque ou leur humour (généralement involontaire) » (p. 18).

LF Reverseau vue c8d.indb 85 25/10/2018 18:16

44. Photographie du Brésil, non identifiée (femme au balai), tirage argentique, 6×8 cm



45. Lettre de Blaise Cendrars à un correspondant non identifié, accompagnée d'un portrait de Cendrars, 6,5×9,5 cm

ici. Celles de Cerilly ne sont pas encore développées[89] ». Le début des années 1910 correspond pour les deux hommes à une période de constitution de leur posture d'écrivain. En 1914, Larbaud envoie par exemple son portrait sur un rocher à son ami qui lui envoie aussi des portraits de lui[90]. Dans ces échanges, Larbaud semble faire un usage de la photo plus excentrique que Fargue : en 1915, il lui offre par exemple des photos de son chien. Outre leurs portraits, Fargue et Larbaud échangent des cartes postales, images de la province, de boulevards parisiens ou cartes dessinées humoristiques, en particulier pendant la guerre. Ils s'amusent avec ces images hétéroclites, recherchant l'insolite ou le commentaire décalé. En 1914, Larbaud envoie par exemple à Fargue une image de foule (« Mèze, boulevard et quai du Port »), des clichés d'églises, de viaducs, ou d'un « bal d'enfants » à Vichy[91]. La même année, Fargue envoie à Larbaud une carte dessinée humoristique représentant la guillotine avec Guillaume II et illustrant le dégoût de la guerre qu'il formule dans ses lettres[92]. Les deux écrivains rebondissent sur ces images qui font pleinement partie de la correspondance. En 1916, par exemple, Larbaud adresse à Fargue une carte postale de chaque ville espagnole où il se rend et son ami lui répond : « Barcelone sur ta carte a l'air admirable[93] ». Larbaud, au dos d'une carte postale représentant *La Maja desnuda* de Goya, demande à son ami : « comment peux-tu n'aimer pas Goya[94] ? ». Bien que ces échanges d'images s'intègrent dans la relation amicale particulière entre Fargue et Larbaud, on trouve d'autres exemples d'envois de photographies chez Fargue. Dans une lettre de jeunesse du 5 mars 1893 à Alfred Jarry, Fargue, alors à Cobourg en Allemagne, promet à son ami de lui envoyer photos et dessins :

> Je vais t'envoyer bientôt aussi, à moins que tu ne viennes en mai, et je l'espère, une couple [*sic*] de photographies de ma propre figure, et quelques autres pour nos amis à qui tu feras tous mes souhaits[95].

Ces quelques exemples rapidement évoqués le suggèrent, les échanges de photographies, de cartes postales et d'images de toutes sortes sont tout à fait fréquents chez les écrivains au début du XX^e^ siècle. Parmi ces pratiques de sociabilité, arrêtons-nous sur le cas particulier de la carte postale, qui implique une relation texte-image spécifique.

Échanges de cartes postales : une correspondance particulière[96]

Inventée en Autriche-Hongrie en 1869, la carte postale devient un support de diffusion de la photographie vers 1890 et se développe massivement dans les premières années du XX^e^ siècle : 52 millions de cartes sont envoyées en 1900. La mode de la carte postale est à son comble en 1905-1906 (la production atteint 600 millions d'unités) et l'engouement est tel que l'administration

89 Lettre 1, Valery Larbaud à Léon-Paul Fargue, 9 novembre 1910, *ibid.*, p. 34.
90 *Ibid.*, p. 162.
91 *Ibid.*, p. 163.
92 *Ibid.*, p. 172.
93 *Ibid.*, p. 199.
94 *Ibid.*, p. 197.
95 Fonds Fargue à Bruxelles FS XXXVI61/1. Lettres à Jarry, 1893-1894 avec deux photographies, un télégramme et une carte de visite.
96 Aline Ripert et Claude Frère, *La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris/Lyon, Éditions du CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1983, et *La Photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XX^e^ siècle*, dir. Cl. Chéroux et U. Eskildsen, cat. expo., Jeu de Paume Sully, Paris (4 mars-8 juin 2008), Göttingen, Steidl, 2008.

LF Reverseau vue c8d.indb 87 25/10/2018 18:16

des postes se trouve débordée[97]. La carte postale donne donc lieu à une pratique photographique massive : premier support de diffusion de masse avant la presse et le livre illustré, elle est aussi bien relayée par les *media*[98]. La concurrence est telle avant-guerre que, pour séduire le public qui ne se contente rapidement plus des « vues topographiques », les fabricants de cartes postales doivent redoubler d'imagination et développent la carte fantaisie, appellation qui regroupe

> les cartes de vœux ou d'anniversaire, les saynètes comiques, les jeux de mots mis en images, les curiosités optiques, bref toute une iconographie qui ne se prend pas au sérieux, pour le plaisir des yeux[99].

La carte postale ne révolutionne pas les pratiques photographiques « dans une société qui, grâce à l'estampe, est déjà familiarisée avec l'image populaire[100] », mais on peut suivre Clément Chéroux lorsqu'il affirme que le succès des cartes postales est dû, en bonne part, à la fascination qu'exerçait encore la photographie au début du XX^e^ siècle :

> Aux charmes habituels de l'iconographie populaire, la photographie offre un surcroît de véracité et de modernité. Au début du XX^e^ siècle, 90 pour cent des cartes postales illustrées le sont par la photographie[101].

La photographie a donc influencé la destinée de la carte postale, mais la carte postale a également eu des conséquences importantes sur celle de la photographie :

> Ce sera là, en fait, la première rencontre à grande échelle de deux modes de fascination : celui de l'iconographie populaire et celui de l'image photographique, une rencontre dont on sait combien elle sera féconde au XX^e^ siècle[102].

Elle va par exemple obliger les studios de portraits à se diversifier et à intégrer des éléments de la carte postale fantaisie dans leurs pratiques (décors, accessoires, etc.). La carte postale va aussi participer au développement de la photo amateur, aggravant ainsi la crise du portrait de studio : les papiers photographiques au format carte postale, avec de la place pour la correspondance au dos, se vendent massivement et sont utilisés pour envoyer ses propres photos ou simplement pour tirer des photos bon marché[103].

Aline Ripert et Claude Frère expliquent que, dans l'entre-deux-guerres, la production de cartes postales fléchit légèrement et devient progressivement démodée. Pourtant, les années 1920 correspondent à un « renouveau » de la carte postale : elles voient naître, de divers horizons, des discours de valorisation et surtout de légitimation de la carte postale[104]. L'entre-deux-guerres coïncide avec l'entrée de la carte postale dans le champ de l'art, processus qui aboutira, par exemple, au *Mail Art*

97 Cl. Chéroux, « La petite monnaie de l'art », dans *La Photographie timbrée*, *op. cit.*, p. 196.
98 *Le Figaro* lui consacre un numéro spécial en 1904 et crée un concours de cartes postales (*La Carte postale…*, *op. cit.*, p. 12).
99 Cl. Chéroux, « La photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XX^e^ siècle », dans *La Photographie timbrée*, *op. cit.*, p. 10.
100 *La Carte postale…*, *op. cit.*, p. 173.
101 Cl. Chéroux, « La petite monnaie de l'art », art. cit., p. 197.
102 Cl. Chéroux, « La photographie timbrée », art. cit., p. 10.
103 Le papier de tirage carte postale est moins cher que le papier traditionnel. On trouve ce cas de photo carte postale à usage personnel chez Kertész par exemple, mais aussi chez Segalen et Mac Orlan.
104 *La Carte postale…*, *op. cit.*, chap. 5 « Le renouveau », p. 123-144.

LF Reverseau vue c8d.indb 88 25/10/2018 18:16

dans les années 1970. Deux articles font date, celui de Louis Chéronnet, « Éloge de la carte postale », paru dans *Jazz* en 1929[105], et celui de Paul Eluard, « Les plus belles cartes postales », paru dans *Minotaure* en 1933[106]. Louis Chéronnet voit, comme Eluard et comme Mac Orlan, une poésie moderne et involontaire, dans cette « expression populaire de la photographie » :

> Sa récente création ne doit pas nous laisser méconnaître toute sa saveur, toute sa richesse, le charme de ses anecdotes naïves, ses coloris barbares et audacieux. Et déjà nous lui trouvons un sens, une évolution, une esthétique, voire même une poésie[107].

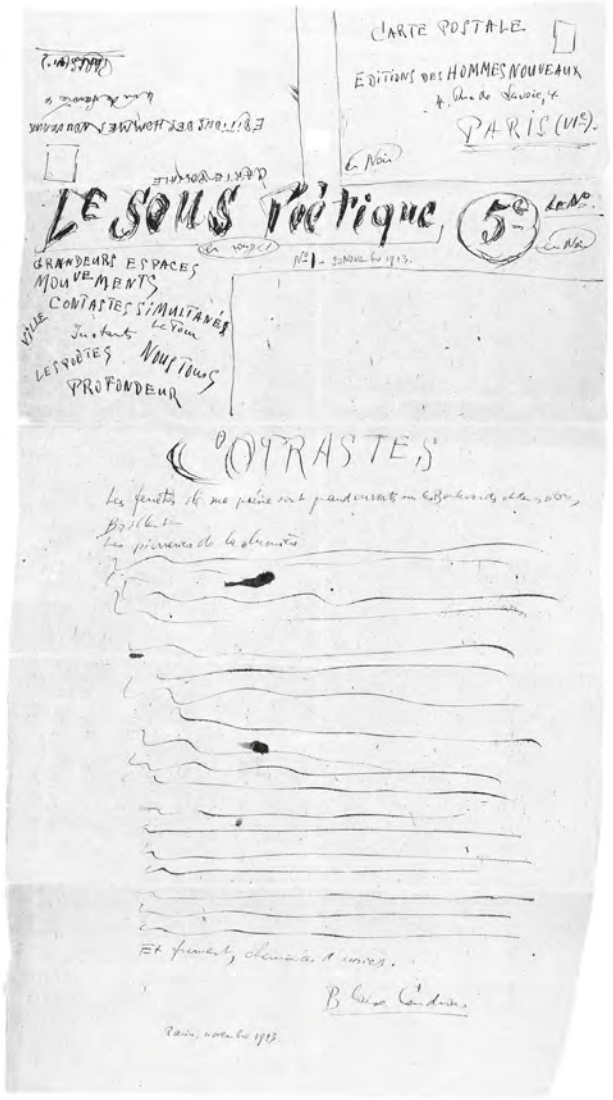
Louis Chéronnet va jusqu'à conférer une valeur artistique de précurseur à la carte postale : « Et on doit peut-être à la carte postale les truquages les plus poétiques et les premiers photo-montages[108] ». Cette idée est présente à la même époque chez bien des artistes, chez les surréalistes bien sûr, mais aussi chez des artistes d'avant-garde comme Hannah Höch qui a conservé dans une enveloppe cinq cartes postales fantaisie d'avant-guerre en inscrivant sur l'enveloppe « précurseurs du photomontage et du collage »[109]. La carte postale vient donc bousculer les frontières entre image pauvre et image artistique, entre culture populaire et art. En ce sens, elle ne pouvait que soulever la curiosité des écrivains et des poètes du début du XX^e^ siècle, à une époque où le souci du public et les enjeux de diffusion se trouvent au cœur des réflexions poétiques.

La carte postale est si répandue à la Belle Époque, et, dans une moindre mesure, dans l'entre-deux-guerres, que la littérature n'y échappe pas. Dans un projet de jeunesse de Cendrars, on trouve une référence à la carte postale sous la forme d'un petit croquis. Sur un document de 1913 conservé à Berne (**fig. 46**), Cendrars esquisse la couverture d'une revue et recopie quelques vers de « Contrastes »[110]. Il précise le prix (5 c.) et, en haut à droite dans le coin, dessine une carte postale, précise « CARTE POSTALE » et écrit l'adresse des Éditions des hommes nouveaux en laissant un espace pour le timbre. La carte postale symbolise la volonté de diffusion et le lien social qu'est susceptible de créer une revue de poésie et révèle ainsi une des ambitions de Cendrars. Les références à la carte postale sont par la suite nombreuses chez lui, à propos de *Documentaires (Kodak)* ou encore de *Feuilles de route*, dont la première partie, « Le Formose », rassemble des poèmes pensés, dit-il, comme des « cartes postales » destinées à ses amis.

Les cartes postales sont aussi évoquées par Cendrars dans son hommage à Fargue pour le numéro spécial des *Feuilles libres*, comme un des traits marquants du poète. Dans les quelques lignes qu'il lui consacre, c'est cet aspect du personnage qu'il met en avant, avant de s'attarder

105 Louis Chéronnet, « Éloge de la carte postale », *Jazz*, n° 5, 15 avril 1929, p. 217-221.
106 Paul Eluard, « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, n° 3-4, p. 85-100, décembre 1933. Voir p. 118-123.
107 L. Chéronnet, « Éloge de la carte postale », art. cit., p. 217.
108 *Ibid*., p. 220.
109 Exposées dans *La Photographie timbrée*, elles figurent dans le catalogue, *op. cit.*, p. 95-97.
110 Archives littéraires suisses, fonds Cendrars O15 Chemise 4 F4/1 : « Le Sous-Poétique », grand format (60 x 32 environ). Il s'agit d'un projet de revue de novembre 1913 avec une esquisse de sommaire. Cette maquette évoque *De Driehoek*, une revue constructiviste flamande (1925-1926) qui publie sous la forme d'une feuille pliée en quatre, au format de carte postale, prête à être envoyée, puisqu'un encart vierge figure sur la page de couverture pour indiquer le destinataire. Nous remercions Daphné de Marneffe de nous l'avoir fait découvrir.

LF Reverseau vue c8d.indb 89 25/10/2018 18:16



46. Blaise Cendrars, projet de revue, *Le Sous-Poétique*, n° 1, 30 novembre 1913. Avec quelques vers de « Contrastes », 60 × 32 cm environ

davantage sur la posture de flâneur, devenue, dès 1927, un stéréotype du personnage farguien. La lettre de Cendrars s'ouvre sur un souvenir de lecture d'un article de Fargue :

> J'aime à me souvenir pour l'instant d'un article en prose où Fargue parlait des cartes postales illustrées, du début des chemins de fer et du wagon de l'Impératrice ; il y avait également, à moins que je ne me trompe complètement, un long passage sur la mode masculine à l'Exposition Universelle. Tous ces détails m'ont tellement intéressé que j'ai oublié le sujet même de l'article et que je ne saurais pas vous dire à quel propos tout cela était raconté[111].

Dans la version longue de l'hommage à Fargue publié dans le même numéro des *Feuilles libres*, Larbaud évoque également cette passion de Fargue pour les cartes postales. Il s'en moque en même temps qu'il loue son talent pour la découverte et l'aventure de proximité. Il raconte que Fargue envoyait des cartes postales de villes proches de Paris comme s'il était parti pour des contrées exotiques :

> Aux gens qui aiment dire avec des points d'exclamation : Florence ! Venise ! Sorrente ! il énumère, sur le même ton, les pays de l'Isle-de-France les plus voisins de la ville : Chatou ! Marly ! Bécon-les-Bruyères[112] !

111 *Les Feuilles libres*, n° 45-46, « Hommage à Léon-Paul Fargue », Librairie de l'Étoile, juin 1927. Lettre de Cendrars au directeur des *Feuilles libres*, Raval, datée du 10 janvier 1927, p. 196-197. Ce numéro spécial a été réédité en fac-similé (hors commerce, 2009) et un supplément critique de ce numéro fait l'objet d'un numéro spécial de *Ludions,* n° 14, 2014.

112 « Farguiana », *Les Feuilles libres*, n° 45-46, « Hommage à Léon-Paul Fargue », 1927, p. 27-32. Le passage cité ne figure pas dans l'édition finale mais dans le manuscrit conservé à Bruxelles (Fonds Fargue 5FS XXXVI 77), écrit en 1912 pour *La Phalange*. Le texte sera repris, augmenté d'une demi-page dans *Ce vice impuni, la lecture*, Paris, Gallimard, 1941, p. 279-283.

LF Reverseau vue c8d.indb 90 25/10/2018 18:16

En effet, le 21 mai 1922, Fargue envoie par exemple à sa mère une carte postale de Melun pour le simple plaisir d'envoyer une vue, comme, près de dix ans plus tôt, il lui écrivait : « Vannes est une vieille ville très jolie avec de vieilles maisons et des rues pittoresques, je t'en enverrai des cartes postales[113] ». L'envoi d'images était apparemment une tradition familiale chez les Fargue car on trouve dans le fonds de Bruxelles de nombreuses cartes envoyées par son père dans les années 1900[114]. Dès que Fargue s'éloigne de sa mère, surtout après la mort de son père en 1909, il lui envoie une carte postale représentant des paysages, des costumes traditionnels, des artisans ou des plaisanteries dessinées[115]. En retour, sa mère lui envoie des photographies comme un album pour lequel il la remercie en août 1923 :

> J'ai reçu ce matin ton album de photos des fêtes de Chaillac. Rien ne pouvait me faire plus de plaisir. J'ai reconnu là quelques têtes de camarades d'enfance (Chauvard, Charlit etc.). Les nouvelles générations de jeunes filles me paraissent aussi très remarquables. Foutre ! on se met bien à Chaillac[116].

113 Lettre à sa mère du 12 octobre 1914, conservée à Bruxelles.

114 Lors d'un long voyage en Italie en 1909, il envoie à sa femme et à son fils des cartes touristiques, souvent en couleur, de Pise, Gênes, Florence, Rome, Naples, Pompéi, Capri, Venise, etc.

115 Par exemple carte du château de Saint-Ulrich envoyée 16 juillet 1905 (« il faut absolument que tu voies ces pays-là »), carte de Fribourg envoyée à sa mère le 23 juillet 1905 et carte du 13 décembre 1910 (un montreur d'ours dans la grand rue de Gannat, au dos de laquelle il est écrit « on voit d'ici le puy de Dôme »). Cette dernière carte date d'un séjour de Fargue chez Larbaud, en Auvergne : il explique à sa mère qu'il travaille bien et termine ses « nocturnes » (*Poëmes*). Voir aussi « Vannes et sa femme » représentant deux figures grotesques bretonnes, carte envoyée à sa mère le 10 octobre 1914.

116 Lettre conservée à Bruxelles.

Fargue était donc un fervent amateur de cartes postales et d'images populaires de toutes sortes. Il en envoie beaucoup, conserve celles qu'il reçoit et en achète pour son plaisir. Une grande partie de la correspondance avec André Beucler est ainsi rédigée sur des cartes postales illustrées représentant le plus souvent des paysages ou des monuments[117]. Dans *Un désordre familier*, il évoque son goût, avant que ce ne soit la mode, pour « les gares, les machines, les écluses » et ajoute « pour moi, j'ai passé de longs moments dans ces paysages. J'avais toujours dans ma chambre de belles photographies de locomotives, des ports et de la mer », sans que l'on sache si les « paysages » désignent des paysages réels (le X^e^ arrondissement tant aimé) ou des photographies[118]. La réalité et la représentation se mêlent en effet dans son univers visuel. À la même époque, dans une sorte de parodie de la fameuse énumération de Rimbaud, Fargue écrit : « J'aime le Tour du Monde et le Journal des Voyages. J'aime trouver l'image des villes célèbres sur les vieux paquets de chicorée de Bressuire[119] ». La carte postale est pour lui un objet d'appropriation ainsi qu'un objet ludique. Fargue joue ainsi sur le décalage entre l'image reproduite et la légende ou le commentaire qu'il inscrit au recto ou au verso, comme sur une carte de « L'auberge sanglante de Peyrebeilhe » (**fig. 47**) que Fargue envoie à sa mère le 1^er^ octobre 1926. Comme le précise la légende, l'auberge était célèbre pour des crimes commis au XIX^e^ siècle, mais

117 André Beucler – Léon-Paul Fargue, *Correspondance 1927-1945*, éd. B. Curatolo, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2013.

118 Fargue, *Un désordre familier*, *op. cit.*, p. 49-50.

119 Fargue, *Sous la lampe*, Paris, Gallimard, 1929, p. 18-20. Cela peut évoquer « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires » (Rimbaud, « Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer*).

LF Reverseau vue c8d.indb 91 25/10/2018 18:16

47. Carte postale de « L'auberge sanglante de Peyrebeilhe » (Ardèche)

48. Carte postale représentant la grotte « Azzura », envoyée par Léon-Paul Fargue à sa mère le 23 juillet 1923

49. Carte postale représentant la grotte « Azzura », envoyée par le père de Léon-Paul Fargue à sa famille le 14 juin 1909

Fargue écrit au verso, avec ironie : « Bonne maison, j'y reviendrai ! » Dans le fonds Fargue apparaît un autre type de jeu, plus intime et mémoriel. Le 23 juillet 1923, Fargue envoie à sa mère une carte postale d'Italie, reproduction en couleur d'une peinture représentant la grotte « Azzura » (**fig. 48**)[120]. Or, le 14 juin 1909, le père de Fargue, peu avant de mourir, avait envoyé une carte postale similaire à sa famille (**fig. 49**). Connaissant l'importance du père dans la poésie de Fargue, on peut penser que cette répétition des deux cartes dans la collection de Fargue est voulue.

La carte postale fait donc pleinement partie de l'univers visuel de Fargue[121]. Elle est l'objet d'un enthousiasme,

120 Il s'agit du tableau *Die Blaue Grotte auf Capri* de Heinrich Jakob Fried (1835).

121 On le voit par exemple dans la fin de l'article « Ombres chinoises », initialement intitulé « Cinémagie » : « dans le domaine du romanesque, nous n'avons eu sous les yeux, hélas ! qu'une collection insignifiante de cartes postales agrandies. » Cette formule vient remplacer l'expression « une collection insignifiante de cartes-postales pour filles de ferme » du tapuscrit (Fonds Fargue Bruxelles FS XXXVI 50). Texte publié dans *La Lanterne magique*, Paris, Seghers, 1982, p. 152-160.

LF Reverseau vue c8d.indb 92 25/10/2018 18:16

l'occasion d'une pratique ludique et un support essentiel à la mémoire. La carte postale illustre en effet un rapport complexe au réel qui touche à la dimension désirante de la photographie : désir de possession et enthousiasme devant la disponibilité du monde, symbolisés par des personnages d'époque comme le photographe Albert Londe ou le fondateur des Archives de la planète, Albert Kahn, et présents en écho dans l'œuvre poétique que Valery Larbaud signe sous le nom de Barnabooth[122].

Mais la carte postale n'est pas uniquement une vignette ou un objet photographique. Elle est surtout un assemblage entre une image et un texte qui en est toujours d'une certaine façon sa légende, comme le formule Derrida : « tout ce que j'y écris (sur les cartes postales) est légendaire, légende plus ou moins elliptique, redondante ou traduisible de l'image[123] ». La situation énonciative de ces « lettres en petits morceaux » favorise en outre une « indigence du propos » et un goût pour les anecdotes, les courtes descriptions et les notes de circonstance[124]. Elles ont ainsi pu servir de modèle générique à certains poètes, dont Cendrars ou Fargue, auteur d'une carte postale-poème où il évoque le pays de Chaillac[125].

Objet d'échange, la carte postale est aussi un objet de collection privilégié. Parmi les écrivains qui se sont intéressés à la carte postale, une place spécifique a été plus loin réservée à Eluard, qui a amassé une collection de plus de 3 000 cartes, datant essentiellement de la Belle Époque et à Mac Orlan, qui se sont intéressés à la carte postale en tant que collectionneurs.

Pratiques surréalistes et pratiques de détournement

D'autres auteurs ont davantage fait vivre cartes postales et images photographiques. Les pratiques surréalistes – notamment les « mésusages » – sont aujourd'hui largement connues grâce à l'exposition *La Subversion des images*[126]. Michel Poivert a analysé les pratiques de réutilisations d'images existantes et de détournement en termes de « braconnage » en parlant « des photographies anachroniques, des reproductions, des documents » qui font de la photographie surréaliste « une cour des miracles où règne la délinquance esthétique »[127].

> Le surréalisme montre un intérêt bien plus grand pour les documents que pour la création photographique. Certes, il s'est produit nombre d'images originales à l'heure du surréalisme. Mais pour combien de prises de vue compte-t-on d'actes de collecte d'images existantes, reprises et remises en jeu ? Le surréalisme et la photographie, c'est aussi la redistribution de l'image, sa remise en circulation, son commerce parfois illégal[128].

122 Larbaud rencontre aussi Albert Londe au ministère de la Guerre en 1914 (Larbaud – Fargue, *Correspondance*, éd. cit., p. 167).

123 Jacques Derrida, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 133.

124 *Ibid*., p. 26.

125 Carte postale-poème de Fargue à Charles-Louis Philippe, non envoyée (*ca* 1907) et publiée dans *Ludions*, n° 6, été 2000, p. 14-15. Voir chap. 3, p. 301-303.

126 Les réflexions qui suivent doivent beaucoup au chapitre « À propos de quelques photographies du XIXe siècle égarées dans les revues d'avant-garde », dans M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 15-29. « Le surréalisme n'a jamais théorisé son rapport à la photographie, en revanche les mésusages qu'il lui a réservés se proposent comme une véritable théorie en acte » (*ibid*., p. 19).

127 *Ibid*., p. 16 et 12. Au sujet de la notion de braconnage appliquée au domaine culturel, voir le chapitre « Lire : un braconnage », dans M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, éd. cit., p. 239.

128 *Ibid*., p. 12.

LF Reverseau vue c8d.indb 93 25/10/2018 18:16

La première photographie publiée de façon autonome dans une revue du groupe surréaliste est la fameuse photo de Man Ray représentant le « Grand Verre » de Marcel Duchamp intitulée *Élevage de poussières*[129]. Elle est publiée dans le n° 5 de *Littérature* (octobre 1922) avec la légende mystérieuse « Le domaine de RS, vue prise en aéroplane par MR », ce qui inaugure les pratiques de détournement ludique des revues surréalistes[130]. Cette légende évoque les cartes postales foraines des années 1920 où l'on se faisait photographier en groupe dans un décor d'avion ou d'automobile et au dos desquelles on écrivait des micro-fictions[131]. Elle constitue aussi un exemple de « mésusage » de la photographie parce qu'en jouant sur l'échelle et le cadre de l'image, la légende modifie le statut documentaire de l'image. Il n'y a pas ici d'anachronisme ou de changement de support, mais un simple déplacement de la fonction photographique. Grâce à la dimension collective de la rédaction et de la mise en page, mais aussi grâce aux délais de fabrication rapides qui laissent place à la surprise et à l'improvisation de dernière minute, particulièrement, on l'imagine, en matière de légende, les revues surréalistes sont le lieu où apparaissent le plus clairement ces jeux.

Ils sont particulièrement fréquents dans *La Révolution surréaliste*, par exemple lorsque les surréalistes portent sur les images photographiques un regard d'anthropologue, parfois ironique, comme le montrent les photographies de couvertures et leurs légendes : « Art français / Début du xx^e^ siècle » parodie un cartel de musée en légendant une photographie d'épouvantail (n° 2), de façon plus provocatrice, une photo de reflet dans une vitrine de magasin religieux est légendée « 1925 : fin de l'ère chrétienne » (n° 3), et plus anthropologique, la couverture du n° 6 montre une photographie nocturne de linge qui sèche, sobrement intitulée « La France »[132]. La fiction documentaire, construite par la légende comme un faux reportage, s'empare ici du champ anthropologique : le jeu avec les images est une façon de considérer les images comme des produits de la culture.

Le « braconnage » iconographique porte en effet en premier lieu sur la culture populaire, dont le cinéma : dans le n° 5 figure une photographie de tournage d'un film de Buster Keaton face au texte d'Aragon « L'ombre de l'inventeur »[133] et dans le n° 2, un photogramme représente un homme armé d'un couteau, caché derrière un arbre, épiant une femme[134]. Les images réutilisées sont parfois des images promotionnelles ou des objets publicitaires comme une carte photographique des *Mack Sennett's Comedies* représentant Phyllis Hawer, starlette du muet, en maillot de bain (n° 3)[135] ou un portrait de Rockefeller « philanthrope » tiré de la « 3^e^ collection

129 Man Ray, « Vue prise en aéroplane », *Littérature*, n° 5, 1^er^ octobre 1922. Il existe aussi une carte postale de 1920 qui semble être un agrandissement du « Grand Verre ». Signée Marcel Duchamp et Man Ray et légendée « À regarder… », elle est reproduite dans Philippe Soupault, *Écrits sur l'art du xx^e^ siècle*, dir. S. Fauchereau, Paris, Cercle d'Art, 1994, p. 345.

130 Mary Ann Caws, *Surréalisme*, Paris, Phaidon, 2006, p. 50.

131 Dans l'exposition *La Photographie timbrée*, on pouvait voir un faux portrait en avion au dos duquel l'expéditeur avait écrit « une photo de l'époque où je passais mon brevet d'aviateur ! », le recto figure dans le catalogue (*op. cit.*, p. 134).

132 Il s'agit d'une photographie de Man Ray intitulée *Sculpture mouvante* ou *La France* (1920) (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 326).

133 *Ibid.*, p. 22. Cette photographie de tournage a été identifiée par M. Poivert comme celle de *One week* (1920).

134 *Ibid.*, p. 5.

135 *Ibid.*, p. 12. Ce genre d'objets se collectionnait et se trouvait dans les paquets de cigarettes JOB dans les années 1920.

LF Reverseau vue c8d.indb 94 25/10/2018 18:16

Félix Potin » (n° 6)[136]. Le braconnage des surréalistes porte aussi sur les images scientifiques. Le modèle que constitue la revue *La Nature* pour *La Révolution surréaliste* est bien connu, tout comme l'utilisation des clichés de Charcot pour illustrer l'article « Le cinquantenaire de l'hystérie »[137]. Ajoutons enfin que de nombreuses photographies de mauvaise qualité ont probablement été découpées dans les journaux, et publiées telles quelles, sans source ni légende, comme la photo de la girafe dans un zoo[138], les mains jouant avec deux boules blanches au billard[139] ou encore trois dignitaires sur le trottoir[140]. Dans le n° 6, une photographie de femmes en chapeaux est titrée « le Jury du prix Fémina "Vie heureuse" », mais, sous la photo figure une autre légende, « Sans commentaires », dans une graphie différente du reste de la revue, ce qui tend à prouver que l'image a été découpée et déplacée avec sa première légende[141]. Cette pratique s'apparente à un collage et va dans le sens d'une parodie des journaux à potins. Comme l'affirme Michel Poivert, « ces mésusages ont signé, dans les revues d'avant-garde mieux qu'ailleurs, une nouvelle façon de confronter la photographie à la modernité », à la fois dans le choix des images braconnées et dans leur agencement[142].

En dehors des revues, une autre pratique récréative est bien connue : des années 1920 au début des années 1930,

50. Photographie de foire, *ca* 1923 : à la foire de Montmartre, André Breton, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, Gala Eluard, Max Morise et Simone Breton

les surréalistes se font photographier dans les décors des fêtes foraines (les forains avaient bien vite adopté la technique du trompe-l'œil photographique), ce qui flatte leur goût commun pour la mystification[143]. Vers 1923, à la foire de Montmartre, Breton, Desnos, Eluard, Ernst, Gala, Morise et Simone Breton se font par exemple photographier en voiture, en avion ou à cheval (**fig. 50**)[144]. Au début des années 1930, on trouve d'autres images du

136 *Ibid*., p. 28. Ces photographies, de format 4 x 7,5, collées sur carton, servaient de support publicitaire au grand magasin. Il est possible de dater cet objet photographique de 1916 environ en le comparant avec les autres vignettes de la collection, qui débute autour de 1880.
137 *La Révolution surréaliste*, *reprint*, n° 11, mars 1928.
138 *Ibid*., n° 8, p. 10.
139 *Ibid*., n° 9-10, p. 23.
140 *Ibid.*, n° 11, p. 17.
141 *Ibid.*, n° 6, p. 26.
142 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit*., p. 8.

143 Voir les nombreuses reproductions du catalogue *Visages d'Eluard*. *Photographies*, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire/Parkstone, 1995, en particulier le chap. « Petit catalogue photographique. L'époque surréaliste », p. 65-78, mais aussi *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 36-37. Ces pratiques, bien connues dans le champ du surréalisme, ne lui sont pas propres. Dans le documentaire télévisuel que Jérôme Prieur consacre à Fargue (*Un siècle d'écrivains*, France 3, 26 février 1997), on voit par exemple une carte postale de foire représentant Larbaud, Fargue, Marie et Adrienne Monnier dans un faux avion.
144 Photo de foire avec un cheval à l'arrière (*ca* 1923) (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet INV DSN 607), reproduite dans *Visages d'Eluard*, *op. cit.*, p. 67.

LF Reverseau vue c8d.indb 95 25/10/2018 18:16

même type avec Gala, Eluard, Dalí et Crevel, en voiture à cheval sur fond d'Arc de triomphe, et certaines sont l'œuvre de Valentine Hugo, peintre et photographe amateur qui a largement documenté la vie du groupe surréaliste dans l'entre-deux-guerres[145]. En juillet 1932, Eluard, Breton, Valentine Hugo et une autre femme posent dans une scène d'intérieur de type vaudeville[146]. Ces photos, mises en scène et posées, se situent à l'opposé de la dimension instantanée du *medium* photographique, mais elles intéressent au plus haut point les surréalistes pour leur dimension anonyme. C'est l'automatisation à l'extrême du procédé photographique qui va séduire les surréalistes dans le photomaton. Si les toiles peintes utilisées dans les fêtes foraines correspondaient à un usage ancien, le photomaton, en revanche, est une technique tout à fait nouvelle dans les années 1920[147] et va être fréquemment utilisée par les membres du groupe surréaliste à la fin de la décennie : portraits les yeux fermés[148], jeux sur les séquences, intervention du hasard, etc. Ce qui deviendra plus tard la photo d'identité est massivement utilisée par les surréalistes dans la construction d'une identité à la fois individuelle et collective.

Ce type de pratique ludique de la photographie se retrouve dans les nombreuses photos de travestissements. Le double portrait anonyme *Paul et Gala Eluard à Clavadel* (1912-1913) où le couple est déguisé en Pierrot et Colombine (**fig. 51**), dont un tirage est dédicacé à Breton, fait figure d'image matricielle[149]. L'époque dada est riche en mises en scène : la photographie sert alors à témoigner de ce qui s'apparente à des performances. On pense à la photographie de 1920 qui représente Breton, Hilsum, Aragon, Eluard déguisés (**fig. 52**)[150], au travestissement de Marcel Duchamp qui s'invente vers 1920 un double féminin, Rrose Sélavy, souvent photographié par Man Ray, mais aussi aux nombreux autoportraits travestis qu'a réalisés Claude Cahun[151].

145 Peintre et photographe qui fut un temps la maîtresse d'Eluard (1929) puis de Breton (1930), elle retrouvera Eluard pour *La Conquête du monde par l'image* (Paris, La Main à plume, 1942). On trouve des informations sur ce personnage important du surréalisme français dans les mémoires de son premier mari, Jean Hugo, *Le Regard de la mémoire*, Arles, Actes Sud, 1983.

146 Photographie reproduite dans *Visages d'Eluard*, *op. cit.*, p. 46.

147 La société Photomaton est fondée en 1927 et c'est en 1928 que les premières cabines sont installées à Paris, aux Galeries Lafayette, chez Sam's, dans le hall du *Petit Journal*, au jardin d'Acclimatation et au Luna Park : « ce procédé sans opérateur, véritable photographe automate, fascinait les surréalistes car il offrait un équivalent visuel de l'écriture automatique » (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 52). Anne McCauley évoque des lettres de 1928 où Eluard raconte sa découverte du photomaton à Gala, « En-dehors de l'art. La découverte de la photographie populaire, 1890-1936 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 72. Voir aussi Raynal Pellicer, *Photomaton*, Paris, La Martinière, 2011 et l'exposition *Derrière le rideau. L'Esthétique Photomaton*, Botanique, Bruxelles (13 juin-19 août 2012).

148 Certaines de ces images sont utilisées pour le photomontage, « Je ne vois pas la … cachée dans la forêt » (*La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929).

149 Fonds Eluard Saint-Denis INV 95 22 19. Image reproduite dans *Visages d'Eluard*, *op. cit.*, p. 108.

150 « Dada 3, Paris vers 1920 » (Fonds Eluard Saint-Denis INV 920201), reproduite dans *Visages d'Eluard*, *op. cit.*, p. 65.

151 C'est en 1915 que Claude Cahun commence à se photographier elle-même, sur fond neutre, en se travestissant tantôt en marin ou en sportif, tantôt en dandy avec un costume d'homme. Dans les années 1920, elle développe une mythologie personnelle dans ses autoportraits en vierge, en monstre, en fée, en poupée ou en garçonne au regard dur. Voir F. Leperlier et E. Lebovici, *Claude Cahun photographe*, Paris, Paris Musées/Jean-Michel Place, 1995, et *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, dir. Andrea Oberhuber, Montréal, Département des littératures de langue française, 2007. Notons que Claude Cahun a photographié Pierre Albert-Birot lorsqu'elle fréquentait le Plateau, structure de théâtre expérimental qu'animait le poète, en 1929.

LF Reverseau vue c8d.indb 96 25/10/2018 18:16

51. *Paul et Gala Eluard à Clavadel* (1912-1913)

52. Anonyme, [Dada 3, Paris, *ca* 1920 : André Breton, René Hilsum, Louis Aragon et Paul Eluard déguisés]

Ces travestissements photographiques peuvent être rapprochés des phénomènes de citation, de réécritures et de parodies qui nourrissent le surréalisme. Parmi de nombreux exemples, on peut évoquer les cartes à jouer-portraits réalisées par Man Ray dans les années 1930[152] ou encore les photographies de Valentine Hugo représentant Breton et Eluard les yeux fermés à l'île de Sein en 1931 (**fig. 53**) qui sont une sorte de réécriture – ou plutôt une « rephotographie » – du fameux portrait de Victor Hugo aux yeux fermés réalisé par Auguste Vacquerie[153].

La photographie prend aussi place dans les pratiques surréalistes à travers le collage[154]. Un photocollage tiré du fonds Eluard témoigne d'une pratique photographique collective et amoureuse. Dans la double page de couverture d'un exemplaire de *La Révolution surréaliste* qui appartenait à Paul et Gala Eluard, il y a un collage photographique d'inspiration érotique représentant des corps, un train, des éléments architecturaux et des animaux[155]. Dans sa structure, l'image même évoque à

152 Par exemple Nusch en dame de trèfle (Fonds Eluard Saint-Denis INV NA 3843), reproduite dans *Visages d'Eluard*, *op. cit.*, p. 55.

153 *Ibid.*, p. 49. L'image *Victor Hugo – Le sommeil du poète* a tôt été reproduite dans Paul Gruyer, *Victor Hugo photographe*, Paris, Mendel, 1905. Voir aussi Auguste Vacquerie, *Victor Hugo « écoutant Dieu »*, 1853-1855, dans *Portraits d'écrivains*, *op. cit.*, p. 37.

154 Au sujet du collage, Werner Spies propose, à la suite d'Aragon (*Les Collages*, Paris, Hermann, 1965) de distinguer « papiers collés » (procédé exhibé) et « collages » (procédé caché et matériau difficilement reconnaissable) (*Max Ernst. Les Collages, inventaire et contradictions*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1984, p. 15 *sq*). Voir aussi *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 180-197. Notons également qu'Aragon ne s'autorise que tardivement à transférer la notion de collage du plastique au littéraire : *Notes, notations et carnets de voyage*, dir. M.-P. Berranger, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, « Avant-propos ».

155 Collage attribué à Eluard (*ca* 1929), *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 210, mais Gala y a probablement participé.

LF Reverseau vue c8d.indb 97 25/10/2018 18:16

53. Valentine Hugo, *Paul Eluard et André Breton à l'île de Sein*, 1931

LF Reverseau vue c8d.indb 98 25/10/2018 18:16

la fois les photomontages constructivistes et modernistes aux motifs industriels (Raoul Hausmann, El Lissitzky, Gustav Klucis) et les fresques sensuelles que fera Raoul Ubac plus tard (*Le Combat des Penthésilées*, 1938-1939, par exemple). Eluard a pratiqué le collage dans les années 1920 comme le prouvent le photomontage représentant des jambes de femme happées par un gramophone[156], la femme assise sur une planète, tenant un crâne[157], ou, plus tardif, *Le Bon Bourgeois*[158] de l'*Album Eluard*. Il s'agit là aussi sans doute d'une pratique privée et mémorielle qui n'est pas destinée à être diffusée.

Certains « découpages » appartiennent à ce type de pratique. C'est le cas d'un document d'Aragon qui rend explicite l'influence des univers visuels modernes (publicité, affiches) sur les poètes. Dans une étude du poème « Un air embaumé » d'Aragon où il montre le rôle matriciel de la publicité pour le parfum de Rigaud, une note évoque une publicité qu'Aragon aurait découpée dans un journal et collée dans son manuscrit. Le découpage est significatif en ce qu'il rend concret à la fois un processus de création, un univers visuel et un nouvel objet hybride, comme le formule Étienne-Alain Hubert : « Ici, Aragon ne se contente pas de rivaliser avec l'étiquette du parfumeur : il la "colle" sur son poème[159] ».

Notons que c'est le même parfum de Rigaud, « Un air embaumé », qui a été détourné par Man Ray et Duchamp pour *Belle Haleine* en 1921. Il y a donc entre les trois hommes un univers visuel commun.

Pour Breton, le collage est une activité privée qu'il pratique dans sa correspondance des années 1918-1920, lorsque, explique Marguerite Bonnet,

> il se passionne pour le procédé et l'utilise [...] dans ses lettres : mots découpés dans un journal, bande de paquet de tabac, feuille de température, étiquette de confiseur, etc., tous les matériaux lui sont bons[160].

Ces « lettres-collages » sont adressées à Fraenkel, à Vaché, qui les appelle « multiples découpures collées », ou encore à Aragon, qui les évoque dans *Lautréamont et nous* comme des « documents destinés à [lui] montrer *où nous en sommes* »[161].

Ces pratiques épistolaires rappellent certains des *Calligrammes* d'Apollinaire, mais, dans ces *ready-made*, le hasard dans le rapprochement des mots et des images crée une poésie involontaire et automatique qui sert de machine de guerre contre le lyrisme. Breton est

156 *Album Eluard*, éd. R.-J. Ségalat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 99. Voir aussi les collages réalisés par Breton et Eluard dans *La Subversion des images*, notamment *Unwilling Hero*, 1926, p. 183, et, avec Suzanne Muzard (*ca* 1931), p. 181-182. *La Subversion des images* a ainsi mis à jour des pratiques photographiques surréalistes confidentielles ou inédites, comme *Le Tombeau des secrets* de René Char, recueil de poèmes accompagnés de douze photographies (1930), p. 184-185.

157 *Album Eluard*, *op. cit.*, p. 101.

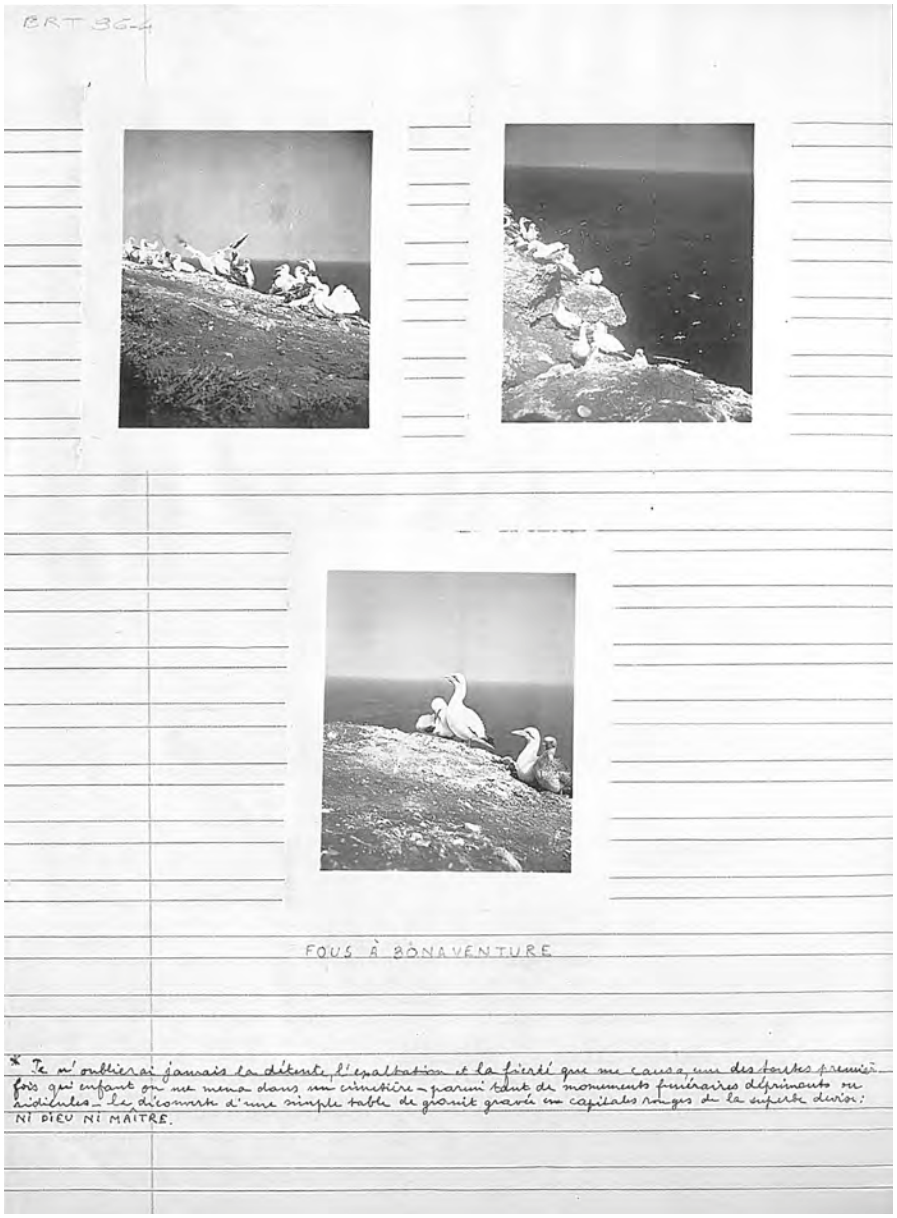
158 *Ibid.*, p. 201.

159 « Depuis que cette note a paru, Lionel Follet [...] m'a aimablement indiqué qu'un manuscrit du poème "Un air embaumé" était décoré d'une publicité pour le parfum de Rigaud, découpée par Aragon dans un journal. » (É.-A. Hubert, « Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs », dans *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 285, note 9).

160 André Breton, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 1090.

161 « L'origine de ces collages est à chercher dans le procédé pictural mis au point en 1912 par Braque et Picasso avec les papiers collés ; ce procédé porte un coup à la conception sentimentale de l'œuvre d'art comme expression de l'artiste ainsi qu'à l'idée de beauté. » (M. Bonnet, *ibid.*). Voir deux exemples de lettre-collage (janvier 1919) dans *Dada*..., dir. Laurent Le Bon, cat. expo., Centre Pompidou, Paris (5 octobre 2005-9 janvier 2006), Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 198-199.

LF Reverseau vue c8d.indb 99 25/10/2018 18:16



54. André Breton, manuscrit d'*Arcane 17*, édité par Henri Béhar, Paris, Biro, 2008, p. VI

LF Reverseau vue c8d.indb 100 25/10/2018 18:16

fasciné par ce procédé, signe d'une véritable passion de l'image[162], qui transparaît aussi dans les collages réalisés pour *Arcane 17* (**fig. 54**)[163].

Le collage utilise l'image, qu'elle soit photographique ou non, comme un objet. Pratique photographique privée, il entre aussi souvent dans la sphère artistique. Comme dans la carte postale, il y a dans le collage le même brouillage de frontières entre pratique privée et objet de diffusion. Si des objets comme la carte postale qu'envoie Benjamin Péret à Tristan Tzara en 1921[164] – une photo de la colonne de la Bastille autour de laquelle il a dessiné un serpent – ouvrent la voie à ce que sera le *Mail Art*, ils appartiennent encore à une pratique privée et amateur de la photographie. En revanche, dès l'entre-deux-guerres, on voit émerger des pratiques artistiques utilisant le support de diffusion populaire, comme la carte postale. En 1928, Gustav Klucis édite par exemple ses propres photomontages en cartes postales et, en France, en 1937, Georges Hugnet publie vingt-et-une cartes postales (réalisées par Dora Maar, Breton, Dalí, etc.) qu'il vend comme des œuvres d'art, sous le titre général *La Carte postale surréaliste garantie*[165]. De nombreux artistes d'avant-garde sont fascinés par les cartes postales qu'ils collectionnent parfois, en particulier les reproductions d'art, mais cette pratique photographique privée se transforme en démarche artistique lorsqu'ils les utilisent dans un processus de création ou qu'ils éditent leurs propres cartes. Si l'on s'en tient aux pratiques privées, on remarque que chez les surréalistes, mais au-delà de ce cercle également, elles jouent avec une dialectique de l'appropriation et du détournement.

Les pratiques collectives et ludiques de la photographie sont, autant que les pratiques individuelles, l'objet d'une appropriation. Aline Ripert et Claude Frère, font de l'appropriation une des dix catégories de messages identifiées dans les cartes postales[166]. L'appropriation existe selon eux lorsque le texte est en rapport avec l'image, que son auteur formule des remarques sur le lieu représenté, marque d'une croix un endroit précis, un hôtel par exemple, comme le font Raymond Roussel (**fig. 55**) ou Valery Larbaud (**fig. 56**), insiste sur le rapport qui l'unit à l'espace représenté (« c'est notre hôtel ») ou encore lorsqu'il envoie une image de lui-même. L'appropriation, qui est au cœur de la pratique de la prise de vue amateur, est également au cœur des pratiques qui

162 Dans *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste* (Paris, Corti, 1988), Marguerite Bonnet parle du « culte des images » (p. 34) chez le jeune Breton qui visite un nombre impressionnant d'expositions. Dans l'« Avis au lecteur » qu'il rédige pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst en 1929, Breton insiste sur l'importance des images d'enfance : « La splendide illustration des ouvrages populaires et des livres d'enfance, *Rocambole* ou *Costal l'Indien*, dédiée à ceux qui savent à peine lire, serait une des seules choses capables de toucher aux larmes ceux qui peuvent dire qu'ils ont tout lu. » (Breton, *Point du jour*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 302). Breton théorise aussi la notion de collage et, très tôt, commente l'œuvre de Max Ernst, qui fut « accueilli[e][…] comme une révélation » par le groupe surréaliste dans son ensemble. Voir M. Bonnet, *André Breton*, *op. cit.*, p. 238 ; M.-A. Caws, *Surréalisme*, *op. cit.*, p. 72 ; et W. Spies, *Max Ernst*, *op. cit.*, p. 15-16, pour la réaction d'Aragon.

163 Voir André Breton, *Arcane 17*, fac-similé du manuscrit original, éd. H. Béhar, Paris, Biro éditeur, 2008, et Henri Béhar, « André Breton soulève L'Arcane 17 », dans *La Fabrique surréaliste*, dir. M. Vassevière, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, 2009.

164 Cette carte postale, conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, figurait dans l'exposition *La Photographie timbrée*, mais n'est pas reproduite dans le catalogue.

165 *La Photographie timbrée*, *op. cit.*, p. 184-193. Certains documents préparatoires sont conservés au fonds Eluard à Saint-Denis.

166 Chap. 6 « L'appropriation », dans *La Carte postale…*, *op. cit.*, p. 145-172.

LF Reverseau vue c8d.indb 101 25/10/2018 18:16

55. « Grand hôtel », photo cartonnée touristique avec deux croix dessinées montrant où se situait la suite de Raymond Roussel

56. Carte postale envoyée le 24 juillet 1914, de Hastings, par Valery Larbaud à sa mère

utilisent la photographie comme lien social, comme la carte postale[167]. Il y a donc, à travers le phénomène de l'appropriation, un *continuum* entre la prise de vue et les échanges de cartes postales.

Prenons l'exemple d'un curieux document retrouvé dans les papiers de Raymond Roussel et évoqué par François Caradec dans sa biographie : un « portrait de Loti en costume d'académicien » sur lequel ont été ajoutées, à la plume, deux grandes oreilles et dont le visage a été rayé d'une croix (**fig. 57**)[168]. Sans que l'on puisse savoir si c'est Roussel qui a ainsi transformé le portrait, il y a sans doute une intention moqueuse dans le fait même de conserver l'image. S'agit-il d'une façon de s'approprier le portrait d'un écrivain vénéré ou d'un détournement ? On voit que la frontière est mince. Il y a ici une ironie et une volonté de mise à distance qui est du même ordre que certains échanges de cartes entre Larbaud et Fargue (**fig. 58**). L'appropriation d'une image peut porter sur un portrait de soi : le cas est courant et procède en général par recadrage ou découpage de la photo originale, comme dans cet exemple du portrait d'André Beucler

57. Collection Raymond Roussel, *Portrait de Pierre Loti*

167 « Marquer le lieu où l'on se trouve à un moment donné est une manière d'affirmer son existence et le photographe amateur qui rapporte de voyage des clichés-souvenirs le montrant, lui ou sa famille, au pied d'un monument, ne fait pas autre chose. L'expéditeur de cartes postales suit la même démarche que le photographe amateur, à ceci près que, ne réalisant pas lui-même l'image témoin, il doit répondre à son besoin d'appropriation, marquer le paysage impersonnel d'un signe qui lui est propre. » (*Ibid.*, p. 145.)

168 Portrait officiel de Pierre Loti (par Benque), qui figure dans le fonds Roussel. Le visage de Loti est raturé à l'encre par une croix et deux grandes oreilles dessinées directement sur le portrait. « L'intention peut apparaître à la fois moqueuse et maléfique, sans qu'on sache qui a maculé cette photo, ni pourquoi Raymond Roussel l'avait conservée. » (F. Caradec, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 209-210.)

LF Reverseau vue c8d.indb 103 25/10/2018 18:16

58. Photo-carte postale, 14 x 8,5 cm ; prise à l'Exposition coloniale de 1931,
de gauche à droite : André Billy, André Beucler, X., Léon-Paul Fargue, Pierre-André May

par Berenice Abbott dont l'auteur n'a gardé que les mains et le papier.

Les pratiques de détournement ne sont pas propres aux surréalistes et on trouve au début du XX^e siècle de nombreux exemples d'images annotées, biffées, recadrées manuellement ou légendées de façon personnelle. De même, tous les jeux avec l'image photographique ne sont pas des détournements, si l'on pense aux « récréations photographiques » que proposaient les revues de photo d'amateurs au début du XX^e siècle ou à la plupart des cartes postales fantaisie présentées par Clément Chéroux[169]. On peut aussi évoquer les « photographies animées » qui représentent Guillaume Apollinaire et André Rouveyre à la veille de la première guerre mondiale[170]. Ces photographies animées des deux

169 Clément Chéroux définit les « récréations photographiques » comme « tout un répertoire de propositions ludiques (photogrammes, photomontages, surimpressions, déformations optiques…) » (*La Photographie timbrée*, *op. cit.*, p. 273).

170 André Rouveyre a raconté en détail cette expérience en insistant sur sa dimension ludique dans « Apollinaire filmé en 1914 », *Le Point*, juin 1944. Ce *flipbook* fut réalisé au laboratoire photographique installé 23 bd Poissonnière le 1^er août 1914.

LF Reverseau vue c8d.indb 104 25/10/2018 18:16

amis sont, au même titre que certains portraits amateurs ou les photomatons, l'objet d'une appropriation ludique de l'image de soi. Même s'il n'y a là aucun détournement, aucune ironie, mais simplement la joie d'être ensemble avant la mobilisation et de découvrir une nouvelle technique, cette pratique insiste elle aussi sur le statut d'objet de la photographie. Ces quelques exemples dans lesquels la photo est avant tout un objet représentent, il faut y insister, une part importante, non de l'essence, mais de l'existence de la photographie[171].

Le procédé du collage ne pourrait-il pas alors faire partie de ce *continuum*, l'appropriation et le détournement fonctionnant ensemble[172] ? Le détournement d'images, photographiques et autres, a tant été utilisé dans le surréalisme qu'il semble parfois se confondre avec lui. Ce phénomène de transfert d'images d'une autre époque ou d'une autre valeur d'usage est un « "rappel" d'images anciennes et triviales au cœur de l'avant-garde [et], paradoxalement, leur détournement repose sur la conscience de leur valeur d'usage primitive[173] ». Le détournement, que Werner Spies qualifie quant à lui de « déracinement[174] », est donc un déplacement de regard plus qu'une décontextualisation, comme il apparaît dans les roman-collages de Max Ernst qui jouent sur les effets des images originelles avec une grande économie de moyens, et révèlent l'inconscient et le tragique qui habitent les images issues de la culture populaire[175]. Le collage n'est pas sans rappeler le processus essentiel de la photographie selon Philippe Dubois, c'est-à-dire la coupe, puisqu'il est une réorganisation du réel du même type que la photographie[176]. On trouve en effet souvent la notion de coupe à propos du collage, sous la plume de Breton, par exemple dans l'« Avis au lecteur » qu'il rédige pour *La Femme 100 têtes* (1929), où il emploie l'image d'une main détachée de son bras pour évoquer le phénomène de transfert dans le collage[177]. De plus le collage fait de l'image un objet et exhibe son statut d'objet. Il redonne à l'*image* le statut de *picture*, ce qui modèle l'imaginaire surréaliste de la photographie.

Il y a une diversité vertigineuse des pratiques photographiques dans les exemples examinés. Nous avons vu que les pratiques d'amateurs constituaient un réseau d'activités aussi différentes que la prise de vue, le développement, le tirage, l'archivage, le légendage ou la collection, et que les pratiques collectives et les pratiques ludiques fonctionnaient souvent ensemble et mettaient en avant la dimension matérielle des images. La photographie est autant l'objet de pratiques sociales (correspondance,

171 Cette piste sera largement approfondie dans la photographie actuelle et l'art contemporain qui utilise de plus en plus le matériau photographique : appropriation, réappropriation, détournement d'images banales, intérêt pour l'archive et la photo documentaire.

172 Les deux notions sont par exemple indissociables dans la phrase de Breton qui écrit, au sujet du roman-collage de Max Ernst, « Toute la valeur d'une telle entreprise – et peut-être de toute entreprise artistique – me paraît dépendre du goût, de l'audace et de la réussite par le pouvoir d'appropriation à soi-même, de certains *détournements*. » (« Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst », éd. cit., p. 305.)

173 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 24.

174 W. Spies, *Max Ernst*, *op. cit.*, p. 26.

175 *Une semaine de bonté* (1934) par exemple. Voir *Max Ernst « Une semaine de bonté » – les collages originaux*, musée d'Orsay, Paris (30 juin-13 septembre 2009), Paris, Gallimard/Fundación Mapfre/musée d'Orsay, 2009.

176 Ph. Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, chap. 4 « Le coup de la coupe : la question de l'espace et du temps dans l'acte photographique », p. 153 *sq.*

177 « il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main » (A. Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst », éd. cit., p. 305).

LF Reverseau vue c8d.indb 105 25/10/2018 18:16

cartes postales, etc.) que de pratiques qui se situent à la frontière des champs artistique et amateur, notamment avec le collage.

Après ce parcours chez les poètes photographes, et au-delà de cette diversité, il est possible de dégager quelques traits spécifiques du rapport des écrivains à la photographie, rapport qui est lié au regard qu'ils portent sur elle. Les différentes pratiques abordées montrent ainsi un intérêt particulier pour les images pauvres, pour les processus d'appropriation et de manipulation d'images et pour les pratiques de détournement. Avec l'envoi, l'échange, mais aussi le découpage et le collage, les images photographiques deviennent des objets personnels et le support de divers imaginaires. Les poètes surréalistes et les auteurs modernistes ont en commun une attention aux images banales, quotidiennes et concrètes. Sur toute la période, qui voit se développer parallèlement la photographie d'objet qui atteindra son apogée avec la Nouvelle Vision, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, les poètes éprouvent une fascination pour les objets-photographies qui reflètent un souci d'objectivation du monde dont la littérature se fait l'écho.

Les usages des poètes font apparaître encore d'autres spécificités du rapport entre poésie et photographie.

LES POÈTES ET LA PHOTOGRAPHIE : USAGES DE LA PHOTOGRAPHIE

Les images résultant de ces pratiques photographiques amateurs et privées sont mises en usage par les poètes, qui font alors *avec* ou *à partir* de la photographie. Celle-ci est en effet un point de départ et un matériau auquel on donne une fonction. La notion d'usager de la photographie, que propose Michel Poivert à propos des surréalistes qui utilisent des images qui, à 90 %, ne sont pas surréalistes, peut être étendue à toute la période. Le fait d'utiliser des images qui appartiennent à d'autres époques, d'autres champs disciplinaires ou d'autres aires géographiques et qui sont le fait d'autres individus, est un usage qui n'est pas propre aux surréalistes, comme le montrent les exemples de Mac Orlan et de Cendrars, qui regardent et manipulent les images photographiques bien plus qu'ils ne les fabriquent.

Précisons dès l'abord que l'étude des usages de la photographie est rendue difficile par la rareté des collaborations effectives entre poètes et photographes avant 1930, comme peine à se développer l'illustration photographique des livres et des revues. Ajoutons que les usages dont il va être question appartiennent bien souvent à la sphère publique car ils sont liés à la diffusion de l'image photographique, à ce que les poètes en font ou aimeraient en faire.

L'ensemble disparate mais important d'activités qui se développent autour de la photo et qui touchent en premier lieu les écrivains, est abordé pour commencer par le phénomène de collection d'images photographiques, qui prolonge la pratique de type 3 exposée plus haut. Les exemples précis de poètes collectionneurs permettent de montrer que la collection se situe à mi-chemin entre pratique et usage. Ce phénomène sera l'occasion d'une réflexion sur le regard intentionnel et sur le regard porté sur les images photographiques en tant qu'objet. En deuxième lieu sont abordés les usages de la photographie dans la mise en scène des écrivains, que ce soit en groupe ou individuellement, en poètes ou même en photographes. Si l'usage qui est fait de la photographie dans la figuration des poètes est important avant 1930, tant à l'échelle individuelle que collective, on

LF Reverseau vue c8d.indb 106 25/10/2018 18:16

se permettra quelques excursions en dehors des bornes chronologiques de façon à comprendre comment les usages des années 1930 se mettent en place dans la période précédente. Pour terminer, il sera question des usages de la photographie dans les livres et les revues, c'est-à-dire sa publication. Ces usages iconographiques sont les plus évidents et les plus connus ; ils autorisent ainsi une présentation synthétique qui ne s'arrête que sur ce qui fait la spécificité de ces usages pour les poètes.

Les écrivains collectionneurs d'images photographiques : la photographie comme objet

Fabriquer une image, c'est autant appuyer sur le déclencheur ou la développer que l'imprimer, l'encadrer, la légender, la découper ou la coller dans un album. La manipulation des images fait partie des pratiques photographiques. Les pratiques d'archivage, de collection, de simple compilation ou de mise en série, changent la nature des photographies et en font avant tout des objets. La proposition est radicale : si elle semble entendue pour la période contemporaine depuis les années 1960[178], elle est plus rare pour la période moderniste.

Lorsque « l'image photographique est collectionnée, elle devient une excroissance du regard[179] » qui répond à la curiosité humaine, qu'il s'agisse de collections privées ou de collections publiques, témoins d'un rêve encyclopédique. Parce que la collection de photographies est à la fois une pratique privée de manipulation d'images et une façon d'utiliser des images qui ne nous appartiennent pas, cette notion de collection se situe à la frontière entre pratique et usage.

De l'objet photographique à l'objet-photographie

Les collections d'images photographiques rélèvent d'un intérêt pour la photographie en tant qu'objet qui les dépasse. Il est donc important de dire un mot de la fascination des écrivains et de la société en général pour les objets photographiques comme la carte photographique que l'on envoie, la carte de visite, le portrait-carte, mais aussi le porte-plume photographique, la caméra détective, la montre photographique, etc. Un poème de Raymond Roussel, « La Vue », est tout entier construit sur l'objet ludique qu'est le porte-plume à travers lequel on voit, à la lumière et par transparence, une photographie de bains de mer[180]. Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Roussel évoque un autre objet photographique du même genre qu'il avait prévu d'utiliser pour les *Nouvelles impressions d'Afrique*, une « minuscule lorgnette-pendeloque » représentant des curiosités égyptiennes[181].

Les surréalistes partagent cet intérêt pour les objets photographiques futiles et ludiques. Aragon y fait par

178 Comme on le voit dans l'usage que fait Christian Boltanski des albums photographiques ou dans l'évolution récente du travail de Sophie Calle qui utilise de plus en plus les photos des autres. On pense aussi à des œuvres de jeunes photographes, comme l'italienne Moira Ricci qui retravaille de banales photos de famille, en particulier la série « 20.12.53-10.08.04 » présentée aux Rencontres d'Arles en 2009, et aux deux premières expositions du Bal, Paris : *Anonymes, l'Amérique sans nom : photographie et cinéma* (18 septembre-19 décembre 2010) et *Cinq étranges albums de famille* (14 janvier-17 avril 2011).

179 Michelle Debat, « Question de curiosité », *La Recherche photographique*, n° 10, « Collection, série », juin 1991, p. 18. Avec la préface d'André Rouillé, « Le vertige du nombre », ce numéro a nourri une part des réflexions qui suivent.

180 Voir analyse détaillée du poème dans chap. 3, p. 313-324.

181 Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000, p. 33-34.

LF Reverseau vue c8d.indb 107 25/10/2018 18:16

exemple allusion dans une lettre à Breton au sujet du poème « Monsieur V » en décembre 1918 :

> Et la coquille nacrée, tout ce goût inavoué des boîtes-souvenirs des bords de mer : j'aime ces porte-plumes qui portent dans leur corps (cligne seulement de l'œil pour voir) l'image de la plage[182].

Ces objets, souvent qualifiés de « kitsch », fascinent les surréalistes par leur anachronisme, mais aussi par la dimension tangible et concrète qu'ils donnent à la photographie.

Au-delà de ces objets photographiques, les auteurs dont il va être question sont intéressés par ce que nous appelons les objets-photographies, photographies définies par leur support de diffusion et envisagées dans leur dimension matérielle et concrète. Un objet-photographie est un objet de la vie quotidienne, que l'on peut manipuler. Cette dimension objectale est inextricablement liée à la photographie depuis ses débuts, mais elle a pris de plus en plus d'importance au cours du XX^e^ siècle, jusqu'au point d'arrêt qu'a marqué, sur ce plan, la dématérialisation de la révolution numérique[183].

Chez Fargue, le désir pour les objets-photographies qu'il pourra rapporter chez lui et contempler, comme les images de gare et de locomotive, apparaît très tôt. Dans une lettre de 1901, il demande de l'argent à son père « pour acheter quelques bricoles, souvenirs, et une belle photographie de la mer, que j'ai vue – et d'autres photos[184] ». Les photographies, comme les cartes postales, sont pour Fargue des objets désirables. On trouve sensiblement le même phénomène chez le jeune Breton : Marguerite Bonnet explique par exemple que Breton a gardé longtemps la reproduction photographique de *Samedi* d'André Derain qu'il avait découpée dans *Les Soirées de Paris*[185]. Ce genre d'images que l'on garde sur soi de façon quasi rituelle, qu'il s'agisse de reproductions d'art ou d'images privées, participe à un culte de l'image, comme la photographie de Germaine sur la plage qu'Albert-Birot a conservée toute sa vie.

Parfois, l'objet-photographie est investi d'un pouvoir magique ou d'un sens secret : il devient talisman, comme dans l'univers proustien[186]. Dans la vie, les images photographiques peuvent se trouver au centre d'un rituel, comme pour Jacques Vaché qui avait coutume d'utiliser son propre portrait photographique comme cible de tir à la carabine. L'anecdote est relatée par Marguerite Bonnet, qui cite une lettre à Jacques Baron où le docteur Perrin décrit la photo que Vaché lui a donnée en 1913 et qu'il vient de retrouver :

> La photo est criblée de trous et Jacques en me la donnant s'est excusé de ne pas en avoir d'autres que celle-ci, qui lui avait servi de cible pour un tir à la carabine ! Était-ce

182 Lettre citée par M. Bonnet dans Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1093-1094.

183 Voir par exemple Quentin Bajac, *Après la photographie. De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2010.

184 Lettre de Fargue à son père, le 20 septembre 1901. C'est sa dernière lettre de Bénerville, conservée à Bruxelles.

185 Elle « ne m'a pas quitté de toute la guerre » (Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1083).

186 La photographie joue un rôle important dans de nombreux épisodes de la *Recherche* : la rencontre avec Gilberte, le portrait d'Odette, la scène de Montjouvain, etc. Voir Brassaï, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* [1982], Paris, L'Arachnéen, 2009 ainsi que *Proust et les images, peinture, photographie, cinéma, vidéo*, dir. J. Cléder et J. P. Montier, Rennes, PUR, 2013.

LF Reverseau vue c8d.indb 108 25/10/2018 18:16

déjà une manifestation d'une tendance inconsciente à l'autodestruction[187] ?

L'usage de la photographie est ici le signe d'un suicide à venir, mais, sans aller jusqu'à ce cas extrême, la notion de talisman et celle de relique appartiennent à une vision populaire et commune de la photographie à partir de laquelle, explique Paul Edwards, se sont développées certaines des grandes théories de la photographie :

> Certains théoriciens et écrivains tels que Paul Valéry, Siegfried Kracauer, André Bazin, Susan Sontag, Roland Barthes, ont décrété qu'une photographie était mélancolique et l'ont assimilée à une relique. En ceci, ils ont suivi l'opinion populaire. Leur objet d'étude était moins la photographie d'auteur que l'album de famille et la carte postale anonyme[188].

À la fois présence et absence, le portrait photographique a pu être comparé à une relique en raison de la relation particulière qu'il entretient avec le passé et la mort, mais aussi de son aspect concret et tangible. Susan Sontag, par exemple, a montré la manière dont les portraits étaient utilisés comme des objets-photographies dans la vie quotidienne :

> [Les photos] qui emballent le monde, elles semblent inviter à l'emballage. On les colle dans des albums, on les encadre et on les pose sur des tables, on les punaise aux murs, on les projette sous forme de diapositives[189].

Les portraits en particulier sont utilisés

> comme des talismans [et] témoignent à la fois de sentimentalisme et d'une croyance implicitement magique : ce sont des tentatives pour entrer en contact avec une autre réalité et se prévaloir de droits sur elle[190].

Par rapport au portrait peint, le portrait photographique présente une valeur ajoutée qui explique sans doute le succès de l'industrie photographique au XIX^e^ siècle[191]. Mac Orlan remercie par exemple Man Ray pour son portrait de studio, « plus sensible que mille peintures »[192]. Que l'on appelle cette valeur ajoutée qu'est la valeur indicielle empreinte, trace, incarnation, elle est au cœur de toutes les réflexions sur la photographie, qu'elle serve à la condamner ou à la valoriser. Sans entrer dans le détail d'un corpus critique aujourd'hui largement connu et commenté[193], cette valeur attachée au portrait photographique mérite d'être rappelée, car c'est souvent sous cette forme que la photographie apparaît dans les textes littéraires.

L'œuvre d'Apollinaire, pour prendre un exemple d'emblée poétique, porte la trace de cet intérêt pour l'objet-photographie. Les termes *photographie* et *photographique* y sont employés dans une perspective

187 M. Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 96.

188 P. Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008, p. 46.

189 Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Ph. Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 17.

190 *Ibid.*, p. 33.

191 Susan Sontag présente, à la fin de *Sur la photographie*, une lettre d'Elizabeth Barrett à M.R. Mitford (1843) qui exprime cette préférence pour le portrait photographique : « Mon seul désir est d'avoir une telle relique de tous les êtres qui me sont chers sur cette terre. [...] Je crois que c'est la sanctification même du portrait. » (*Ibid.*, p. 247.)

192 *Man Ray. Portraits. Paris-Hollywood-Paris*, dir. Cl. Chéroux, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 34.

193 De Baudelaire et Nadar aux théoriciens contemporains de la photographie (Philippe Dubois, Régis Durand, Jean-Marie Schaeffer, etc.) en passant bien sûr par Barthes et Sontag.

LF Reverseau vue c8d.indb 109 25/10/2018 18:16

lyrique, généralement liés au motif du portrait photographique. Pour Apollinaire, la photographie est synonyme du « portrait-carte » que l'on garde sur soi et que l'on peut manipuler. Les occurrences les plus frappantes datent toutes les trois de l'année 1915, au moment où Apollinaire est loin, sur le front. Deux des *Poèmes à Lou* évoquent le portrait photographique pour l'opposer à la « réalité », ou à une vision plus « vraie », ouvrant ainsi la voie à un discours élégiaque de l'absence. Dans le poème à Lou du 28 avril 1915, la photographie est faite par les « cinq sens », « en couleurs » : elle s'oppose implicitement à un portrait photographique, froid, en noir et blanc. La photographie est une opération à la fois amoureuse et magique, une façon de conjurer l'absence et l'éloignement, en « cré[ant] de nouveau » une image de Lou, en recréant par les sens une image mentale :

Jolie bizarre enfant chérie
Je vois tes doux yeux langoureux
Mourir peu à peu comme un train qui entre en gare
[...]
Jolie bizarre enfant chérie
Ainsi les cinq sens concourent à te créer de nouveau
Devant moi
Bien que tu sois absente et si lointaine
Ô prestigieuse
Ô ma chérie miraculeuse
Mes cinq sens te photographient en couleurs
Et tu es là tout entière[194]

Le terme *photographie* sert au poète à définir la solution qu'il invente : la photographie par les sens. Le poème « C'est » contient le même paradoxe. La formule « La réalité des photos qui sont sur mon cœur » est ambiguë puisqu'elle signifie à la fois les portraits concrets portés près du cœur et la réalité que ne donnent pas les photos :

C'est la réalité des photos qui sont sur mon cœur que
    je veux
Cette réalité seule elle seule et rien d'autre
Mon cœur le répète sans cesse comme une bouche
    d'orateur et le redit
        À chaque battement
Toutes les autres images du monde sont fausses
    Elles n'ont pas d'autre apparence que celle des
        fantômes
Le monde singulier qui m'entoure métallique végétal
        Souterrain
        Ô vie qui aspire le soleil matinal
Cet univers singulièrement orné d'artifices
    N'est-ce point quelque œuvre de sorcellerie
        Comme on pouvait l'étudier autrefois
            À Tolède
Où fut l'école diabolique la plus illustre
    Et moi j'ai sur moi un univers plus précis plus certain
        Fait à ton image[195]

L'ambiguïté est encore forte à la fin du texte puisque « j'ai sur moi » s'appliquerait aisément à un portrait photographique que l'on garde dans sa veste, mais semble signifier ici « j'ai en moi », l'imagination créant un monde

194 Apollinaire, *Poèmes à Lou*, XLV, envoyé le 28 avril 1915 ; *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 451-453.

195 Apollinaire, « C'est », *Poèmes à Lou*, LIX, envoyé le 23 juin 1915 ; *ibid.*, p. 480.

LF Reverseau vue c8d.indb 110 25/10/2018 18:16

« plus précis » et « plus certain » que la photographie. Le double sens demeure car cet « univers [...] fait à ton image » pourrait aussi désigner une photographie que le poète a gardé « sur » lui. La photographie apparaît dans ces deux textes de façon plus positive qu'on ne pourrait le croire : modèle de réalisme et d'image « d'après nature », le portrait de Lou, caché dans la poche intérieure du poète, est la métaphore, sinon de sa présence réelle, de la connaissance profonde et sensorielle qu'en a le « Je » et devient la femme par métonymie.

Le mois suivant, dans un autre poème à Lou, Apollinaire fait cette fois explicitement allusion à un portrait photographique qu'elle lui a envoyé :

Plus de fleurs mais d'étranges signes
Gesticulant dans les nuits bleues
Dans une adoration suprême mon beau ptit Lou que
tout mon être pareil aux nuages bas de juillet s'incline
devant ton souvenir
Il est là comme une tête de plâtre blanche éperdument
auprès d'un anneau d'or
Dans le fond s'éloignent les vœux qui se retournent
quelquefois [...]
C'est devant ce site désolé s'il en fut
Que tandis que j'écris ma lettre appuyant mon papier
sur une plaque de fibro ciment
Je regarde aussi un portrait en grand chapeau
Et quelques-uns de mes compagnons ont vu
ton portrait
Et pensant bien que je te connaissais
Ils ont demandé
Qui donc est-elle
Et je n'ai pas su leur répondre
Car je me suis aperçu brusquement
Qu'encore aujourd'hui je ne te connais pas bien
Et toi dans ta photo profonde comme la lumière tu souris
toujours[196]

Le portrait photographique est encore, dans ce poème, une façon de mettre en balance deux modes de connaissance, la connaissance réelle, mouvante, sensorielle, et la connaissance que donne la contemplation d'une image dont la fixité est ici soulignée (« tu souris toujours »). La photo de Lou au grand chapeau que ce poème évoque est vraisemblablement le portrait de Lou dont Apollinaire s'est inspiré pour le « Poème du 9 février 1915 » composé de six calligrammes (**fig. 59**)[197]. La dimension élégiaque n'est pas spécifique à l'usage que fait ici Apollinaire de la photographie, mais l'objet-photographie renouvelle dans ce poème la tradition lyrique de l'évocation du portrait amoureux, du médaillon par exemple.

Pour Apollinaire, la photographie est liée à la pratique épistolaire et elle est pensée sur le mode de la concurrence, par l'imagination, par l'écriture ou par la création graphique puisque le calligramme lui-même est une réponse à l'envoi du portrait de Lou. Dans ces trois poèmes, l'image photographique aiguise le désir du poète pour Lou, mais aussi son désir d'écrire. Le portrait envoyé par Lou sert de prétexte à Apollinaire : il appelle une réponse et peut être considéré comme un moteur

196 Apollinaire, « Cote 146 », *Poèmes à Lou*, LXII, envoyé le 14 juillet 1915 ; *ibid.*, p. 484-485.

197 Apollinaire, « Poème du 9 février 1915 », *Poèmes à Lou*, XXII ; *ibid.*, p. 409. La photo est reproduite hors-texte (figure 10) et légendée « "cette adorable personne c'est toi" (Poème du 9 février 1915, lettre 81). Phot. Desgranges, Nice » (Apollinaire, *Lettres à Lou*, éd. M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1969). Nous tenons à remercier Agnès Paulot pour ces renseignements.

LF Reverseau vue c8d.indb 111 25/10/2018 18:16

59. *Portrait de Lou*, Photo Desgranges, Nice

poétique. Comme dans le mythe de Dibutade raconté par Pline l'Ancien, le portrait photographique est « la mémoire d'une présence comme origine nécessaire de la représentation[198] ».

Un autre poème, « Photographie » (*Calligrammes*), montre que la relation d'Apollinaire au *medium* est complexe. Comme dans les *Poèmes à Lou*, le « Je » parle d'un portrait photographique – une photo que Madeleine lui a envoyée en 1915 – mais cette fois, il s'adresse directement à une photographie :

Ton sourire m'attire comme
Pourrait m'attirer une fleur
Photographie tu es le champignon brun
De la forêt
Qu'est sa beauté
Les blancs y sont
Un clair de lune
Dans un jardin pacifique
Plein d'eaux vives et de jardiniers endiablés
Photographie tu es la fumée de l'ardeur
Qu'est sa beauté
Et il y a en toi
Photographie
Des tons alanguis
On y entend
Une mélopée
Photographie tu es l'ombre
Du Soleil
Qu'est sa beauté[199]

198 Roland Recht commente ainsi ce mythe des origines de la peinture (Roland Recht, *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 118).

199 Apollinaire, « Photographie », poème envoyé le 13 octobre 1915, dans *Calligrammes* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 257.

LF Reverseau vue c8d.indb 112 25/10/2018 18:16

Le portrait sert de médiation à un discours amoureux. L'*incipit* « Ton sourire » sonne comme une adresse à la femme alors que le poème s'adresse à la photographie. Le portrait met la femme, évoquée à la troisième personne (« sa beauté »), à distance en se substituant à elle dans la position du destinataire. La structure est ternaire car « Photographie tu es » amorce trois fois la description non de la femme aimée mais de la manière dont le portrait la représente. Celle-ci est métonymique puisque l'image ne montre, chaque fois, qu'une partie de ce qu'elle est censée représenter, phénomène qui rappelle « La chevelure » de Baudelaire. Le champignon brun est un fragment de la forêt, la fumée un fragment de l'ardeur et l'ombre un fragment du soleil. Ce sont des fragments de la représentation photographique elle-même et non de son modèle. Apollinaire s'adresse ainsi aux traces de la beauté de Madeleine puisque le « champignon brun / De la forêt », « la fumée de l'ardeur » et « l'ombre / Du Soleil » sont des empreintes de « sa beauté ». Si la fumée et l'ombre sont des exemples couramment utilisés pour définir l'empreinte, même le « champignon brun » de la forêt peut être compris comme un indice au sens peircien car le champignon est la conséquence, l'effet de l'humidité et du manque de lumière de la forêt. On peut aussi penser que l'image du champignon brun, comme celle du « clair de lune », est engendrée par une observation minutieuse de la photographie dans sa dimension concrète, comme le suggère la mention des « blancs » et des « tons alanguis ». La couleur brune du champignon fait alors probablement référence aux tons sépia de la photographie. Quand Apollinaire regarde et manipule le portrait de la femme aimée, c'est d'abord la texture, les tons et la luminosité qu'il voit.

Le cas d'Apollinaire est révélateur car les occurrences sont rares mais montrent à quel point la photographie est un objet, portrait-carte, photographie de studio mais aussi album qu'on feuillette, si l'on pense au poème « Le voyageur » qui fait défiler une série d'images-souvenirs[200]. La photographie est ainsi bien souvent pour les écrivains affaire d'objet. Dans un tout autre contexte, cette dimension objectale est exprimée de façon radicale par Jean Baudrillard, qui, en parlant de son propre rapport à la photographie, se place en rupture avec l'esthétique photographique :

> Lorsque je dis que je ne suis pas photographe, c'est parce que je vois bien que les photographes veulent être photographes, ils fabriquent un produit qu'est la photographie. Alors que pour moi, la photo est un médium, un support, certainement révélateur de quelque chose, mais qui reste en soi un objet impersonnel. Ce qui m'intéresse, c'est l'objet, ce n'est pas le projet photographique. [...] L'image photographique est venue d'en deçà ou d'au-delà de l'esthétique, de par son essence technique. [...] L'opération photographique est une sorte de réflexe, d'écriture automatique de l'évidence du monde[201].

Le manuscrit est reproduit dans *« Calligrammes » dans tous ses états*, éd. Claude Debon, Clamart, Calliopées, 2008, p. 254 : le titre est souligné deux fois.

200 Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 78-80. Voir chap. 2, p. 187-188.

201 Jean Baudrillard, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 136. Baudrillard développe en outre une réflexion originale dans les ouvrages qui présentent ses photographies, comme *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité. Jean Baudrillard Photographies*, Paris, Descartes & Cie, 1998, et le catalogue d'exposition à la Galerie municipale du Château d'eau, Toulouse (6 avril-16 mai 1999).

LF Reverseau vue c8d.indb 113 25/10/2018 18:16

Cet assujettissement à l'objet-photographie, que l'on manipule, que l'on garde sur soi, mais aussi que l'on accumule, amasse de façon désordonnée ou au contraire collectionne ou range dans des albums, se rencontre sans doute chez les écrivains plus qu'ailleurs.

Accumulation, collection, album. Les exemples de Mac Orlan et Eluard

Le phénomène de collection, au sens large, ne nécessite pas forcément de recul historique : on peut collectionner des images contemporaines, sans valeur artistique ni valeur personnelle directe. Gisèle Freund remarque par exemple que les collections de cartes postales étaient fréquentes au moment de l'« âge d'or » de sa diffusion, autour de 1900[202]. La collection n'est pas une pratique annexe de la photographie, elle lui est intrinsèquement liée. Depuis le daguerréotype, la photographie est avant tout une affaire d'objets : sa qualité d'image reproductible (certes tardive), la variété de ses supports, ainsi que sa large assise de diffusion font qu'elle assume une multitude de symboliques liées à ses divers modes de présentation : expositions, projections, livres, albums privés ou encore objets épars, gardés plus ou moins secrets, comme le panthéon ou le mur d'images[203]. L'image photographique peut donner l'impression d'exister pour pouvoir être collectionnée. La prolifération des images de toutes sortes et le nivellement de leur provenance, auxquels nous sommes aujourd'hui habitués, mais que les années 1910 et 1920 ne font que découvrir, engagent à l'accumulation et à la collection, qui est une forme d'appropriation.

Susan Sontag place la collection au cœur de sa réflexion sur la photographie. Subsumés sous la notion de « regard photographique », la production, la contemplation et même l'intérêt pour la photographie (regroupant l'ensemble des trois types de pratiques photographiques que nous avons définis) changent notre rapport au monde :

> En dépit de l'illusion qu'il donne quelque chose à comprendre, ce à quoi le regard photographique invite réellement est à entretenir avec le monde une relation de collectionneur qui nourrit la conscience esthétique et encourage le détachement émotionnel[204].

L'attitude face aux objets-photographies est révélatrice d'une attitude face au monde, c'est là tout l'enjeu du travail de Susan Sontag, qui porte sur une époque postérieure (les années 1960-1970) et sur une aire géographique différente (les États-Unis). Mais les phénomènes étudiés dans ce chapitre ne sont-ils pas les prémisses de ce qui apparaîtra clairement après 1945 dans les pays occidentaux ? Une des bases de la réflexion de Susan Sontag pourrait en effet aisément s'appliquer aux premières décennies du XX[e] siècle :

> Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde [...] avec les photographies, l'image devient aussi objet, un objet léger, bon marché à produire, facile à transporter, à accumuler, à stocker[205].

202 Gisèle Freund donne le chiffre de 33 revues cartophiliques en France vers 1900 (*Photographie et société*, Paris, Le Seuil, « Points histoire », 1974, p. 97).

203 Susan Sontag appelle la « chambre secrète » des *Enfants terribles* de Cocteau (photos de boxeurs, de stars de cinéma et d'assassins) « leur panthéon personnel » (*Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 221).

204 *Ibid.*, p. 159.

205 *Ibid.*, p. 16.

LF Reverseau vue c8d.indb 114 25/10/2018 18:16

La théoricienne américaine va plus loin lorsqu'elle compare les objets-photographies à des « objets trouvés » :

> Les photos sont, bien entendu, des artefacts. Mais leur pouvoir d'attraction tient à ce que, dans un monde jonché de vestiges photographiques, elles semblent aussi avoir le statut d'objets trouvés : tranches de monde découpées de façon aléatoire. Ainsi elles profitent simultanément des prestiges de l'art et de la magie du réel[206].

La notion d'objet trouvé est en effet au cœur des pratiques d'accumulation et de collection, dans le surréalisme mais pas uniquement, comme le montrent les exemples de Pierre Mac Orlan et de Paul Eluard.

Mac Orlan est un grand collecteur, plutôt que collectionneur, d'images. Les photographies qui figurent dans ses archives ne sont pas classées, parfois non légendées et mélangées avec tous les autres types d'images qu'il accumulait, notamment une importante collection de dessins et de gravures, de vues urbaines et d'images militaires ou érotiques. On trouve par exemple de nombreuses photographies de son ami Georges Aumont, qui l'accompagnait à Tunis en 1932 et qui a photographié sensiblement les mêmes choses que lui (**fig. 60**)[207]. L'écrivain conservait également des photographies de plateau prises par Raymond Voinquel ou des photos de tournage. On est frappé par le nombre de photographies provenant d'agences de presse, comme une série sur Berlin dans les années 1930, composée à la fois de cartes

60. Collection Mac Orlan, Georges Aumont, [Rues du Maghreb], format carte postale, années 1930

206 *Ibid.*, p. 103.

207 À la maison Mac Orlan, il existe des photos d'Aumont, au format carte postale, représentant des rues du Maghreb dans les années 1930.

LF Reverseau vue c8d.indb 115 25/10/2018 18:16

61. Collection Mac Orlan, carte postale de Berlin

LF Reverseau vue c8d.indb 116 25/10/2018 18:16

62. Collection Mac Orlan, [Femme morte de faim à Berlin] (12 mars 1932).
Photo d'agence (JLL PRESS Illustrierter Pressedients MarkgrafenStrasse, Berlin)

LF Reverseau vue c8d.indb 117 25/10/2018 18:16

postales (**fig. 61**) et de photos d'agence dont certaines sont ce qu'on appellerait aujourd'hui des « photos chocs », comme celle d'une Allemande morte de faim en 1932 (**fig. 62**). Les images conservées par Mac Orlan sont liées à ses amitiés, ses relations et sa vie professionnelle, ce qui leur confère une fonction privée ou documentaire. Mais, autre explication de cette accumulation, ces photographies flattent son goût pour le macabre ou l'érotisme. Dans la préface qu'il rédige pour *Atget, photographe de Paris*, Mac Orlan évoque par exemple « la magnifique collection de photographies anciennes que possède [son] ami le peintre Dignimont[208] ». Peintre et illustrateur admiré par Mac Orlan, André Dignimont est l'un des grands collectionneurs français de photographies érotiques[209]. Bien que Mac Orlan n'ait pas collectionné ce genre de photographies de façon aussi systématique, il nous semble que son intérêt pour la collection de son ami recoupe ses thèmes de prédilection.

Cette passion de l'image, qui touche parfois au fétichisme, est caractéristique d'autres pratiques que nous ne pouvons qu'évoquer, comme celles de Waldemar-George ou de Hans Bellmer, grands collectionneurs de cartes postales. L'album photographique d'écrivain est un objet singulier dans lequel s'incarne une collection. Les différents types d'utilisation de l'album regroupent les grandes catégories de la photo amateur : une collection peut avoir une fonction mémorielle personnelle (famille et amis) – c'est globalement l'usage de Fargue –, une fonction de documentation, par albums thématiques, utilisés directement ou indirectement (souvent liée aux voyages) – celui de Segalen, par exemple –, et une fonction « poétique » caractérisée par un assemblage subjectif, sans lien nécessaire avec la connaissance du représenté, de ce qui dans une image frappe, de ce qui est insolite, sur la base d'une émotion assez proche de ce que Barthes appelle « *punctum*[210] ». Ce dernier type est illustré par les albums de Paul Eluard.

« Je ne peux pas vivre sans image », aurait dit Eluard en 1952[211]. En effet, la peinture, le dessin, la photographie et les images de toutes sortes ont partie liée à sa vie. Eluard collectionne la peinture depuis 1919 et les cartes postales à partir de la fin des années 1920[212]. Avec Tristan Tzara et Max Ernst, il commence à s'intéresser aux photographies

208 *Atget, photographe de Paris*, préface de Mac Orlan, Paris, Henri Jonquières, 1930, p. 1-23. Repris, remanié, sous le titre *Atget* dans *Masques sur mesure*, t. I ; *Œuvres complètes*, éd. G. Sigaux, Paris, Cercle du bibliophile, t. XII, 1970, p. 349-361, p. 357. Cette collection a en grande partie été vendue à Drouot-Richelieu, le 4 octobre 2002. Le catalogue permet de se faire une idée de cette importante collection dont nous n'avons pu retrouver la trace : portraits, paysages, et un large ensemble de photographies érotiques.

209 On sait par exemple que c'est Dignimont qui a commandé au photographe Atget une série sur les prostituées au début des années 1920. Voir *Eugène Atget's Paris*, Köln, Taschen, 2001, p. 187.

210 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Le Seuil, 1980.

211 Le 28 février 1952, Jean Hugo raconte la visite du musée Tretiakoff avec Paul Eluard. Devant des peintures en trompe-l'œil, Eluard dit : « C'est tout le contraire de l'art, [...] quand on aura trouvé le moyen de tirer des épreuves photographiques de vingt mètres sur dix, la peinture n'aura plus de raison d'être. [...] Si je devais vivre ici, je me ferais à cette peinture. J'aurais des Lévitan à mon mur. Je ne peux pas vivre sans image. Si j'avais été plus fort, j'aurais été peintre. » (Jean Hugo, *Carnets*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 50.)

212 La datation n'est pas confirmée et oscille, selon les sources, entre 1928 et 1932, en 1929, selon Anne McCauley (« En-dehors de l'art », art. cit., p. 72), pas avant 1929, voire 1932, pour José Pierre. La moitié de ses albums (soit 2 400 cartes sur 5 000, réparties en quatre albums) est acquise par le musée de la Poste en 1990. Voir *Regards très particuliers sur la carte postale*, cat. expo., Musée de la Poste, Paris (27 octobre 1992-30 janvier 1993), Paris, Musée de la Poste, 1992.

LF Reverseau vue c8d.indb 118 25/10/2018 18:16

commerciales dès 1921 : il en envoie et en reçoit beaucoup. Rapidement, André Breton lui offre sa propre collection et Georges Sadoul lui en cède 200. En 1929, il entame une correspondance intensive avec Gala à propos des cartes postales qu'ils recherchent tous deux. Dans sa collection, les cartes du début du siècle voisinent avec celles de l'entre-deux-guerres et la forte proportion de cartes représentant des femmes (3 000 cartes sur 5 000) correspond à la production moyenne de l'âge d'or de la carte postale. Authentique collection, les images sont rassemblées de façon quasi systématique dans des albums, par pages de six cartes, comme l'expliquent Aline Ripert et Claude Frère :

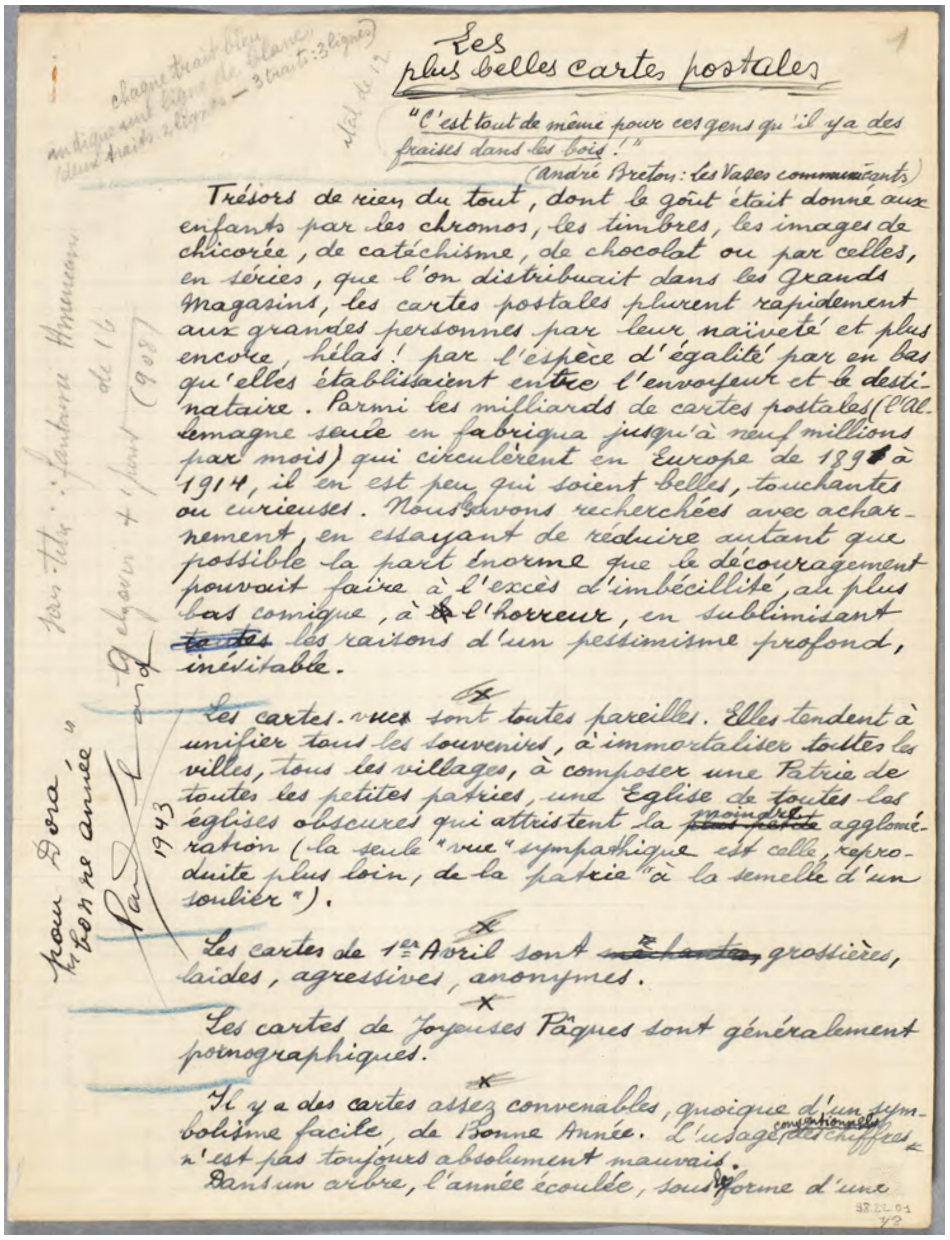
> Pour Paul Eluard, la chasse à l'objet n'est qu'une première étape. La carte postale va devenir un élément d'une composition personnelle. Ainsi, chacune des planches de ses albums comprend six cartes choisies et rapprochées les unes des autres selon des combinaisons qui évoquent une syntaxe poétique[213].

Selon les deux sociologues, les planches se lisent de façon croisée, « en chiasme[214] ». José Pierre affirme quant à lui que chaque page est agencée selon un double principe de construction : les deux photos centrales seraient plus baroques et plus surprenantes que les autres, et les cartes analogues formeraient un triangle, Eluard regroupant par exemple les cartes sépia, les cartes couleurs ou encore les nus d'une même série[215].

La collection de cartes postales d'Eluard est passée dans l'histoire avant tout grâce à l'article qu'il rédigea en 1933 pour *Minotaure* (**fig. 63**). « Les plus belles cartes postales » rejette l'expression « art populaire » : art de masse certes, « les cartes postales ne constituent pas un art populaire », car elles sont « commandées par les exploiteurs pour distraire les exploités »[216]. Dans cet article, Eluard refuse tout statut artistique aux cartes postales et insiste même sur la bassesse et la bêtise de ces milliards de cartes parmi lesquelles celles qui l'intéressent sont rares : « Il en est peu qui soient belles, touchantes ou curieuses ». À partir d'exemples tirés de sa collection, Eluard précise ce qui le touche dans ces images : les collages, les métaphores et les contrepèteries visuelles, la « fantaisie » de façon générale, et plus particulièrement la figuration de l'impossible et de l'invraisemblable, comme dans une carte où une femme flirte avec un papillon, en faisant tourner un cœur à coups de fouet. Dans les cartes postales, les allégories sont simplistes, les représentations naïves et l'analogie est recherchée « avec fureur ». Eluard est fasciné par leur stéréotypie et par l'infini réservoir de clichés qu'elles contiennent. Les cartes postales photographiques se distinguent même des cartes postales dessinées par l'acharnement quasi absurde avec lequel elles créent des rapprochements humoristiques. La spécificité de la photographie réside dans le « coûte que coûte », qui sous-entend ici la réalisation concrète de l'image (prise de vue, décors, éclairage, retouches, etc.) : « le calembour,

213 *La Carte postale…*, *op. cit.*, p. 171.
214 *Ibid.*, p. 172.
215 José Pierre, « La collection de Paul Eluard. La carte postale comme matériau du "poème visible" », dans *Regards très particuliers sur la carte postale*, *op. cit.*, p. 28-47.
216 Eluard, « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 85-100. Une correction dans les épreuves montre que ce refus était plus fort encore dans la première version : « Les cartes postales ne sont pas plus l'expression d'un art populaire, que le roman dit populaire n'est un roman » (fonds Eluard à Saint-Denis).

LF Reverseau vue c8d.indb 119 25/10/2018 18:16



Les
plus belles cartes postales

"C'est tout de même pour ces gens qu'il y a des fraises dans les bois !"
(André Breton : Les Vases communicants)

Trésors de rien du tout, dont le goût était donné aux enfants par les chromos, les timbres, les images de chicorée, de catéchisme, de chocolat ou par celles, en séries, que l'on distribuait dans les Grands Magasins, les cartes postales plurent rapidement aux grandes personnes par leur naïveté et plus encore, hélas ! par l'espèce d'égalité par en bas qu'elles établissaient entre l'envoyeur et le destinataire. Parmi les milliards de cartes postales (l'Allemagne seule en fabriqua jusqu'à neuf millions par mois) qui circulèrent en Europe de 1899 à 1914, il en est peu qui soient belles, touchantes ou curieuses. Nous avons recherchées avec acharnement, en essayant de réduire autant que possible la part énorme que le découragement pourvoit faire à l'excès d'imbécillité, au plus bas comique, à l'horreur, en sublimisant les raisons d'un pessimisme profond, inévitable.

Les cartes de vœux sont toutes pareilles. Elles tendent à unifier tous les souvenirs, à immortaliser toutes les villes, tous les villages, à composer une Patrie de toutes les petites patries, une Eglise de toutes les églises obscures qui attristent la moindre agglomération (la seule "vue" sympathique est celle, reproduite plus loin, de la patrie "à la semelle d'un soulier").

Les cartes de 1er Avril sont grossières, laides, agressives, anonymes.

Les cartes de Joyeuses Pâques sont généralement pornographiques.

Il y a des cartes assez convenables, quoique d'un symbolisme facile, de Bonne Année. L'usage des chiffres n'est pas toujours absolument mauvais.
Dans un arbre, l'année écoulée, sous forme d'une

63. Paul Eluard, manuscrit de l'article : « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933

LF Reverseau vue c8d.indb 120 25/10/2018 18:16

femme d'une élégance assez défraîchie, juchée sur une branche, regarde d'un œil tendre un nid où les quatre œufs qu'elle a pondus, numérotés 1.9.0.5, viennent d'éclore. Quatre ravissantes fillettes en sortent. Ou bien une nef s'engloutit dans la tempête pendant qu'une autre avance sur la mer calmée, etc... Mais enfin, la Bonne année reste une bonne plaisanterie. A quand les ~~Mauvaise année~~ cartes de Mauvaise année, qui mêleront ~~les années aux semaines~~ les siècles aux mois, les années aux semaines et les jours aux nuits au grand détriment du temps et au bénéfice des sensations.

~~Les cartes postales ne sont pas l'art populaire, ou art populaire que le roman dit populaire n'est pas le roman~~ pour distraire les exploités,

Commandées par les exploiteurs, les cartes postales ne ~~sont pas~~ constituent pas un art populaire, mais tout au plus la petite monnaie de l'art tout court. Mais cette petite monnaie donne parfois idée de l'or.

Les fleurs.

Une avalanche de roses, de myosotis et de violettes, en soie, en velours, en peluche, en celluloïd, en dentelle, en métal, gaufrées, glacées, pailletées, dorées, nacrées, en relief, des poissons de myosotis, des tanks de violettes, des cœurs de roses. Quelquefois aussi des marguerites, des coquelicots, du muguet des pensées. La fleur plaît. Mais une tradition détestable impose presque exclusivement la reine des fleurs, le cliché sentimental et la modestie. La fantaisie ne s'exerce pas ~~toujours~~ sur les autres fleurs qui sont toujours reproduites photographiquement ou d'après de misérables aquarelles. Il semble redoutable aux conservateurs jaloux de la médiocrité populaire d'ouvrir ce jardin floribond féerique où poussent l'anémone pulsatille, la campanule miroir de Vénus, la gueule-de-loup, la marguerite bleue, l'œillet-de-poète géant, la capucine coccinée, la capucine caméléon, les pieds-d'alouettes, l'adonide goutte-de-sang, le perce-neige, la belle-de-jour bleue à la gorge blanche et rose, la belle-de-nuit, belle de rêve au

parfum de fleur d'oranger, la calcéolaire tigrée, l'œuf-de-vanneau, le pas-du-fantôme, le zinnia double nain aux couleurs dégénérées, la centaurée candidissima, la giroflée, quarantaine, mammouth, nuit-d'été, le désespoir-du-peintre, l'amarante queue-de-renard, le chèvrefeuille, le cinéraire maritime diamant, le pavot d'Islande, toutes les fleurs rares et, pour cacher les murs l'aristoloche siphon — d'ouvrir ce jardin féerique où poussent toutes les fleurs qui baptisent des visions.

Les Femmes

Femmes-enfants, femmes-fleurs, femmes-étoiles, femmes-flammes, flots de la mer, grandes vagues de l'amour et du rêve, chair des poètes, statues solaires, masques nocturnes, rosiers blancs dans la neige, servantes, dominatrices, chimères, vierges illuminées, courtisanes parfaites, princesses de légende, passantes, elles construisent la force, les visages et la raison d'être de l'homme, ~~elles~~ font jaillir la joie et croupir le chagrin.

Une fille altière coiffée d'un paon, un chat à tête de femme, une beauté noire nue à la porte d'un cimetière, une jeunesse nue renversée sur un rocking-chair, une autre au fond de la mer, assise sur une table dans une pose indécente fume une cigarette et se verse un verre de vin, une autre vole sur les fleurs, une autre flirte avec un papillon, une autre parle comme dans un rêve, une autre enfile ses bas,

celle-ci, toute verte, faisant, à coups de fouet, tourner un cœur comme une toupie, c'est l'Hiver, celle-ci, dans une pensée, symbolise la Libellule, celle-ci s'épouvante d'un crabe qui monte vers son ventre, celle-ci compare ses seins à ceux d'une Vénus de marbre, celle-ci surgit de la fumée d'une cigarette, celle-ci, l'indomptable, est pourtant enchaînée, celle-ci balaie la rue,

Violoncelle qui résiste, réalisé coûte que coûte, s'élève à la dignité d'une grande image poétique[217] ». Dans ces cartes postales qu'il oppose aux « cartes artistiques », Eluard apprécie ce qui appartient aux « récréations photographiques » – changements d'échelle, jeux de cadrage – cette pratique ludique de la photographie dont Clément Chéroux a montré l'influence sur les avant-gardes[218]. Paul Eluard fut sans conteste un de ces passeurs entre photographie amateur et art d'avant-garde.

Ces cartes postales sont aussi pour Eluard le support d'une rêverie érotique : « Hallucinations lilliputiennes de la femme : l'homme est un insecte, un oiseau qu'elle dresse, qu'elle blesse, qu'elle écrase », écrit-il. Certaines images sont des visions fantasmées d'étoffes et de matières et un tremplin onirique. L'émotion surgit de la rareté : la posture du collectionneur va de pair avec celle du « regardeur » de photographies qui, parmi une montagne d'images disponibles, ne s'arrête que sur quelques-unes. La pratique de la collection fait ici de la photographie un *objet à trouver*, plutôt qu'un *objet trouvé*. Le processus de la découverte s'apparente à une exploration, à une recherche de la merveille proprement surréaliste, que l'on retrouve dans la métaphore de l'or que file Eluard dans l'article de *Minotaure* : « Tout au plus la petite monnaie de l'art tout court et de la poésie. Mais cette petite monnaie donne parfois idée de l'or ». S'ajoute à cela l'aspect obsessionnel, presque fétichiste, de la collection. Les cartes postales sont intimement liées à la vie personnelle d'Eluard : on a vu qu'elles étaient objets d'échanges et de dons, ajoutons que lorsque Gala le quitte, Eluard écrit une lettre pour lui dire de tout prendre sauf ses albums et fait ainsi de sa collection le plus précieux de ses biens[219].

On lit parfois que les albums de cartes postales d'Eluard sont des « poèmes visibles » ou des « poèmes visuels », et, parce que le collectionneur est aussi poète, on parle de « poésie involontaire » au sujet des planches[220]. Si ces métaphores sont fragiles, on est en droit de comparer les démarches. La fascination d'Eluard pour les cartes postales et sa passion pour les proverbes, par exemple, ne sont pas sur le même plan, mais ces deux formes de « glanage » sont deux facettes d'une même attitude poétique. Aussi la collection est-elle bien souvent révélatrice d'un intérêt, d'une obsession ou simplement d'un goût qui se manifeste aussi dans les textes littéraires.

Ce que collectionner veut dire : entre pratique et usage

« Le choix, la réunion et la conservation d'objets qui ont une valeur subjective », telle est la définition minimale donnée par Werner Muensterberger, à laquelle il faut ajouter que le collectionneur est avant tout un « regardeur » de photographies[221]. Parmi les collectionneurs existent plusieurs profils, déterminés par le degré d'appropriation des images regardées, du coup d'œil le plus bref à la « contemplation » la plus approfondie. Comme le

217 Eluard donne l'exemple d'une carte postale jouant, avec un mauvais goût certain, sur l'homophonie entre « violoncelle » et « violons celle ».

218 Clément Chéroux, « Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes », *Études photographiques,* n° 5, novembre 1998, p. 73-96.

219 Cl. Chéroux, *La Photographie timbrée*, *op. cit.*, p. 201, et Eluard, *Lettres à Gala (1924-1948)*, éd. P. Dreyfus, Paris, Gallimard, 1984, p. 123. On peut également noter qu'avant sa liaison avec Eluard, dans les années 1920, Nusch avait travaillé comme modèle de cartes postales photographiques (*Album Eluard*, *op. cit.*, p. 117-118).

220 J. Pierre, « La collection de Paul Eluard », art. cit., p. 39.

221 Werner Muensterberger, *Le Collectionneur. Anatomie d'une passion,* trad. M. Leroy-Battistelli, Paris, Payot, 1996, p. 16.

LF Reverseau vue c8d.indb 123 25/10/2018 18:16

formulait Jean Selz en 1937, « lorsqu'elle atteint un certain degré d'intensité, la contemplation devient une forme supérieure de la possession[222] ». Dans l'acte de regarder des photographies se retrouvent alors l'observateur, l'accumulateur, le compilateur, le collectionneur ou encore le fanatique. Les différentes attitudes que sont l'arrêt sur image, la lenteur du regard, l'accrochage et tous les procédés de mise en valeur, comme le classement dans les planches d'un album, sont autant d'occasions de méditation sur l'image, condition de l'appropriation. L'inesthésie (de l'indifférence artistique au mauvais goût décomplexé), l'anachronisme et l'objectivation sont les trois caractéristiques des pratiques de collection qui peuvent servir de socle à l'analyse des rapports entre les poètes et les images photographiques.

Les images que manipulent, accumulent ou collectionnent Eluard, Mac Orlan, Fargue, Cendrars, Larbaud, Apollinaire, Roussel et bien d'autres[223] ont en commun de n'être pas choisies pour leur valeur artistique. Images commerciales, documentaires, informatives ou touristiques, photographies de presse, portraits de studio, publicités sont des « images pauvres », expression reprise au numéro de *La Recherche photographique*, « La photographie est-elle une image pauvre ? »[224]. L'image pauvre, « modeste » et sans volonté artistique, s'oppose à l'image noble, exposée, vendue, et simplement à celle que l'on choisit de voir. Elle rejoint ainsi la définition que donne Anne McCauley de la « photographie populaire » – terme que refuse Eluard mais dont le sens est proche – c'est-à-dire « commerciale, familiale, vernaculaire » et appelée « populaire » car elle

> a toujours été située par l'histoire du médium au cœur de la définition de *ce qui n'était pas de l'art*, ou comme la représentation privilégiée de la culture populaire ou de la culture de masse[225].

Cet ensemble disparate de photographies a la prédilection des écrivains qui les utilisent parce qu'elles n'ont pas (ou pas encore) de sens artistique consacré et qu'elles permettent ainsi le détournement, le jeu et l'appropriation. Comme le rappelle Philippe Hamon dans *Imageries*, à propos de la fin du XIX^e^ siècle, les écrivains font plus volontiers référence aux images pauvres et dévaluées et ont tendance à éviter les représentations nobles, ce qui permet de les utiliser[226]. En ce qui concerne la photographie, Philippe Ortel explique, à la suite de Philippe Hamon, que les modèles « inférieurs » ou non canoniques intéressent les écrivains en tant que formes de renouvellement de la représentation :

222 Jean Selz, « Exercice de contemplation », album *Photographie, Arts et métiers graphiques*, 1937, n.p., repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 91-94.

223 Ne serait-ce que chez les surréalistes : « il est aujourd'hui établi que Louis Aragon, André Breton, Jacques-Bernard Brunius, Hans Bellmer, René Char, mais aussi Salvador Dalí, Robert Desnos, Georges Hugnet, Georges Sadoul, ou encore Gala et Paul Eluard collectionnaient les cartes postales avec, dans la plupart des cas, une prédilection pour les fantaisies. » (Cl. Chéroux, *La Photographie timbrée*, *op. cit.*, p. 200.)

224 *La Recherche photographique*, n° 18, « La photographie est-elle une image pauvre ? », juin 1995. Voir en particulier André Rouillé, « Une image sans qualités ? », p. 4-7.

225 A. McCauley, « En-dehors de l'art », art. cit., p. 52.

226 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e^ siècle*, Paris, Corti, 2001. Ph. Hamon développe en particulier l'exemple de Rimbaud et des dessins naïfs.

LF Reverseau vue c8d.indb 124 25/10/2018 18:16

> Les arts « mineurs » traitent souvent des thèmes ignorés ou méprisés par la tradition artistique et imposent, finalement, à l'ensemble des pratiques, un cadre de référence nouveau[227].

Bien que le phénomène d'accumulation d'images hétéroclites ne soit pas neuf dans les milieux poétiques, il nous semble significatif qu'à l'époque moderniste, les paratextes (préfaces, hommages, lettres destinées à être publiées, etc.) insistent sur cette importance des images pauvres. Henry J.-M. Levet, mort en 1906, est par exemple qualifié par Marcel Ray de « véritable artiste », parce que sa chambre était pleine « d'images volantes, comme une cage d'oiseaux des îles »[228]. Fargue et Larbaud insistent aussi sur l'univers visuel de l'auteur de *Cartes postales* qu'ils admirent et publient en 1921. Dans le « Récit de la mort de Levet », Larbaud fait l'inventaire des objets et images qui se trouvent dans la chambre du poète à Montbrison :

> deux photographies de Henry Levet en uniforme de Consul de France [...]. Encore : un mauvais fusain fait par un « artiste-express », en 20 minutes, devant le Grand Café de Montbrison [...]. Fargue ne trouve pas le portrait ressemblant. Autres souvenirs [...] : des photographies de rajahs données à Levet pendant son voyage dans l'Inde ; elles sont dédicacées (en anglais). Celle de l'ancien rajah de Kapurthala est très remarquable. – Une photographie du buste d'Arthur Rimbaud, faite par Levet lui-même. – Une photographie, dédicacée, de Léandre, le dessinateur, qui fut un des amis de Levet[229].

Autre trait de la collection, l'anachronisme et la fascination pour une autre époque, qui caractérisent là aussi le rapport des poètes à l'image photographique. La photographie, parce qu'elle enregistre le réel jusque dans ses moindres détails, fait revivre les époques passées de façon presque magique, comme l'exprime Mac Orlan à partir d'une photographie de la collection Dignimont :

> Dans la magnifique collection de photographies anciennes que possède mon ami le peintre Dignimont, j'ai pu découvrir une vue des grands boulevards, près la porte Saint-Martin. Cette photographie fut prise vers 1865, peut-être. Elle est puissante, en ce sens qu'elle met en marche tous les rouages de l'imagination. La puissance tient dans un détail : la présence d'un peloton de voltigeurs de la garde qui rentre précédé de sa « clique ». C'est une image familière de la rue et du pittoresque social de 1865. Rien ne pouvait être inventé de ce spectacle banal que la photographie anime d'une étincelle assez divine[230].

Le décalage temporel permet de voir autre chose que ce que l'auteur cherchait originellement à faire voir :

227 Ph. Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », dans *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 24.

228 Lettre du 6 mars 1911, de Marcel Ray à Valery Larbaud, reproduite dans Henry J.-M. Levet, *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 146. Henry Jean-Marie Levet est parfois orthographié Henri Levet, notamment par Fargue, mais nous suivons l'orthographe du catalogue de la BnF.

229 *Ibid.*, p. 139. Larbaud va s'intéresser en particulier à une de ces photographies : « Fargue m'avait donné une photographie manquée, sur laquelle deux vues différentes se mêlaient. Levet debout au bord d'un trottoir, à Paris ; et Levet assis sur le plancher de la chambre de sa mère, la tête appuyée sur l'épaule de sa mère assise, et la regardant (la position dans laquelle il est mort). J'avais noté la ressemblance de la mère et du fils. » (*Ibid.*, p. 141.)

230 Mac Orlan, préface à *Atget, photographe de Paris*, éd. cit.

LF Reverseau vue c8d.indb 125 25/10/2018 18:16

l'anachronisme corrobore l'effet des images pauvres puisque l'auteur tend à disparaître. Ce phénomène est renforcé dans le cas de la photographie car le détail n'y revêt pas forcément de caractère intentionnel : le peloton de voltigeurs de la garde sur lequel s'arrête Mac Orlan n'est qu'un détail dans l'image de 1865. Ce détail, transparent au moment de la prise de vue, ne l'est plus un demi-siècle plus tard.

Le décalage est du même ordre dans la collection Eluard : la coiffure ou le maquillage à la mode 1900 de la *pin-up* de carte postale fait sens vingt ans plus tard. L'anachronisme de la collection Eluard est mis en valeur dans l'article qu'il publie dans *Minotaure*, en particulier dans la première page qui utilise un graphisme Art nouveau et fait apparaître deux dates : 1906 et 1907. Ce décalage implique une modification de la fonction des images car le regard que l'on pose sur elles est nouveau : « des images chargées de rêve et d'érotisme qui, au premier abord, étaient kitsch et sans valeur, mais en même temps obsédantes et psychologiquement dérangeantes[231] ».

Les images anachroniques sont particulièrement fréquentes dans les revues surréalistes, que l'on pense, dans le même numéro de *Minotaure*, à la confrontation de deux planches de quatre images représentant des femmes mises en scène illustrant l'article de Man Ray « L'âge de la lumière »[232]. Michel Poivert place l'anachronisme de ces planches – des photos de starlettes 1900 issues du studio de Paul Nadar et des portraits de Man Ray – au cœur de la poétique surréaliste :

> L'intention est moins celle qui consistait chez Breton à établir une généalogie de l'automatisme comme pratique poétique, ou bien chez Dalí à détourner des images pour obtenir des contradictions poétiques, mais bien à inventer un ressort critique dans lequel l'anachronisme assure à la production surréaliste un effet de contraste entièrement mis au service de la novation sur le mode ludique et critique[233].

Le transfert est temporel (du XIX^e^ au XX^e^ siècle), mais aussi statutaire (de l'image documentaire, souvent scientifique, à l'art). Les revues surréalistes confèrent ainsi une « nouvelle valeur d'usage » aux images recyclées[234]. L'exposition *La Subversion des images* a précisément montré, à travers le détail du recyclage iconographique, que le surréalisme ne se situait pas, en matière photographique, dans l'invention de formes de la peinture d'avant-garde. Les images utilisées ne sont pas nouvelles, comme le montre la réutilisation des images d'Atget, bien étudiée[235], mais leur intérêt réside dans ce que Michel Poivert appelle la « nouvelle "condition moderne" de la photographie : un rapport à la valeur d'usage purgée de toute finalité utilitariste[236] ».

Au cours des années 1930, l'anachronisme est devenu un concept clé pour Dalí qui le considère, dans un article du numéro spécial « Intervention surréaliste » de *Documents* comme un mot d'ordre surréaliste, une façon de se mettre en danger et d'atteindre des fulgurances d'émotion et

231 A. McCauley, « En-dehors de l'art », art. cit., p. 64.
232 Man Ray, « L'âge de la lumière », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 1-5 (repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 430-431).
233 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 23.
234 *Ibid.*, p. 20.
235 Voir par exemple Guillaume Le Gall, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, p. 90-107.
236 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 29.

LF Reverseau vue c8d.indb 126 25/10/2018 18:16

de compréhension du monde[237]. Plus intéressante que cet appel au « concret délirant », la photographie qui illustre cet article représente Gala avec un chapeau trop grand qui lui tombe sur la tête : même une photo récente peut être anachronique par le seul fait que ce soit une photographie. L'anachronisme fonctionne de pair pour Dalí avec une autre caractéristique des pratiques de collection, l'objectivation de l'image photographique, qui permet de la soumettre au délire interprétatif de l'imaginaire[238]. Comme pour l'écriture automatique, Dalí réclame, pour le rapport à l'image, une objectivation qui garantirait la disparition du lyrisme. Il préconise par exemple la généralisation du regard documentaire pour permettre une instrumentalisation et une appropriation de la photographie par les poètes. Par un processus de déplacement et de changement de statut, la photographie devient un support à l'imagination : même documentaire, l'image photographique n'est plus un simple vecteur d'information, comme le montre l'exemple bien connu de la photo d'Atget de Parisiens regardant une éclipse illustrant, avec une autre légende, la couverture de *La Révolution surréaliste*[239].

L'objectivation de l'image est la conséquence de la réification de la photo (l'objet-photographie) mais aussi d'un transfert de regard. Le collectionneur est celui qui s'approprie une réalité neutre et brute, qui la classe et embrasse les différents éléments de sa collection dans un même regard. En dehors de la collection au sens strict, la reproduction d'art que l'on achète pour placer face à son lit parce que l'image nous plaît est du même ordre que la coupure de journal que l'on colle dans son bureau, face à la table de travail où l'on écrit : il s'agit d'une appropriation d'image proche de la notion développée par Malraux dans *Le Musée imaginaire*. Cette pratique est celle d'un mosaïquage à partir d'images hétéroclites, d'une construction personnelle et intime d'éléments extérieurs, sur le modèle du patchwork.

Les pratiques photographiques des écrivains entrent donc en conflit avec les revendications des photographes de l'époque qui cherchent à faire reconnaître la photo comme un art autonome car c'est bien plus la photo « pauvre » qui intéresse les auteurs que la photographie artistique. À l'appui, nous pouvons évoquer les commandes d'images à Boiffard de la part de Breton pour *Nadja* ou les exemples choisis par Mac Orlan dans ses textes théoriques sur la photographie. C'est l'image photographique en elle-même (objet, procédé et *medium*) qui intéresse les auteurs, plus que l'art photographique. Ce brouillage des frontières entre la photo artistique et non artistique a pour conséquence une extension du domaine de l'image documentaire.

237 Voir par exemple Salvador Dalí, « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », *Documents*, nouvelle série, n° 1, « Intervention surréaliste », juin 1934, p. 33-35 (*reprint*, *L'Arc*, n° 37 [1969], 1990). L'article se termine sur des recommandations concrètes pour se « conserver anachroniquement ». Voir Anne Reverseau et Marcela Scibiorska, « Usages du document dans *Documents 34*. La revue surréaliste comme lieu d'hybridation », *Littérature et document autour de 1930 – Hétérogénéité et hybridation générique*, dir. A. Reverseau, S. Bonciarelli et C. Van Den Bergh, Rennes, PUR, coll. « La Licorne », n° 109, 2014, p. 159-175.

238 Salvador Dalí, « Interprétation paranoïaque-critique de l'Image obsédante. *L'Angélus* de Millet », *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 65-67, et « Documentaire-Paris-1929-I », *La Publicitat,* 1929. Voir M. Poivert, « Un art automatique ? », *L'Art de la photographie*, *op. cit.*, p. 529-569.

239 *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926. La photo est légendée « Les dernières conversions ».

LF Reverseau vue c8d.indb 127 25/10/2018 18:16

Si potentiellement, le regard des écrivains transforme toute image en image documentaire, il existe une catégorie de photographies à part, celle des images d'auteurs, documents qui cristallisent les postures littéraires. Après la collection, arrêtons-nous sur une autre forme d'usage de la photographie par les écrivains, la figuration de soi.

La mise en scène de soi par la photographie : un usage singulier et collectif

La photographie d'écrivain est ce que Barthes appelle un « biographème » : plus ou moins anecdotique, plus ou moins porteuse de sens, elle construit une identité. Les écrivains semblent prêter, de la même façon que les artistes, une attention particulière à la mise en scène de leurs portraits. Mais cette attention à l'image de soi n'est-elle pas propre à tout individu médiatisé, obligé de jouer un rôle, comme le dit l'expression « personnage public » ? Paul Léon a proposé d'interpréter les portraits d'écrivains publiés comme un « paratexte photographique », à la suite de Gilles Mora qui qualifiait la photographie d'« amplificateur d'existence » et de « marqueur biographique exceptionnel »[240]. Le terme de *paratexte*, la notion de *biographème* même, disent combien ce type d'images est imposé aux auteurs, raison pour laquelle le portrait photographique d'écrivains est encore souvent regardé avec mépris, tant par les principaux intéressés que par les commentateurs, pour qui il peut apparaître tout à fait accessoire par rapport à l'œuvre.

Pourtant, comme le montre Magali Nachtergael, la photographie permet une mise en scène de l'image de soi. C'est sur cet usage, qui tire son impact du réalisme et de l'indicialité du *medium*, que les pages qui suivent se concentrent. Le processus d'appropriation va jusqu'à l'« autophotographie[241] », mais il comporte de nombreuses étapes entre la photo volée sur laquelle l'écrivain a peu de pouvoir et le véritable autoportrait. Qui est l'auteur d'un portrait photographique d'écrivain ? À quelle étape se situe la mise en scène ? Le partage de responsabilités a longtemps fait du portrait photographique d'écrivain un objet difficile à analyser, mais il est aujourd'hui un objet de recherche en plein essor, parce qu'il pose des questions à la confluence de plusieurs *media* (écrit, image fixe et image animée) et champs disciplinaires (histoire littéraire, édition, communication, marketing, etc.)[242]. Si les enjeux que soulève le portrait d'écrivain ne sont pas propres aux premières décennies du XX^e^ siècle, ces

240 Paul Léon, « L'écrivain et ses images, le paratexte photographique », dans *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 113 *sq*.

241 M. Nachtergael, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XX^e^ siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 110.

242 Le sujet est abordé directement par *Portraits de l'écrivain contemporain*, dir. J.-Fr. Louette et R.-Y. Roche, Seyssel, Champ Vallon, 2003 ; par les philosophes Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005. C'est aussi le sujet des trois numéros de revue en ligne : *Interférences littéraires*, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », dir. N. Dewez et D. Martens, mai 2009, http://www.interferenceslitteraires.be/nr2 (consulté le 13 janvier 2014), *Image and Narrative*, n° 13/4, « Figurations iconographiques de l'écrivain », dir. D. Martens et A. Reverseau, 2012, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/26 (consulté le 13 janvier 2014). Voir aussi D. Martens, J.-P. Montier & A. Reverseau (dir.), *L'écrivain vu par la photographie*, Rennes, PUR, 2017, tiré du colloque de Cerisy de 2014 et *Contextes*, n° 14, « Le portrait photographique d'écrivain », dir. J.-P. Bertrand, P. Durand et M. Lavaud, 2014, http://contextes.revues.org/5916 (consulté le 25 mai 2017).

LF Reverseau vue c8d.indb 128 25/10/2018 18:16

années voient se renforcer la maîtrise des écrivains sur leurs propres portraits.

Le développement des *media* visuels a, on le sait, considérablement transformé les usages que font les écrivains du portrait et on a vu se multiplier les photographies d'écrivains soigneusement mises en scène, dans la presse, dans les biographies, en couverture ou en illustration d'ouvrages littéraires, et, plus tard, à la télévision et dans les nouveaux *media*. Il existe donc une multiplicité de cas où apparaissent les images d'écrivains. Aussi est-il important d'évoquer cette utilisation de la photographie que font la majorité des écrivains, avant d'en venir aux usages plus personnels, lorsque le portrait sert la mise en scène de soi, pour finir sur la mise en scène d'un collectif, suivant ainsi la chronologie de la reprise en main du *medium* par les écrivains.

Quand les écrivains se font faire le portrait

Comme on se faisait photographier chez Nadar à la fin du XIX^e^ siècle, à Paris, on se fait photographier par Man Ray ou Berenice Abbott (pour ceux de Montparnasse) ou par Gisèle Freund ou Laure Albin-Guillot (du côté de Saint-Germain-des-Prés) dans l'entre-deux-guerres. Comme se faire « une heure avecquer », c'est-à-dire interrogé par Frédéric Lefèvre, se faire photographier est un incontournable de la vie littéraire, il figure même dans le manuel parodique rédigé par Fernand Divoire en 1912, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*[243].

Toute réflexion sur le portrait d'écrivain prend place dans le cadre plus large de l'analyse du portrait, objet majeur de l'histoire de l'art et de la philosophie, mais aussi des sciences de l'information et de la communication, comme le montre le travail d'Adeline Wrona, qui explique que le portrait est un genre littéraire et journalistique cohérent et une « forme qui relève à la fois de l'écrit et de l'image[244] ». *Face au portrait* met au jour une dialectique qui est particulièrement présente dans le cas du portrait d'écrivain : c'est que l'image photographique d'un personnage de ce type oscille entre la représentation banale d'un individu et la sacralisation du grand homme[245]. Le portrait d'écrivain, en effet, tire sa force de ses capacités à devenir icône en même temps qu'à incarner, à rendre vivant, le grand homme, comme le montre l'exemple fameux du portrait de Rimbaud par Carjat, ou encore le culte personnel qu'Antoine Doinel voue à Balzac dans la trilogie de François Truffaut[246]. Le portrait d'écrivain joue un rôle important dans les constructions mythologiques, qu'elles soient personnelles ou collectives[247]. « Au-delà de lui-même, le portrait d'écrivain incarne l'œuvre de son auteur et l'idée de littérature en général », affirment les commissaires de l'exposition *Portraits d'écrivains* de 2010, qui tentait de réunir ses différents champs d'application[248]. Au-delà de ces enjeux médiatiques et économiques, le portrait apporte au référent, c'est-à-dire à l'écrivain, un « certificat

243 Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* [1912], Paris, Mille et une Nuits, 2005, p. 45.

244 Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012, p. 19.

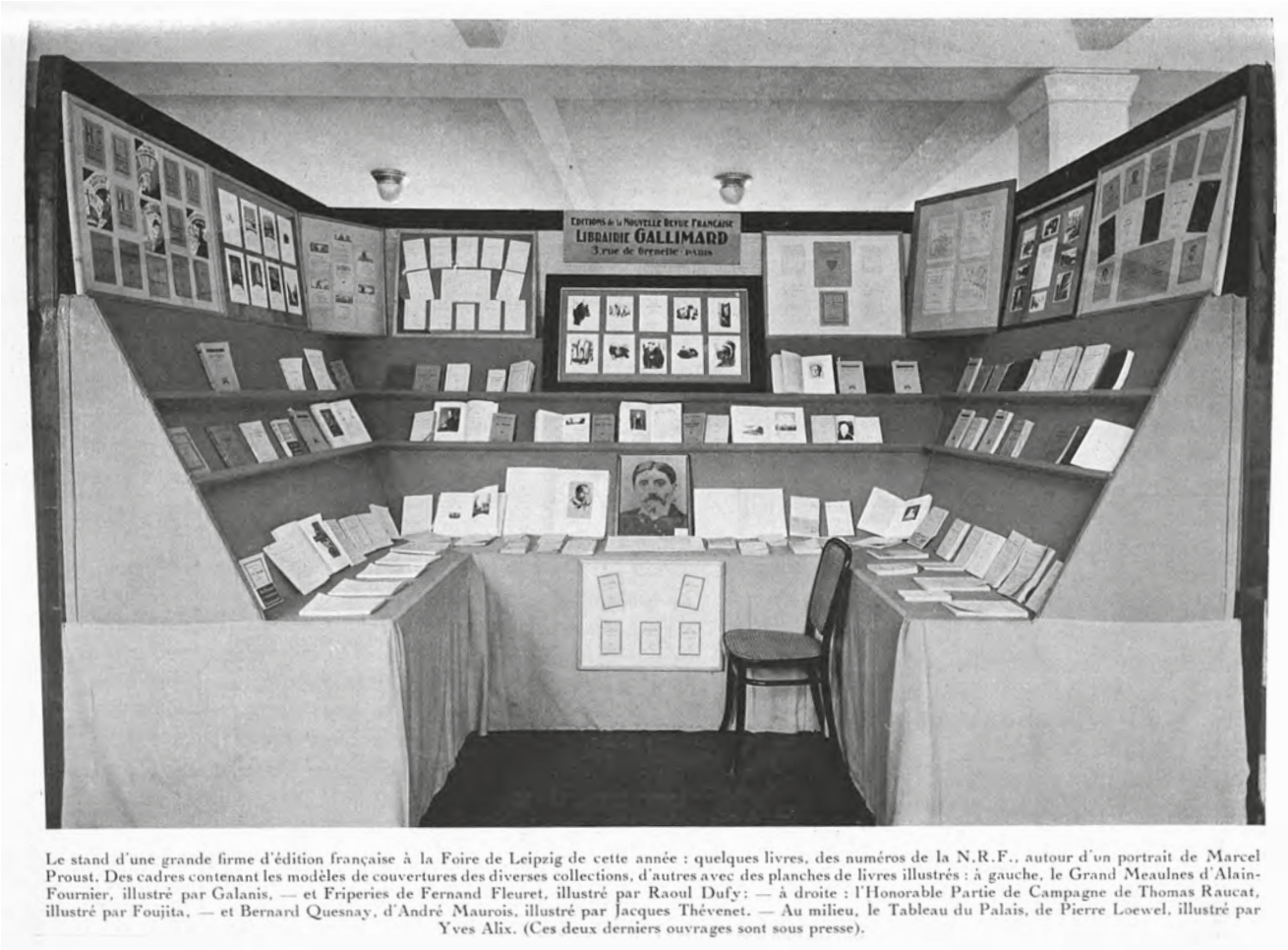
245 Le paradoxe d'une image à la fois privée et publique est en effet au cœur de l'objet portrait d'écrivain. Voir *ibid*., p. 71-73, par exemple.

246 Dans le film de François Truffaut *Les 400 coups* (1959), le personnage d'Antoine Doinel manque de mettre le feu à l'autel qu'il a construit à l'effigie du romancier.

247 Depuis les murs de Mai 68 (par Ernest Pignon-Ernest) jusqu'à la reconstitution minutieuse de la séance de pose par Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991.

248 *Portraits d'écrivains*, *op. cit.*, p. 18.

LF Reverseau vue c8d.indb 129 25/10/2018 18:16



Le stand d'une grande firme d'édition française à la Foire de Leipzig de cette année : quelques livres, des numéros de la N.R.F., autour d'un portrait de Marcel Proust. Des cadres contenant les modèles de couvertures des diverses collections, d'autres avec des planches de livres illustrés : à gauche, le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier, illustré par Galanis, — et Friperies de Fernand Fleuret, illustré par Raoul Dufy; — à droite : l'Honorable Partie de Campagne de Thomas Raucat, illustré par Foujita, — et Bernard Quesnay, d'André Maurois, illustré par Jacques Thévenet. — Au milieu, le Tableau du Palais, de Pierre Loewel, illustré par Yves Alix. (Ces deux derniers ouvrages sont sous presse).

64. *Arts et métiers graphiques*, nº 5, 20 mai 1928, p. 91 : stand Gallimard, avec photographie de Marcel Proust

LF Reverseau vue c8d.indb 130 25/10/2018 18:16

65. *Jazz*, n° 6, mai 1929, p. 287, rubrique « Les livres » : « La vitrine de Jazz à la librairie R. Henriquez, à Bruxelles » où l'on reconnaît les portraits de Blaise Cendrars et de Pierre Mac Orlan

de présence », selon l'expression barthésienne[249]. En ce sens, le portrait d'écrivain est bien un « paratexte » qui peut conditionner la réception de son œuvre.

D'un point de vue historique, il faut rappeler que le portrait photographique d'écrivain profite, dans les années 1920, de la professionnalisation de l'édition et de la constitution d'une culture de maison d'édition, chez Grasset ou Gallimard par exemple, où les photos d'écrivains ont un rôle à jouer. La photographie donne en effet une nouvelle dimension au portrait d'écrivain et rencontre le développement du marketing littéraire et des stratégies de publicités éditoriales dont l'importance est grandissante au long du XX^e siècle. On le voit clairement dans l'utilisation de portraits photographiques sur les stands des maisons d'édition (**fig. 64**), dans les vitrines de libraires (**fig. 65**) ou dans la publicité littéraire, qui n'en est qu'à ses balbutiements lorsque Grasset publie dans *Les Nouvelles littéraires* les portraits d'André Thérive et de Pierre Dominique en guise de réclame (**fig. 66**)[250]. Le monde de la photographie va aussi en se spécialisant et la photo d'écrivain n'échappe pas à la règle. On connaît les studios de photographes qui ont photographié un grand nombre d'écrivains : celui de Man Ray ou de Laure Albin-Guillot, par exemple, ainsi que les photographes spécialisés dans le portrait d'écrivain dont le nom est resté, comme Germaine Krull (voir Morand), Gisèle Freund ou Berenice Abbott (voir Cocteau). D'autres photographes d'écrivains ont été davantage oubliés

249 R. Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 18.

250 *Les Nouvelles littéraires*, 5 avril 1924, p. 2.

LF Reverseau vue c8d.indb 131 25/10/2018 18:16

66. *Les Nouvelles littéraires*, 5 avril 1924, p. 2 : deux publicités avec photographies pour Grasset (André Thérive et Pierre Dominique)

67. Portrait de l'écrivain au bureau : D'Estrée [Jean d'Estray], photographie de presse (Agence Rol)

LF Reverseau vue c8d.indb 132 25/10/2018 18:16

car ils se situaient dans la sphère journalistique et non artistique, par exemple Henri Martinie, qui est d'abord un photographe de députés avant de se spécialiser dans la photographie d'écrivain[251], ou encore Albert Harlingue. Leurs fonds photographiques comportent de nombreux portraits d'écrivains en studio (comme Reverdy) ou chez eux, notamment au bureau (comme Jean d'Estray, en 1911, **fig. 67**) ou devant leur bibliothèque (comme Montherlant, vers 1920). La fameuse photographie où Guillaume Apollinaire est couché, autour de 1909, reprise souvent dans des revues littéraires et artistiques, est par exemple le fait du photographe de presse Harlingue[252]. À la fin des années 1920 et au début des années 1930, deux revues semblent se faire une spécialité du portrait d'écrivain : *Variétés*, qui en publie de nombreux dans ses cahiers de photographies (par exemple la double page où figurent Mac Orlan, André Maurois et Paul Morand), et *Jazz*, qui consacre un numéro à la question[253] – on y reviendra.

Mac Orlan s'est beaucoup préoccupé de l'image des hommes de lettres, en lien avec son intérêt pour les *media* en général. Dans *Masques sur mesure*, il expose, en prenant l'exemple d'Apollinaire, la difficulté qu'il y a à reconstituer l'image d'un écrivain que l'on admire, à travers le curieux mélange produit par les rencontres réelles, par la lecture de son œuvre et par les photographies diffusées :

> Quand je le vois, vêtu en artilleur à cheval, tel qu'il est photographié dans le livre de Pascal Pia, il ressemble à un comique spécialisé dans les chansonnettes militaires, une image entre Polin et Bach. L'histoire d'un homme de génie racontée par la photographie me surprend toujours ; et si j'ai cité Apollinaire vêtu en canonnier c'est parce que je ne le reconnais pas. Je le retrouve dans la photographie qui le montre en lieutenant du 96e de ligne. [...] Maintenant, tout cela se mélange dans mes souvenirs encore vivants qu'il ne faut pas confondre avec les coupures de presse[254].

L'ensemble des photographies d'un écrivain forme en effet une constellation souvent diverse et rend l'identité fuyante. Blaise Cendrars en témoigne, cette fois, en parlant de lui-même, dans *Bourlinguer* :

> Aujourd'hui, c'est le 1er septembre 1947, c'est le jour de mon anniversaire, j'ai soixante ans. Qui suis-je ?
> Les quelques portraits de peintres que je viens d'énumérer [...] ne me servent à rien pour répondre à cette question, pas plus que ne me sont utiles pour résoudre ce problème de l'identité de soi les milliers de photographies pittoresques que l'on a pu faire de moi dans tous les pays du monde, les instantanés, les bouts de pellicule, les chutes de films de montage et les négatifs que l'on a pu collectionner quand je faisais du cinéma et parce que j'y figurais comme acteur, ou comme metteur en scène ou auteur du scénario dans le générique, les agrandissements et les clichés publicitaires et jusqu'à cette radiographie en relief que l'on a faite de moi au lendemain d'un accident d'automobile, où l'on voit par transparence mon cœur à l'aorte déviée [...] cette documentation n'est bonne à rien, ne me livre tout au

251 Les 15 000 négatifs de Martinie (1885-1965) ont été acquis par Roger-Viollet en 1968. Voir le cat. expo. *Portraits d'écrivains*, *op. cit.*, p. 82.
252 Voir sa notice dans *ibid.*, p. 57.
253 *Jazz*, n° 13, 15 janvier 1930,
254 Mac Orlan, « Retour de Guillaume Apollinaire », dans *Esquisses et portraits*, *Masques sur mesure*, t. III ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XII, p. 24-25.

LF Reverseau vue c8d.indb 133 25/10/2018 18:16

> plus qu'une image fugitive, chronométrée en telle et telle année, tel jour, tel mois, à telle heure, sous telle et telle latitude, dans tel et tel rôle, tout cela ne répondant pas à la question : en vérité, qui suis-je[255] ?

La « documentation » photographique est pour Cendrars parfaitement inutile pour saisir son identité, mais son utilisation dans la mise en scène de soi reste possible. L'exemple de Léon-Paul Fargue le montre, la posture d'un écrivain est indissociablement liée à ses portraits photographiques, même à ceux sur lesquels il n'exerce aucune maîtrise. Fargue est en effet un écrivain qui a souvent été photographié, par Brassaï, bien sûr – qu'on pense au fameux portrait de nuit, sur un banc, autour de 1934 – mais aussi par Man Ray[256], Laure Albin-Guillot et Roger Parry dans les années 1920, par Gisèle Freund en 1936, jusqu'à Doisneau qui a photographié son masque mortuaire. En 1937, René-Jacques fait une série de photographies de Fargue en extérieur, au canal Saint-Martin : à l'inverse du portrait de Man Ray, Fargue y apparaît rieur et débonnaire, un chat dans les bras. Le volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui » consacré à Fargue[257] ainsi que le documentaire *Les Heures chaudes de Montparnasse*[258] présentent de nombreux portraits de Fargue : une série de photos de presse à sa table de travail (1925), les photos de Jean Roland (1946), celles de l'agence Roger-Viollet où il apparaît mal rasé, etc. On trouve également des portraits de Fargue dans les périodiques, en particulier en 1932, lorsqu'il reçoit le prix de la Renaissance, et en 1947, à sa mort. C'est surtout l'extraordinaire diffusion de la photographie de Brassaï représentant Fargue assis sur un banc dans Paris qui retient l'attention. Le portrait figure en couverture de la biographie de Jean-Paul Goujon parue chez Gallimard, mais aussi dans des articles qui lui sont consacrés dans la presse[259]. Le portrait de Fargue par Brassaï a joué un rôle crucial dans la construction de l'identité du poète noctambule, figée sous l'expression « piéton de Paris » et dans ce que Pierre Loubier a appelé la « canonisation du poète en saint urbain », cette « figure quasi héroïque » du « poète confronté au réel d'un espace nouveau »[260]. Ce portrait est le fragment d'un vécu, certes, mais il acquiert un sens symbolique lorsqu'il coexiste avec l'œuvre littéraire : le portrait d'écrivain est ainsi, plus encore que d'autres types de portraits, un lieu où interagissent réalité et fiction. Tout comme les coupures de presse le concernant, qu'il collectionne,

255 Blaise Cendrars, « Gênes », dans *Bourlinguer* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. IX, 2003, p. 201-202. Cendrars fournit en outre son portrait astrologique en note, p. 254-256.

256 On trouve en effet un portrait de Fargue signé Man Ray (*ca* 1926) dans le numéro d'hommage à Léon-Paul Fargue des *Feuilles libres*, n° 45-46, 1927. Man Ray a fait le portrait de la plupart des écrivains évoqués dans ce travail (Fargue, Mac Orlan, Philippe Soupault ou encore Pierre Albert-Birot, en 1967) sans que l'on puisse en tirer de conclusions particulières. Le portrait par Man Ray est, des années 1920 aux années 1960, une forme d'intronisation littéraire.

257 Claudine Chonez, *Léon-Paul Fargue*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1950.

258 Jean-Marie Drot et Dominique Polad-Hardouin, *Les Heures chaudes de Montparnasse*, Paris, Hazan, 1999, témoignages recueillis lors des émissions télévisées diffusées sous le même titre en 1960.

259 La photo illustre par exemple l'article de Claude Roy, « La voix de Fargue », *Les Lettres françaises*, n° 4, décembre 1947, p. 1 et 3. C'est aussi cette image qui sert de support à la voix de Colette en ouverture du film documentaire de Jérôme Prieur, *Un siècle d'écrivains*.

260 Pierre Loubier, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd., 1998, p. 375. « Canonisation du poète en saint urbain » est le titre du dernier chapitre.

LF Reverseau vue c8d.indb 134 25/10/2018 18:16

Fargue apprécie particulièrement les différents portraits qui sont faits de lui, mises en scène auxquelles il participe sans les orchestrer lui-même.

Cet usage des portraits photographiques de soi va plus loin dans le cas de Raymond Roussel. La manipulation des photographies qui le représentent, même s'il ne les a pas fabriquées, s'apparente à une mise en scène. La question de l'image de soi qu'on laisse à la postérité a obsédé Raymond Roussel au point que, dans son testament, il insiste pour qu'aucune photo ou image mortuaire ne soit prise lors de ses obsèques. François Caradec écrit que « cette crainte de la photographie mortuaire » n'est pas surprenante « chez un homme qui a choisi de passer à la postérité sous les traits d'un jeune homme »[261]. En effet, dans ses dernières dispositions, Raymond Roussel demande qu'une photo de lui figure « en tête de *tous* [s]es livres sur les tirages posthumes » (**fig. 68**).

> Roussel est pourtant avare de photographies. En 1929, Michel Leiris lui en avait demandé une pour illustrer son article de *Documents*. Il s'était esquivé. [...] En 1933, Roussel hésite : il choisit d'abord « ma photo à 18 ans », qui le représente dans une pose nonchalante, les mains dans les poches, le visage plus plein, la moustache moins épaisse que celle de ses 19 ans, prise à Milan (?) au moment où il écrivait *La Doublure*[262].

Ce souci de Roussel pour l'image qu'il va laisser de lui est à replacer dans le cadre plus large d'une mise en scène de soi par la photographie, à travers les nombreux

68. *Ma photo à 18 ans*, portrait de 1896 et légende de la main de Raymond Roussel (1933)

261 F. Caradec, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 394.

262 *Ibid.*, p. 400. La photo choisie est issue d'une collection particulière et date de 1896 et, en dessous du portrait, Roussel a écrit le 30 mai 1933, un mois et demi avant sa mort : « en tête de *tous* mes livres sur les tirages posthumes ».

LF Reverseau vue c8d.indb 135 25/10/2018 18:16

portraits déguisés qui existent de lui, montrant par exemple Roussel travesti de façon pittoresque, avec un béret basque à Biarritz et en mineur à Berchtesgaden. On trouve également de nombreuses photographies de 1911 figurant le couple que Roussel forme avec Charlotte Dufrène, qui accepte le rôle de paravent social d'un riche homosexuel. La photo chez Roussel cache donc autant qu'elle montre et l'usage qu'il fait de ces portraits n'est pas sans évoquer sa fascination pour les masques[263].

Les photographies ont une place essentielle dans l'image d'un écrivain, qu'il n'ait aucun pouvoir sur elles ou qu'il tente de les maîtriser, en posant, en les suscitant et en les diffusant. La place grandissante de la photographie dans la sphère publique a sans doute incité les écrivains à s'emparer de ce *medium* pour se mettre en scène, mais n'oublions pas que la posture d'un écrivain répond aussi à une nécessité intérieure et que des portraits de poètes peuvent, en dehors de toute diffusion publique, participer à la construction de soi.

Mises en scène de soi par soi

Les portraits nourrissent la « posture » des écrivains telle que Jérôme Meizoz la définit, comme la « mise en scène médiatique d'un trait physique ou d'un geste[264] ». La posture, identité littéraire construite par l'auteur et relayée par les *media*, appartient à la sphère publique. Or, dans les cas qui vont nous occuper, la figuration de soi par la photographie est autant publique que privée. Comme l'a remarqué François Brunet, l'auto-représentation des écrivains est restée dans la sphère privée jusque tard dans le XX^e^ siècle[265]. Pour analyser comment les portraits individuels ou collectifs sont utilisés dans la construction d'une identité, on peut alors avoir recours à la notion de Christian Chelebourg, la « psychomythie de la création », qui désigne la fiction intime qui fonde la démarche narcissique du créateur et constitue son « moi-idéal »[266]. Quand elles restent dans la sphère privée, certaines mises en scène correspondent, en dehors de la nécessité médiatique, à une nécessité plus profonde. On s'arrêtera ainsi sur les mises en scène de soi par la photographie qui sont particulièrement intéressantes au regard du « moi-idéal » que les écrivains construisent dans leurs livres, comme c'est le cas, notamment, chez Cendrars et chez Albert-Birot qui se mettent en scène comme écrivains, mais aussi comme photographes.

Pierre Albert-Birot utilise la photographie, sans chercher à diffuser ces images essentielles dans l'invention de lui-même, pour se représenter en écrivain, mais aussi en photographe. La figuration de lui-même en écrivain apparaît notamment grâce à un travail d'intericonicité à l'œuvre dans certains portraits. Dans le fonds Albert-Birot, on trouve un portrait du poète sur les rochers de

263 *Le Rossignol chinois*, le collage de Max Ernst que Roussel achète en 1926, est par exemple une variation sur le thème du masque, le visage du personnage principal, homme ou oiseau, étant recouvert d'un masque et surmonté d'un éventail ouvert.

264 J. Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 15. Sa démarche « consiste à lire sociologiquement la littérature comme un "discours" en interaction permanente avec la rumeur du monde » (p. 11) et la posture est un moyen d'articuler le collectif (la stéréotypie, les effets de mode : la sociologie de la littérature) avec le singulier (poéticité, unicité de l'œuvre) (p. 14).

265 « Si la pratique photographique des écrivains, spécialement l'auto-représentation, est restée en général dans la sphère privée jusqu'à environ 1980, leur iconicisation a continué à se diffuser tout au long du XX^e^ siècle. » (Fr. Brunet, *Photography and Literature*, *op. cit.*, p. 125, nous traduisons.)

266 Chr. Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire*, *op. cit.*, p. 115. Le créateur « élabore un autoportrait symbolique, c'est-à-dire une image de lui-même que le langage, naturellement, refoule, mais qui se manifeste dans l'imaginaire et constitue la figuration de son *moi-idéal*. Le sujet actualise ce *moi-idéal* dans l'écriture. » (p. 108).

LF Reverseau vue c8d.indb 136 25/10/2018 18:16

Vallières, en 1918 (**fig. 69**), qui évoque les photographies de Victor Hugo à Jersey de l'été 1853, en particulier celle qui représente le poète sur le rocher des Proscrits, réalisée par Charles Hugo (**fig. 70**). Pour la photographie de 1918, Pierre Albert-Birot prend une pose de poète inspiré et isolé du reste du monde. Cet isolement, qui était politique chez Hugo, est plus symbolique chez le directeur de *SIC* qui avait le sentiment d'œuvrer seul. Le rapprochement avec la figure hugolienne du proscrit est d'autant plus justifié que les rochers de Vallières ont une grande importance dans la vie d'Albert-Birot poète car c'est là qu'il dit avoir écrit le premier chapitre de *Grabinoulor*, qui marque son renouveau poétique. Dans ces deux images, on peut parler d'autoportrait symbolique car, si ni Victor Hugo ni Albert-Birot n'appuient sur le déclencheur et délèguent cette fonction respectivement au fils et à l'épouse, ils en sont bien les auteurs dans la mesure où le processus photographique est pensé par eux.

L'importance de la mise en scène de soi en tant qu'écrivain est liée chez Albert-Birot à sa venue tardive en poésie. Il date en effet sa naissance du mois de janvier 1916, ce qui correspond au premier numéro de *SIC*, la revue qu'il a créée et qu'il appelle sa « fille », qui l'a « fait » autant qu'il l'a faite[267]. Pour cette raison, sans doute, l'autoportrait est une de ses formes préférées, qu'il s'agisse de poésie, de prose, de peinture ou de photographie[268]. Les *Poèmes à l'autre moi* sont par exemple des poèmes autoportraits qui symbolisent selon Arlette Albert-Birot la « réconciliation avec soi[269] » :

> L'auteur sait qui se trouve devant le miroir où il s'est déjà complu à s'observer longuement, soit pour des autoportraits à l'huile, des photographies avec d'infinis jeux de reflets, soit encore pour des séries d'esquisses rapides à l'encre de Chine où il déforme son visage, tour à tour souriant, grimaçant, coléreux, hargneux, ébaudi ou hilare[270].

Ces poèmes où le « Je » est à la fois une réalité à décrire et le point d'origine du regard constituent un projet autobiographique de Pierre Albert-Birot, obsédé par le thème du double dans ses écrits comme dans ses images.

Son désir d'écrire refoulé pendant l'adolescence et jusqu'à ses 38 ans explique l'importance particulière qu'il donne à la posture du poète, dans ses textes comme dans ses portraits, par exemple dans les deux images de 1918 (voir **fig. 31 et 32**) où apparaissent divers attributs de l'écrivain. Dans *L'Autoportrait de Pierre Albert-Birot à son bureau*, qui date de 1918, le poète semble surpris en plein travail : des papiers sont ouverts sur sa table. *L'Autoportrait de Pierre Albert-Birot avec Germaine*, qui date de la même année, le représente de dos écrivant face à une fenêtre, avec Germaine en muse à ses côtés. Un miroir révèle son visage songeur et inspiré. Le point commun de ces deux portraits est la mise en valeur de la table de travail, qui fait d'ailleurs l'objet d'une photographie à peine plus tardive, prise au 37 rue de la Tombe-Issoire en 1918 par le poète

267 « La revue *SIC*, ma fille, et une fille pas ordinaire puisqu'elle a trouvé le moyen de me mettre au monde » (Albert-Birot cité par M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot*, *op. cit.*, p. 77).

268 Voir « "Toi mon sublime moi réalité de mon image dans la réalité du poème". À propos des autoportraits de Pierre Albert-Birot », art. cit.

269 Arlette Albert-Birot, « Pierre Albert-Birot et les *Poèmes à l'autre moi*. La réconciliation avec soi », dans *Le Bonheur de la littérature. Variations pour Béatrice Didier*, dir. Chr. Montalbetti et J. Neefs, Paris, PUF, 2005, p. 311 *sq.*

270 *Ibid.*, p. 312.

LF Reverseau vue c8d.indb 137 25/10/2018 18:16

69. *Pierre Albert-Birot sur les rochers de Vallières*, 1918

LF Reverseau vue c8d.indb 138 25/10/2018 18:16

70. Charles Hugo, *Victor Hugo sur le rocher des Proscrits à Jersey*, épreuves sur papier salé, *ca* 1853

LF Reverseau vue c8d.indb 139 25/10/2018 18:16

qu'on voit dans le miroir, où l'on distingue, sur une table de travail en désordre, un numéro de la revue *SIC* et de nombreux papiers jetés en boule. Comme photographe, mais aussi comme écrivain, Albert-Birot donne une grande importance à cet accessoire de la figuration du poète : dans son *Autobiographie*, par exemple, il insiste sur l'importance d'avoir une pièce de travail à soi[271]. À la même époque que ces trois photographies, on peut lire dans la petite monographie que lui consacre Perez-Jorba un portrait du poète « derrière sa table de travail », au désordre évocateur :

> L'abat-jour de la lampe allumée projetait plus d'ombre que de lumière dans la pièce. Parfois il me semblait voir les objets enveloppés d'une obscurité chinoise. Les paperasses, les livres s'entassaient sur le bureau pêle-mêle ; on aurait dit qu'ils sautaient et dansaient autour du maître de céans et de Madame Albert-Birot, heureuse, elle, d'écouter les paroles et de suivre les pensées du poète. Et il me semblait que j'étais moi-même égaré parmi les tableaux pendus aux murs, parmi les meubles et les objets, comme si tout cela, en tournoyant d'une façon rythmique, en subissant le caprice d'une loi physique, voulait s'abattre sur le divan où j'étais assis[272].

Il est surprenant de constater que c'est bien le même homme qui pose de façon outrancière en poète et que l'on distingue, en photographe, dans les reflets de miroirs de quelques-unes de ses photographies. Les cadrages parfois soignés et la récurrence du procédé prouvent que ces accidents – qui pourraient être des erreurs de débutants – sont chez lui intentionnels. Dans ces « autoportraits malicieux », le « Je » photographe se montre-t-il pour rendre explicite sa pratique photographique et pour insister, dans un élan démiurgique qui n'est pas étranger au poète, sur sa position d'auteur de l'image ? Pourquoi ne fait-il pas directement son autoportrait en photographe, sans utiliser l'astuce du miroir ? Dans le cas de Pierre Albert-Birot, qui a fait un usage strictement privé de ces portraits, la photo semble utilisée dans la construction d'un « autoportrait symbolique ». Peintre, sculpteur, photographe, poète, directeur de revue, homme de théâtre : parmi ces activités qu'il aimait à tenir séparées[273], les deux postures qu'il met en scène par la photographie ne représentent qu'une partie de la valse de ses identités. La question du « Je » est en effet l'un des moteurs de l'œuvre d'Albert-Birot qui s'identifie avec une multitude de personnages de son œuvre (Matoum, Grabinoulor, Rémy Floche, Adam, pour n'en citer que quelques-uns). Marie-Louise Lentengre explique que le poète est « livré à une pluralité de sujets qui s'acharnent à se contredire et à le tirailler en tous sens[274] ». La photographie est donc une façon pour lui d'assumer et d'exposer ses doubles, en se figurant à travers deux postures différentes.

Autre poète qui multiplie les activités et les postures correspondantes, Blaise Cendrars fait un usage intéressant du portrait photographique, lié à un mélange

271 Pierre Albert-Birot, *Autobiographie* [1952], Troyes, Librairie bleue, 1988. Il y décrit ses « antres » successifs, dans une pension de famille que sa mère tient à Bordeaux, puis à Paris dans un petit deux-pièces, ainsi que la joie d'avoir « un coin à soi » dans son premier atelier à Paris.

272 Joan Perez-Jorba, *Pierre Albert-Birot*, Paris, Bibliothèque de « L'Instant », 1920, p. 14-16.

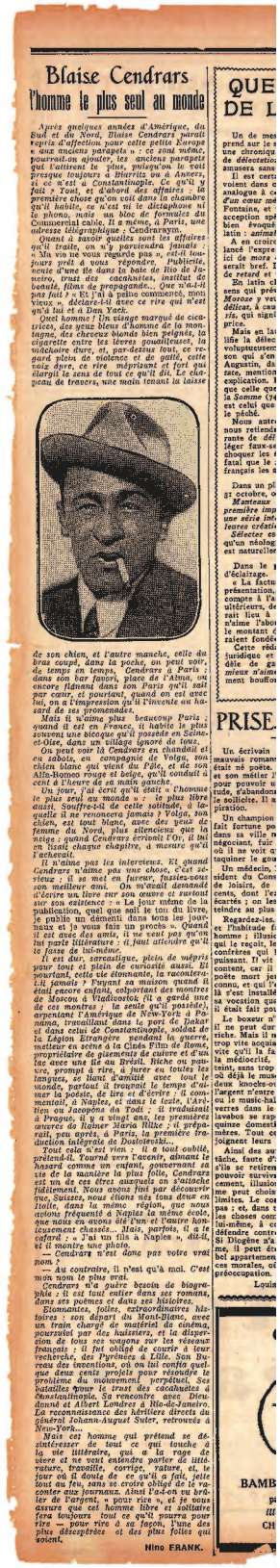
273 Albert-Birot séparait par exemple l'écriture et la peinture ou sculpture en « deux sanctuaires », la sculpture au rez-de-chaussée et les lettres au sixième étage (M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot*, *op. cit.*, p. 217).

274 *Ibid.*, p. 216.

LF Reverseau vue c8d.indb 140 25/10/2018 18:16

d'attirance et de répulsion pour la photographie, à la partition biographique de la main coupée et à un rapport complexe avec son pseudonyme[275]. Les photographies de Cendrars sont quasi inexistantes entre 1907 (quand il est étudiant à Berne) et la guerre, alors qu'il est célèbre dans les années qui précèdent la première guerre mondiale. Le contraste est frappant avec les années 1930 et 1940 où se multiplient les portraits, en groupe, en vacances, dans sa vie mondaine, période pendant laquelle il prend même un grand plaisir à être photographié, selon divers témoignages, et où sont diffusés à l'envi certains portraits, comme celui d'Henri Martinie datant de 1925 environ, repris dans la presse (**fig. 71**), dans la publicité et en couvertures de ses livres[276].

David Martens a montré le lien entre les portraits de Cendrars et la question de la pseudonymie : « Les très nombreux portraits – picturaux ou photographiques – de Cendrars ont contribué à assurer son statut et favorisé la disparition de Frédéric Sauser[277] ». Sa « naturalisation » est complète grâce à de faux documents d'identité[278]. Cendrars a tout fait pour que son pseudonyme « *prenne*, autrement dit s'homogénéise avec son environnement discursif et en vienne à devenir son nom réel », ou qu'il soit considéré comme tel[279].



Blaise Cendrars
l'homme le plus seul au monde

Nino FRANK.

71. *Les Nouvelles littéraires*, 21 décembre 1929, p. 5 : Nino Frank, « Blaise Cendrars, l'homme le plus seul au monde » avec le portrait de Martinie

275 Voir les pages que consacre David Martens aux photographies de Cendrars, aux « marges de l'œuvre », *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie* [*Cahiers Blaise Cendrars*, n° 10], Paris, Champion, 2010, p. 86-88.

276 La circulation des portraits de Cendrars au chapeau par Martinie sont l'objet de notre article : « Circulation d'un portrait de Cendrars : presse et phénomène de pollinisation », *Feuille de routes*, n° 51, 2013, p. 85-103.

277 D. Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 84.

278 Reproduits dans *ibid.*, p. 87-90.

279 *Ibid.*, p. 88. C'est dans cette perspective que l'omniprésence de la cigarette dans les portraits de Cendrars est liée à son pseudonyme, à la fois « braise » et « cendres ».

Autre apport important à l'analyse de la mise en scène de soi chez Cendrars, les travaux d'Alexandre Castant portent sur le corpus des portraits de Cendrars réalisés par Robert Doisneau. En partant du principe que le portrait opère « comme un révélateur », il montre que Cendrars s'invente une légende à partir de son visage réel[280]. La mise en scène de soi est d'autant plus importante pour un écrivain comme Cendrars

> qui a tout inventé de lui-même, à commencer par son nom, sa généalogie, et au prix de la mise en pièces de son passé et de son corps, [...] qui a rêvé ses vies, vécu ses rêves, et qui les a confondus dans ses écrits[281].

Les portraits que réalise Doisneau à Aix avec les lunettes, le béret et le halo de fumée sont un relais, tardif, mais puissant, dans la constitution de sa légende. Cendrars, qui voulait éviter de prendre la posture de l'écrivain à sa table de travail, choisit de se faire photographier en extérieur, au milieu de plantes, ce qui lui donne l'air d'un explorateur. Jérôme Meizoz a lui aussi analysé cette série de portraits comme une posture de « bourlingueur », en opposition à celle du lettré, légitimée par la présence d'une table de travail, d'une bibliothèque, ou encore plus simplement de la main et du papier[282]. Pourtant, c'est un portrait debout devant une colonne de livres, que Cendrars demande à retirer, car, selon Alexandre Castant, il « mesure, à la vision de cette image, la force symbolique qu'elle recèle et qui contribue à son portrait littéraire[283] ».

Les portraits photographiques de Cendrars ne sont qu'une partie des multiples représentations de l'écrivain, comme le rappelle l'extrait de *Bourlinguer* déjà cité. Sans être une révélation de soi, la photographie est pour Cendrars un jalon marquant un avant et un après sa main coupée. S'il préfère laisser à d'autres le soin de le photographier et qu'il estime que ces portraits sont inutiles pour la connaissance de soi, il se préoccupe de l'image qu'il va laisser et prend soin de construire une image de Cendrars écrivain qui corresponde davantage à son idéal de l'écrivain-reporter, de celui qui « vit » avant d'écrire, du « bourlingueur », d'où les innombrables portraits de lui en extérieur, cheveux au vent, en voyage ou en déplacement. Le portrait d'écrivain n'est donc pas forcément un portrait *en* écrivain, puisque chaque écrivain doit réinventer sa posture à travers la photographie.

S'il ne se photographie pas lui-même – ni en tant qu'écrivain, ni en tant que photographe –, Cendrars aime à passer pour un écrivain-photographe. Claude Leroy le qualifie de « cinéaste sans film » qui a réussi « à se faire passer pour un homme du métier »[284] ; il en est de même pour sa carrière de photographe : Cendrars est un photographe sans photo, un photographe fantasmé. L'écrivain évoque parfois des photographies qu'il aurait prises au Brésil, mais rien n'atteste qu'il soit l'auteur des nombreuses photographies qui figurent

280 Alexandre Castant, « Légendes : portraits de Blaise Cendrars, photographies de Robert Doisneau », *La Revue des Lettres modernes*, n° 5, 2003, p. 187.

281 *Ibid.*, p. 192.

282 J. Meizoz, « Blaise Cendrars : posture et poétique d'un bourlingueur », dans *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 123-150.

283 A. Castant, « Légendes : portraits de Blaise Cendrars, photographies de Robert Doisneau », art. cit., p. 194.

284 Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 219-220. Voir tout le chap. « Le cinéma de Gribouille », p. 217 *sq*.

LF Reverseau vue c8d.indb 142 25/10/2018 18:16

dans ses archives[285]. Dans les « Entretiens avec Michel Manoll » en 1950, Cendrars affirme ainsi avoir pris des photos pendant la première guerre mondiale :

> — J'avais un petit *Kodak*. J'ai eu des tas d'ennuis parce que je tirais des photos au front. Quelqu'un m'a volé mon appareil, au poste chirurgical 53, en Champagne. Si les chirurgiens m'ont fait le bras, les infirmiers m'ont fait les poches. Enfin… je ne me plains pas, c'est tellement loin tout cela…
> — Je voulais vous parler d'une photo.
> — Quelle photo ?
> — Celle qui a été publiée dans *Le Miroir* en 1915, la photo qui représente votre camarade Bikoff, un soldat de la Légion qui s'était camouflé en arbre. Quand vous avez vu le film *Charlot soldat* vous vous êtes dit que Charlie Chaplin avait utilisé cette photo.
> — Sûrement [...]. C'était son meilleur film[286].

Cette anecdote est en réalité une mystification, une sorte de chassé-croisé entre le film de Chaplin, ses propres souvenirs et le personnage de Bikoff qui apparaît dans *La Main coupée* et à qui Cendrars attribue l'invention de « l'arbre poste de guet » dont lui-même aurait envoyé des photographies au *Miroir*[287].

Avec la mystification autour des « faux reportages » d'*Histoires vraies*[288] et la série de documentaires *La Nature chez elle* que Cendrars dit avoir tourné pour Pathé[289], qui sont sans doute restés à l'état de projet, on comprend que la photographie a été pour Cendrars, comme le cinéma, l'occasion d'inventer son personnage public. Doisneau, qui fréquenta l'écrivain dans les années 1940 et 1950, livre le meilleur témoignage de ce fantasme de la photographie et du cinéma, en racontant les circonstances de leur collaboration pour *La Banlieue de Paris* :

> Un jour que j'étais avec René Fallet, [Cendrars] nous a parlé du cinéma tel qu'il le concevait. Il y avait des anges dans le ciel, des éclairs. Ses propositions pour un réalisateur de films tenaient du délire. L'ange qui sonne de la trompette au-dessus de Notre-Dame : pas très facile à mettre en scène. Il n'avait jamais eu ni le temps ni la patience d'étudier les techniques. Il avait de tout cela une vue globale. Une autre fois, je lui dis : « Je dois photographier des fourmis et je ne trouve pas l'optique pour cela… ». Ce à quoi il me répond : « Il faut aller au début du quai Saint-Michel, il y a là un petit opticien qui nous a fourni les objectifs pour tourner *La Roue*. »

285 Voir par exemple **fig. 41-44**.

286 Cendrars, « Entretiens avec Michel Manoll », dans *Blaise Cendrars vous parle* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XV, 2006, p. 97. Voir à ce propos l'article sur les photos amateurs dans *Le Miroir*, Joëlle Beurier, « L'apprentissage de l'événement. *Le Miroir* et la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 68-83. Dans une note, Joëlle Beurier mentionne Cendrars comme un « véritable amateur » qui publie dans *Le Miroir*.

287 Cendrars, « Bikoff », dans *La Main coupée* ; *Tout d'autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. VI, 2002, p. 70 (Bikoff se camoufle en arbre avant *Charlot soldat*) et p. 175-176 (le « Je » explique à son général qu'il fait des photographies, dont celles de Bikoff, qu'il envoie au *Miroir* qui lui paie « un louis »). Frédéric Jacques Temple explique que Cendrars parle de 1915 dans les entretiens, mais qu'en réalité, il s'agit des numéros 220 et 261 du *Miroir* (10 février 1918 et 24 novembre 1918). Il a vu *Charlot soldat* en 1918, ce qui expliquerait cette appropriation par Cendrars, qui « en quelque sorte, devanc[e] Chaplin… a posteriori » (Fr. J. Temple, « L'arbre de Bikoff », *Feuille de routes*, n° 21, novembre 1989, p. 22-23).

288 Cendrars, *Histoires vraies* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013. Voir Ch. Grivel, « Florence, Cendrars : l'invention pseudo-photographique du Brésil », dans *France-Amérique latine : croisements de lettres et de voies*, dir. W. B. Berg et L. Block de Behar, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 265 *sq.* Voir, dans le chapitre suivant, les pages sur le goût de la mystification autour de la chasse à l'éléphant, p. 244-247.

289 Voir « Entretiens avec Michel Manoll », éd. cit., p. 95.

LF Reverseau vue c8d.indb 143 25/10/2018 18:16

> Bien sûr, je me suis précipité et, bien sûr, le bonhomme ne savait rien de rien. Quelque part, dans un texte, il explique sa perception des objectifs : « Celui-ci est pointu, il accroche la peau, celui-là, etc. » Pour moi, c'est vraiment de la musique ! L'idée qu'il se faisait du documentaire, son ambition de photographier les fauves, c'était aussi une forme de cinéma, une réalité qui aurait pu servir de base à une grande envolée, mais il n'a pas poursuivi dans cette voie[290].

L'exemple de Cendrars montre donc que la posture de l'écrivain-photographe n'en est pas moins puissante lorsqu'elle est fantasmée.

Nombreux sont les autoportraits en photographe dans l'histoire de la photographie, en particulier lorsque le besoin de légitimité et de reconnaissance se fait pressant, comme chez les femmes photographes de l'entre-deux-guerres, qui ont réalisé davantage d'autoportraits en photographe que leurs homologues masculins[291]. Il est donc normal que ce genre se développe aussi chez les photographes amateurs. Pour les écrivains, ces autoportraits sont symboliquement lourds puisqu'ils cherchent à redéfinir ou à préciser leurs images d'écrivains hommes d'image ou bourlingueurs, que ces postures soient réelles ou fictionnelles. Dès le XIX^e^ siècle, les écrivains qui pratiquaient la photo se sont représentés à l'œuvre : les portraits de Zola debout devant une chambre sur pied et examinant un mélange chimique en extérieur

72. Émile Zola, autoportrait, *ca* 1900

290 J. Camilly, *Enquête sur un homme à la main coupée : Blaise Cendrars*, Paris, Le Cherche-midi, 1986, préface de Robert Doisneau, p. 13-14.

291 On pense aux autoportraits à la caméra de Florence Henri, Claude Cahun et Marianne Breslauer, entre autres.

LF Reverseau vue c8d.indb 144 25/10/2018 18:16

sont célèbres (**fig. 72**)[292]. La pratique photographique de Zola, souvent comprise comme une pratique documentaire en lien avec le naturalisme, est surtout autobiographique et relativement mise en scène.

On trouve le même type d'autoreprésentation d'écrivains en photographe chez Mac Orlan, notamment dans un portrait au Rolleiflex qui est l'un des plus diffusés de l'écrivain (**fig. 73**). Cette image, dont on ne connaît ni la date ni l'origine, archivée comme *Autoportrait au Rolleiflex*, pourrait être un faux autoportrait puisque la position de la main droite qui manie l'objectif serait inversée s'il se prenait lui-même en photo dans un miroir[293]. Ce cliché, pris après 1945, vise à attester, en la feignant peut-être, une pratique photographique et illustre la volonté de Mac Orlan de se représenter en écrivain-reporter[294]. L'image de Segalen en mission archéologique, debout sur un assemblage de tables, avec une chambre sur pied, en train de photographier les piliers de P'ing Yang au Sichuan (voir **fig. 36**) est d'une autre nature[295].

73. Pierre Mac Orlan, [Autoportrait ou portrait au Rolleiflex], tirage argentique

292 Voir F.E. Zola et Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, réédité par publie.net, http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2428 (consulté le 13 janvier 2014). La photographie était le violon d'Ingres de Zola de 1888 à sa mort en 1902 : il possédait une dizaine d'appareils pour photographier sa famille et un déclencheur à distance pour se photographier lui-même. Voir Leszek Brogowski, « *Zola fuit hic* le documentaire : dispositif photographique, dispositif littéraire », dans *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 127-152.

293 Nous remercions Paul Edwards de nous avoir signalé cette « anomalie ».

294 Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004. Il est également proche de la « posture de bourlingueur » analysé par J. Meizoz chez Cendrars, *Postures littéraires*, *op. cit.*

295 Musée Guimet AP332 5. Cette image date du 22 mai ou du 23 mai 1914. Elle est reproduite dans *Aventuriers du Monde*, dir. P. Fournié et S. de Sivry, Paris, L'Iconoclaste, 2003, p. 31. Dans *Feuilles de route,* Segalen évoque une séance similaire de prise de vue : « Deux ou trois heures de clichés équilibristes sur deux tables, trois tables et des briques. Enfin, l'on peut voir avec des yeux non photographiques : l'appareil est enfin emballé, parti. » (Segalen, *Œuvres complètes*, éd. H. Bouillier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, t. I, p. 1070-1071, note du 18 avril 1914.)

LF Reverseau vue c8d.indb 145 25/10/2018 18:16

Parmi les nombreuses photographies prises par Segalen ou ses collaborateurs (ici vraisemblablement son ami Auguste Gilbert de Voisins), au cours de leurs trois missions archéologiques en Chine, celle-ci est l'une des plus reproduites parce qu'elle constitue une attestation de l'activité photographique de Segalen. Cette photographie se distingue également de l'ensemble des photographies des missions archéologiques en Chine parce qu'elle est l'une des rares qui en montrent les coulisses, comme un *making of*. Elle instaure une distance certaine avec les objets et sculptures habituellement pris pour eux-mêmes, en gros plan ou cadrés frontalement.

La représentation de soi est particulièrement retorse chez les écrivains. La posture d'un écrivain varie à travers le temps, mais peut également se démultiplier à une époque donnée[296]. Parmi elles, la figuration de soi en photographe nous intéresse particulièrement : la posture de l'écrivain-photographe peut s'exprimer dans des représentations de soi en photographe, comme chez Mac Orlan ou Albert-Birot, dans des propos qui affirment l'existence d'une pratique réelle, comme chez Cendrars, ou dans les textes littéraires, comme chez beaucoup des poètes présents dans ce livre. Une pratique photographique attestée, comme celle de Fargue, n'est pas forcément accompagnée de déclarations tonitruantes sur le *medium* photographique, comme chez Cendrars, dont la pratique photographique semble être de l'ordre de la mystification. Quant à la figuration de soi en écrivain, on peut dire que, même en l'absence de ses accessoires, un écrivain photographié reste un écrivain. Ajoutons que, même lorsqu'il est seul à l'image, il représente l'ensemble des écrivains : tout portrait est, d'une certaine façon, un portrait de groupe.

Portraits de groupes : usages collectifs de la photographie

La photographie a un rôle de médiation entre présence et absence, médiation entre deux personnes ou pour une communauté plus large. Que ce soit dans un couple, dans une famille, dans une association ou dans un livre, elle réunit les absents. Un certain nombre des usages collectifs de la photographie ont développé cette fonction communautaire. C'est le cas, par exemple, des revues ou des librairies qui vont utiliser les portraits d'écrivains pour figurer une communauté d'auteurs.

La librairie d'Adrienne Monnier, *La Maison des amis des livres*, ainsi que celle de Sylvia Beach, *Shakespeare and Co*, se situent au centre de réseaux amicaux, professionnels et artistiques, comme l'a montré Laure Murat dans *Passage de l'Odéon*. En 1921, Valery Larbaud, ami proche des deux femmes, salue par exemple *Shakespeare and Co* comme « la meilleure, la plus complète et la plus moderne des librairies… » dans *La Revue de France*[297]. Laure Murat a décrit en détail la passion d'Adrienne Monnier pour la photographie et sa fascination pour la figure humaine, à l'origine de l'omniprésence des portraits d'écrivains dans sa librairie (**fig. 74**) :

296 Nous rejoignons ainsi Alexander Dickow lorsqu'il montre que Max Jacob a pu adopter des postures multiples dans « The Eye of the Hare. Photographic Portraits of Max Jacob », *Image and Narrative*, n° 13/4, « Figurations iconographiques de l'écrivain », dir. D. Martens et A. Reverseau, 2012, p. 11-32, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/270 (consulté le 13 janvier 2014). Pour le débat entre posture unique et posture multiple, voir *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212.

297 Laure Murat, *Passage de l'Odéon*, Paris, Fayard, 2003, p. 126. Éloge publié le 15 septembre 1921.

LF Reverseau vue c8d.indb 146 25/10/2018 18:16

74. Adrienne Monnier dans sa librairie : « Le coin des portraits », carte publicitaire

LF Reverseau vue c8d.indb 147 25/10/2018 18:16

> *La Maison des Amis des Livres*, tapissée de portraits d'écrivains à touche-touche du sol au plafond, est une exposition permanente. Pour la plupart, ce sont des photographies noir et blanc, en gros plan sur le visage, ou des dessins du beau-frère d'Adrienne, Paul-Émile Bécat, peintre académique qui a soumis son crayon ou son burin aux traits de tous les grands auteurs de l'Odéonie, saisie à la manière ingresque : Romains nonchalamment assis, trônant au-dessus de la porte séparant la librairie de l'arrière-boutique, Larbaud placide, Fargue avec son air de faune, Claudel au front de taureau. Les écrivains, à l'occasion, posent devant l'objectif dans la boutique[298].

Si Adrienne Monnier n'a pas inauguré la tradition des portraits d'écrivains, ni même celle des expositions de photographies dans les librairies, elle l'a portée, à « son point de saturation[299] ».

Même en dehors de l'espace d'une librairie ou d'une vitrine, une photographie renvoie souvent à un espace symbolique, sans que cela soit forcément revendiqué : cercles d'amis, comme c'est le cas des portraits collectifs de Paul Morand par exemple, cercle appartenant à une revue – c'est parfois le cas des portraits collectifs de Larbaud ou de Fargue, où se devine le cercle de *Commerce*. D'autres photographies de groupe rendent sensibles les affinités artistiques et intellectuelles : celles avec Chana Orloff dans le fonds Albert-Birot ou celles représentant Cendrars avec Le Corbusier ou avec Oswald de Andrade dans le fonds de Berne, par exemple.

Sur les murs ou sur le papier, il en va de même : la proximité des portraits individuels dans un même numéro et leur mise en série au fil des parutions forment une véritable collectivité. Le modèle de cet usage collectif du portrait d'écrivain est le journal *Les Nouvelles littéraires,* tel qu'il a été étudié par Myriam Boucharenc[300]. Dans ce journal, comme dans une grande partie de la presse, coexistent la photographie et le dessin : dans *Les Nouvelles littéraires*, l'écrivain est dessiné, voire croqué, par P.-É. Bécat, spécialiste du genre, ou par Carlo Rim[301], qui a commencé ainsi, autant que photographié. Sur la première page peuvent par exemple se côtoyer une caricature de Mac Orlan et des portraits de Loti et Dorgelès (**fig. 75**) et le numéro consacré à Barrès présente trois photographies le figurant, directement et indirectement : l'écrivain enfant, sa maison familiale, et comme adulte en train d'écrire.

Dans un autre registre, un numéro de la revue *Dada*, « Dadaphone », semble parodier cet usage en publiant également de petites photos des auteurs des poèmes publiés, qui annoncent l'usage massif que feront les surréalistes du photomaton en 1928-1929[302]. Ces portraits, de piètre qualité, sont sans doute des agrandissements de portraits de groupe que l'on aurait découpés et représentent, dans l'ordre, Soupault, Tzara, Dermée, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Céline

298 *Ibid*., p. 286.

299 *Ibid*., p. 287. La librairie Six de Mick Verneuil, La Plume d'or de Marcelle Schmitt, Au portique de Marcelle Berr de Turique ou encore La Pléiade de Jacques Schiffrin exposent également des photographies.

300 Myriam Boucharenc, « La figure de l'écrivain dans *Les Nouvelles littéraires* des années vingt », dans Les Nouvelles littéraires *: une idée de littérature ?*, http://www.fabula.org/colloques/document1458.php (consulté le 13 janvier 2014).

301 Il raconte par exemple que Roger Martin du Gard lui reproche d'avoir mal su saisir Gide (Carlo Rim, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Gallimard, 1961, p. 44).

302 La dimension parodique de la revue *Dada* apparaît aussi dans le numéro spécial « Dada au grand air » (n° 8, 16 septembre 1921) qui renvoie à la revue *La Vie au grand air*, née en 1899.

LF Reverseau vue c8d.indb 148 25/10/2018 18:16

LES NOUVELLES LITTÉRAIRES

ARTISTIQUES ET SCIENTIFIQUES

HEBDOMADAIRE D'INFORMATION, DE CRITIQUE ET DE BIBLIOGRAPHIE

Direction : Jacques GUENNE et Maurice MARTIN DU GARD

SAMEDI 3 FÉVRIER 1923
DEUXIÈME ANNÉE — N° 16

Direction, Rédaction, Publicité,
6, Rue de Milan (9e)
RÉDACTEUR EN CHEF :
Frédéric LEFÈVRE
Métro et Nord-Sud : Saint-Lazare.
Téléphone : Central 32-65

LE NUMÉRO 25 CENTIMES

Abonnement d'un An :
France... 12 fr. | Etranger... 18 fr.

Administration et Vente :
Librairie LAROUSSE
13-17, Rue Montparnasse, Paris (6e)

On s'abonne chez tous les LIBRAIRES, DÉPOSITAIRES de journaux et à la Librairie LAROUSSE.
Chèque Postal N° 153.83 Paris.

LA C. T. I.
et la Société des Gens de Lettres

Nempêchons rien! La C. T. I. n'a pas encore beaucoup d'importance. Mais elle peut en prendre. Et quand elle en aura, — elle garde les tendances qu'elle a manifestées jusqu'ici, elle deviendra dangereuse, très dangereuse.

La C.G.T., c'est la Confédération des Travailleurs Intellectuels, c'est-à-dire des écrivains, des professeurs, des ingénieurs, etc., enfin de tous ceux qui vivent du travail de leur cerveau. Rien de plus utile, de plus nécessaire, en principe, qu'une Confédération des Travailleurs Intellectuels. Puisque tous existons sous une seule et identique étiquette économique ou d'état pour le rôle de surcroît et de pis-aller des syndicats divers, patronaux, ouvriers, depuis le Comité des Forges jusqu'à la C.G.T., tendant à prendre celui de grands voyageurs, il est inadmissible que les intellectuels songent à s'unir, à former, eux aussi, une sorte d'Etat collectif, de manière à devenir assez puissants pour ne pas se laisser écraser économiquement. M. Georges Valois aimerait mieux une « fédération des corporations qui ont des syndicats. Mais, mais... Mais acceptons ici le fait de la C.T.I. qui est en voie d'éclore.

De ce syndical, vous en êtes, j'en suis : presque tous les écrivains en font partie, qu'ils le sachent ou non. La C.T.I., en effet, est un groupement d'associations, non d'individus. Si vous êtes membre de la Société des gens de lettres, de l'Association des écrivains combattants, etc., vous êtes membre de la C.T.I. Or, savez-vous ce qui s'y passe? Pas mal et cela allait-il en aller peut-être longtemps encore. Pour la première fois, la C.T.I. vient de donner quelques publicités à l'une de ses entreprises : la « semaine », le congrès qui vient d'avoir lieu, jusque-là, elle n'existait donc que dans l'anti-chambre. C'est seulement en lisant le livre, excellent d'ailleurs, bien que fort discutable, de M. Jules Sauerwein sur le *Syndicalisme intellectuel*, que j'ai su désigner et ce qu'elle avait déjà rendu depuis sa fondation, en février 1919, jusqu'au 15 janvier 1922. Une seule fois « secrétaire général » lui-même s'exprime. Il vaut donc se mettre à table avec lui, et pourtant on mettra nous à jeun tous.

Tout d'abord, la C.T.I. a exercé une « action professionnelle » : elle a établi des contrats-types entre auteurs et éditeurs, entre auteurs et directeurs, un contrat collectif de travail pour la presse, un statut du journaliste; elle a tâché de simplifier les formalités du droit d'auteur; elle est intervenue par la commission de législation civile de la Chambre en faveur de la propagation du livre chez les travailleurs intellectuels. Très bien : c'est justement tout ce que nous lui demandions.

Mais ce n'est pas tout. A ces débuts, une autre confédération, plus oblique que directe, la C.G.T., ne manquait pas de vous offrir des services professionnels de ses membres, et réalisait parfois. Puis, peu à peu, elle s'est laissée entraîner à la politique. Toute question peut mener ainsi à la politique : tout est dans tout, chacun sait cela. C'est pourquoi la C.T.I. dont on pense ou ne pourrait pas que les dirigeants sont dénués de toute ambition politique personnelle, suit exactement le même chemin que la C.G.T. Son secrétaire général nous apprend, en effet, qu'une fondamentale raison de sa fondation, la C.T.I. a entendu « qu'il appartenait aux intellectuels, non seulement de participer à l'action économique et sociale », — et super-sous laquelle? Voici : notre Confédération s'est prononcée, en votre nom, au milieu, sur les assurances sociales obligatoires (!), sur l'habitation (admirable !!), etc.; enfin, elle est intervenue (et elle intervient encore) de toutes ses forces, je le sais, contre la réforme de l'enseignement secondaire défendue par M. Léon Bérard, c'est-à-dire contre « les humanités » et la « culture classique ».

C'est très grave, on vous pourra le dénier, si la C.T.I. devient elle-même puissante. Songez, en effet, qu'elle prétend, quelle parle déjà au nom de tous les intellectuels, et donc de la pensée française. Quelle autorité pourrons-nous se reconnaître souverain et de petit comité qui dirigeront la C.T.I! Par eux, les intellectuels entreprendront surgir une doctrine politique, sociale, voire intellectuelle, une doctrine officielle, et contraindront un jour le futur parti à la Chambre et dans le pays. Et qui nous répond qu'on ne se rencontrera pas un jour, au nom de « l'intelligence » sur le socialisme ou sur l'idée de patrie, ou que sais-je?

Or dit : « Le comité de la C.T.I. est sûr; il représente dans la pensée de la majorité. » Mais, dans l'ordre de la pensée, la majorité n'a aucune valeur : si M. Renaud était membre de la C.T.I., il aurait majorité, tout comme le docteur Jean Comandon, et ce serait très bien s'il suggérait de décider d'heures matérielles, mais, sur l'ordre spirituel, M. Renan vaut à lui tout seul tous les ronds-de-cuir présents et à venir. C'est simplement ridicule que les intellectuels que de les convoquer à décider à la majorité, en particulier, de questions théoriques, leur premier devoir est, dans le domaine, de rester rigoureusement individualistes.

Il leur plus : continuons à supposer que la C.T.I. triomphe tout à fait et qu'elle réussisse, par conséquent, à imposer à tous les écrivains, à tous les honnêtes gens la méthode de combat nécessaire des syndicalistes de l'usine : que des écrivains syndiqués, intellectuels-clés à en croire un de ses membres, prétendent pouvoir « mobiliser » au moment que les membres d'un syndicat ouvrier, qu'ils puissent ainsi « ne rien dire, rien écrire, rien imprimer sans avoir eu le mot d'ordre de la presse ».

Vous n'en sommes pas là, et vous direz que je me bats contre des moulins à vent. D'accord, mais je crois que tous les écrivains devraient se mêler de la C.T.I., tant qu'elle n'aura pas renoncé à son « action économique et sociale » — notamment à toute campagne pour ou contre la culture des humanités, et tant qu'elle ne sera pas résolue de se former à son objet propre, qui est de « servir exclusivement, directement, des intérêts MATÉRIELS des écrivains ».

On disait, dans le *Temps* de samedi dernier, une bien curieuse réponse du président de la Société des gens de lettres, M. Charles Le Goffic, à un article de M. Paul Souday. Comment, disait M. Le Goffic (dont les bonnes intentions et la valeur personnelle ne sont pas mises en cause ici), comment M. Souday a-t-il pu accuser la Société des gens de lettres de s'être prononcée, avec la C.T.I., contre la restauration des humanités classiques, alors que, dans sa séance du 17 juin 1922, elle émettait une motion tout à fait favorable à ces humanités? Non. Dans c'est que la Société des gens de lettres est affiliée à la C.T.I., bien que personne ne sache ou ne connaît l'agrément; et, par conséquent, la C.T.I. parle en son nom quand elle exprime un sentiment des auteurs sur l'enseignement du français, les assurances obligatoires, et contre la culture classique.

Quoi! S'il me plaît de rétablir, aux frais de mes bénéfices de *Vive de Triomphe*, le clocher de la Saint-Chapelle ou les chimères de Notre-Dame, je serai coupable pour dégradation de monuments historiques.

Mais j'aurai le droit de rétablir, inquisitorial, et de revendre aux mêmes ignorantes, un Balzac travesti en feuilletoniste, un Lamartine dégaîne en poète de « doublon » ? A quand la note en bande du Cantique des Cantiques, des Rimes de Pétrarque, de la Tragédie de Shakespeare et de la Héroïcine de Racine, de Sagesse ou du Lys dans la Vallée ?

J'ai voulu savoir ce que pensait de ces faux en images publiques le Président des Gens de Lettres, M. Charles Le Goffic.

« L'essentiel, a-t-il répondu, c'est que notre émotion persévère ses droits. J'y veille. »

Et ce vieillard madré et bongon s'est replongé dans ses comptes.

J'entends bien que la Société des Gens de Lettres est une sorte de jus intellectuel et qu'on ne doit point contrefaire la perception des droits et la défense des idées. Alors ? A qui faire appel ? A la loi ? Il faudrait en faire une. Mais, en attendant ? N'est-il encore des jeunes gens en France ? Des jeunes gens à l'âme ardente et pudique, des jeunes gens qui garderont et défendront irrémissement en tuant ces pâles concurrences, ces soutiens les plus bas, ce renier, où se lamente le secret, amoureux et désespéré de Mme du Barail, du Marché de Montreuil ? O mes amis, mes camarades inconnus, n'êtes-vous point amoureux de ces saintes images, n'avez-vous jamais rêvé, tout au fond de vous-mêmes, des heures enchanteresses qui, soudain, empliraient votre pauvre destinée, si pareilles amies, pareilles amours, se rencontraient sur votre route ?

Alors, je vous confie à faire respecter par vos élèves, la loi, la loi du pudeur littéraire, à faire comprendre à ces rengorgeurs que les merveilles des livres ne mettent pas certains sacrilèges.

Roger DEVIGNE.

OPINIONS ET PORTRAITS

ROLAND DORGELÈS

A quatre-vingts kilomètres de Paris, il existe une étonnante ville d'artistes, une ville où la musique du monde entier et que le reste du pays ignore, comme à Montparnasse, on a inventé les taxis et pourtant tous les gâteaux n'y sont pas à la crème. Les flâneurs, des Champs-Elysées, y retrouvent des rubans et parfois l'Acteur, dans la nuit, de retour du Front semble revenir, une mélopée que la dit chère. C'est dans cette ville que Roland Dorgelès a écrit toute une vie impulsive, que Roland Dorgelès a retrouvé les acteurs de son prochain ouvrage : Le Réveil des Morts. Nous irons avec quelques-uns de cette ce gamin macabre et les vieilles formules naturalistes qui survivent encore en partie sujet. Nous croyons que le Réveil des Morts relèguera définitivement au rang des vieux accessoires de théâtre les cercueils qui ouvrent et les squelettes qui sortent. Nous verrons si nous nous trompons.

— Quand nous retrouvons-nous en action ? » C'était le lancinant motif des lettres qu'il signait fraternel : Dorgelès, de cet ancien poète. Mais de ce titre divin essentiel dû se prolonger en quatre tant de numéros animés l'eussent à lui-même révélé et rendu ? Le cœur jusqu'à n'a-

vait peut-être battu qu'en vain ? Ces yeux heureux et fardés qui mendient son premier talent, se plaindront surtout à la Société des Gens de Lettres. Les Gens de la Scène ou notre ami collaborait sous le nom charmant, qu'aurait aussi bien pu illustrer à l'Odéon, un diseur à la Comédie-Française, l'habitude de dire que l'humour est une des formes de la sensibilité, le pressentait-il vaincu-il avec à ramollir le cœur, à réveiller, à émouvoir, à secouer, à pleurer?

A ce moment-là, et Alfred Barbusse qui pourrait signer ainsi un pacte. Ses Pleurnicheurs guérirait les désespérés jusqu'à la longue cuirasse de défauts et nous voilà repris ensemble. Mais M. Barbusse, lorsqu'il parle, fait penser la guerre, on sait dit qu'il vous lit, on croit le lire : nous avons besoin de Roland Dorgelès à nous pour entendre Roland Dorgelès à nous-même. Et, à l'un parmi des vivants. Ainsi, à la porte d'un bar, l'autre jour, parlé qui passe, per pour un célébrissime qui trouve l'ouvert de nouvelle de l'estomac, alors que M. Dorgelès désespérait à la gare de l'Est, se bouvrait si malheureux, de la gloire comme un inconnu, un inconnu trop dix cent pour en parler.

Ce sont du tout rubis et de la vérité, cette discrétion, sont les marques exacte-lative de l'artiste et l'auteur des Croix de bois, comme du personnage qui, lui, n'est pas ne rieur comme la plupart des écrivains et que lui-même compose si spirituellement, tenus cette union si calme de la vie de Pierrgand, il a déjà de l'ombre, et s'il ne peut y reconcilier la rumeur trop de savoir à y gagner ce que la force humaine ne pourra qu'être plus prospère, s'il est mieux connu de tous ceux qui l'aiment déjà.

C'est encore par hantt que Roland Dorgelès a voulu protéger son Saint-Maglorie contre tous ceux qui le bouleversent. L'intérêt fait donc le premier ouvrerti pour le héros de son roman. Il entend le regretter une telle manuscrite à l'endroit de ce Saint qui descendant de Cri, en France ne pouvait évidemment que descendre le plus épouvantable danger social. Et, pour ne pas rendre son saint trop ridicule, il a choisi son père et le livre y a perdu de la terrible ironie qui l'avait marqué au début.

Mais Roland Dorgelès apprend à l'instant qu'il est affecté en qualité de sergent-observateur au 8e régiment d'aviation.

« Ah ! nous bon ami, m'a-t-il dit. Les Croix de bois, tout de même, pourraient trop suffire. »

Maurice MARTIN du GARD.

ERRATA
Du sacrilège littéraire

Il valait, dit-on, à Paris, sous la pomme d'or Canada, une Cinquième-Vue des Amis du VIIe Art (entendez du Cinéma), la C. A. A. I. de Santa Cana.

Eh bien ! je conseille à ses apôtres, s'ils qui vraiment le feu sacré, d'aller frotter leurs ardeurs aux sots entraînements qui flamboyèrent aux chefs-d'œuvre, une Tribune Bonhomet du film, qui, sous l'enseigne illustre d'Eugénie Grandet ou de Jocelyn, se livrait à d'inqualifiables ratoillages.

Quoi ! S'il me plaît de retoucher, sur mes bénéfices de Vive de Triomphe, le clocher de la Sainte-Chapelle ou les chimères de Notre-Dame, je serai coupable pour dégradation de monuments historiques.

Mais j'aurai le droit de retoucher, inquisitorial, et de revendre aux mêmes ignorantes, un Balzac travesti en feuilletoniste, un Lamartine dégaîne en poète de « doublon » ? A quand la note en bande du Cantique des Cantiques, des Rimes de Pétrarque, de la Tragédie de Shakespeare et de la Héroïcine de Racine, de Sagesse ou du Lys dans la Vallée ?

J'ai voulu savoir ce que pensait de ces faux en images publiques le Président des Gens de Lettres, M. Charles Le Goffic.

« L'essentiel, a-t-il répondu, c'est que notre émotion persévère ses droits. J'y veille. »

Et ce vieillard madré et bongon s'est replongé dans ses comptes.

J'entends bien que la Société des Gens de Lettres est une sorte de jus intellectuel et qu'on ne doit point contrefaire la perception des droits et la défense des idées. Alors ? A qui faire appel ? A la loi ? Il faudrait en faire une. Mais, en attendant ? N'est-il encore des jeunes gens en France ? Des jeunes gens à l'âme ardente et pudique, des jeunes gens qui garderont et défendront irrémissement en tuant ces pâles concurrences, ces soutiens les plus bas, ce renier, où se lamente le secret, amoureux et désespéré de Mme du Barail, du Marché de Montreuil ? O mes amis, mes camarades inconnus, n'êtes-vous point amoureux de ces saintes images, n'avez-vous jamais rêvé, tout au fond de vous-mêmes, des heures enchanteresses qui, soudain, empliraient votre pauvre destinée, si pareilles amies, pareilles amours, se rencontraient sur votre route ?

Alors, je vous confie à faire respecter par vos élèves, la loi, la loi du pudeur littéraire, à faire comprendre à ces rengorgeurs que les merveilles des livres ne mettent pas certains sacrilèges.

Roger DEVIGNE.

Le Commerce du Livre

La librairie est un commerce très spécial, dont on n'a pas toujours reconnu l'importance et apprécié les services dans le grand public. Et pourtant aujourd'hui surtout il est peut-être pas de problème plus grave et plus urgent que celui de sa prospérité et de sa force d'expansion.

A-t-on sutfisamment réfléchi à ce que représente le commerce du livre dans la France d'un pays, surtout quand ce pays s'appelle la France, quand il est riche d'un tel passé intellectuel et d'une telle activité intellectuelle ? On croit volontiers connaître sur la question pour peu qu'on ait l'habitude de lire, et l'on est tout naturellement porté à donner son avis dans la matière. Il se trouve même sans doute telles ! de petits libraires ou détaillants de quartiers de villes, qui ont-ces qu'on achetant un fonds, du acquerrissent vite et facilement les qualités nécessaires pour l'exploiter.

Ils sont de plus en plus rares heureusement et les libraires, comme les éditeurs, se rendent compte que la profession qu'ils ont choisie n'est point aussi facile qu'elle paraît et qu'elle exige des connaissances nombreuses et variées, une activité constante, un effort soutenu.

N'ont-ils pas la charge, souvent aussi lourde que délicate, de servir d'intermédiaires entre les auteurs et le public ? C'est eux qui font connaître les œuvres de nos auteurs ; c'est à eux, en grande partie, que sont dûs les succès les plus légitimes : c'est à eux que maints écrivains sont redevables de leurs plus purs joies intellectuelles. Les uns ont le devoir de mettre en vue les ouvrages que leur flair, leur connaissances de leur profession ou de les imposer au contraire au goût du public. Aussi M. Brenier, le monde de connaître ce qui paraît, de le recommander avec tact et avec compétence à ses clients.

Et si l'on pense que la diffusion d'un livre français hors de la première partie de l'Hexagone, qui est peut-être plus important encore que le commerce intérieur dans le monde qu'il soit la gemeut comme à l'étranger, on reconnaîtra facilement que personne ne saurait se désintéresser de la situation de notre librairie.

Il est d'autant plus utile de la connaître et de la juger dans le détail que la tâche devient difficile par les circonstances économiques que nous traversons. Un mouvement s'est heureusement dessiné dans toute la corporation du Livre pour lui donner les moyens de mieux remplir son rôle : beaucoup de progrès ont été récemment accomplis et les Français qui liront, sans le savoir, doivent se mettre en mesure de les aider quand ils le pourront.

Nous voudrions exposer au grand public letté ces questions qu'il ne peut pas ignorer et sur lesquelles il est si souvent insuffisamment renseigné. Nous croyons que tout le monde y gagnera et que le livre français en pourra peut-être plus prospère, s'il est mieux connu de tous ceux qui l'aiment déjà.

J.-P. BELIN.

LIRE en deuxième page :
La Chronique artistique,
d'Edmond Jaloux.

Une visite au bâtonnier Henri-Robert, par Maurice Betz.

En troisième page :
La Critique des Livres,

En quatrième page :
Le Théâtre, par Lugné-Poë; *La Musique,* par Georges Auric et le *Courrier des Lettres Etrangères.*

Réflexions sur l'Ame et l'Art

de Pierre LOTI

C'est une étrange destinée littéraire que celle de Pierre Loti, si mêlé pendant de toutes celles de notre temps. Tout écrivain, même le plus personnel, éprouve à un moment donné le besoin de sortir de soi-même et de confronter ses actions des autres hommes, d'ordonner des drames qui ne le concernent plus directement, enfin de tirer un tout plus vaste que ses propres sensations. Il semble même qu'un tel souci soit nécessaire à la maturité d'un artiste. Or, Loti n'a jamais éprouvé rien de pareil. Il a toujours voulu ne prendre la précaution de s'occuper à d'autres en des ouvrages inventées.

Il a cela est si vrai, que, toutes les fois qu'il a tenté, je ne dis pas de composer un roman, celles de notre temps. Tout écrivain, même le plus personnel, éprouve à un moment donné le besoin de sortir de soi-même et de confronter ses actions des autres hommes, d'ordonner des drames qui ne le concernent plus directement, enfin de tirer un tout plus vaste que ses propres sensations. Il semble même qu'un tel souci soit nécessaire à la maturité d'un artiste. Or, Loti n'a jamais éprouvé rien de pareil. Il a toujours voulu ne prendre la précaution de s'occuper à d'autres en des ouvrages inventées.

Il cela est si vrai, que, toutes les fois qu'il a tenté, je ne dis pas de composer un roman, celles de notre temps. Tout écrivain, même le plus personnel, éprouve à un moment donné le besoin de sortir de soi-même et de confronter ses actions des autres hommes, d'ordonner des drames qui ne le concernent plus directement, enfin de tirer un tout plus vaste que ses propres sensations. Il semble même qu'un tel souci soit nécessaire à la maturité d'un artiste. Or, Loti n'a jamais éprouvé rien de pareil. Il a toujours voulu ne prendre la précaution de s'occuper à d'autres en des ouvrages inventées.

Il cela est si vrai, que, toutes les fois qu'il a tenté, je ne dis pas de composer un roman, celles de notre temps. Tout écrivain, même le plus personnel, éprouve à un moment donné le besoin de sortir de soi-même et de confronter ses actions des autres hommes, d'ordonner des drames qui ne le concernent plus directement, enfin de tirer un tout plus vaste que ses propres sensations. Il semble même qu'un tel souci soit nécessaire à la maturité d'un artiste. Or, Loti n'a jamais éprouvé rien de pareil. Il a toujours voulu ne prendre la précaution de s'occuper à d'autres en des ouvrages inventées.

Il cela est si vrai, que, toutes les fois qu'il a tenté, je ne dis pas de composer un roman, celles de notre temps. Tout écrivain, même le plus personnel, éprouve à un moment donné le besoin de sortir de soi-même et de confronter ses actions des autres hommes, d'ordonner des drames qui ne le concernent plus directement, enfin de tirer un tout plus vaste que ses propres sensations. Il semble même qu'un tel souci soit nécessaire à la maturité d'un artiste. Or, Loti n'a jamais éprouvé rien de pareil. Il a toujours voulu ne prendre la précaution de s'occuper à d'autres en des ouvrages inventées.

PIERRE LOTI en 1888

nous cherchons, dans le bouquin en dans l'article, les passages où l'auteur, oubliant son apologie de ce peuple de destructeurs épuisés, se retrouve tout simplement une sensation réelle. Le meilleur Loti n'est pas dans les livres à thèse (l'Exilée, Ramuntcho, La Reine Pédauque, etc.).Certaines thèses viennent d'un sentiment généreux, mais telle est la loi des grands artistes : c'est en exprimant leur égoïsme qu'ils trouvent le chemin de notre cœur et secondairement le seul devoir qu'ils aient envers nous.

⁂

Entendons-nous cependant sur cet égoïsme. Personne n'a autant parlé de soi que cet homme qui n'a point parlé d'autre chose. Et pourtant bien rares sont les gens qui ont connu moins de soi-même. (Ce fut une mode, il y a peu de fois, à l'époque où l'on ne pouvait pas juger de la valeur d'un Barrès autrement, de le rapprocher certains articles de Lemaître, narrants de faux psychologues de profession, mais au contraire un moi si général, si vivant, si universel que nous sommes forcés de nous reconnaître tous en lui. Cet homme que bien des gens environ parce qu'il a cultivé un type d'originalité dans la terre et qu'ils croient que c'est là se bonheur, n'a eu en réalité d'exceptionnel que cette originalité même. Mais l'âme qu'il a traînée en ces endroits ambiances et pathétiques était en l'étalant d'abord quelconque et ordinaire comme est celle une âme identique à la nôtre, hantelle des mêmes désirs, des mêmes ennuis, des mêmes dégoûts, maintenant une de mystérieuses pénétrées nous par places sur terre, il est impossible que nous n'y éprouvions pas ce double sentiment : une sensation étrange qui lierait en lui de vivre mêlée à une terreur profonde qui est la peur de la mort. Le balancement perpétuel entre ces deux pôles opposés, tel est le mouvement même de notre existence, et Pierre Loti n'a pas été autre chose que le chantre alterné de ce seul et même thème. On s'aperçevra un jour qu'il y a là autre et la souveraine de son roi. Dans ses Mémoires, le prince Napoléon a écrit : « Les Bourbons, Louis XIV, était contraint de saluer quand on le saluait. Quand notre Roi n'ils saluent été moins persuadés ».

Leurs ennemis les plus déclarés, ceux que nous avons le plus combattus, ont toujours été ceux qui ne connaissaient pas encore la sérénité de l'habitude, n'ont pu trouver dans le dépouillement de leurs âmes d'autres raisons d'exister que celles mis de désheurer, bien mieux, de diminuer en Saint-Cyr-au-Mont-d'Or, dans la petite maison de notre ère ces solitaires qui avaient quitté le monde, « sans curiosité dans les questions controversées », qui vivaient paresseusement dans le val de Chevreuse. Comme il a été encore notre grand tragique, dans cet admirable *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* — digne de l'Evangile — que M. Gazier avait pris précisément dit (2) : « Quand même le livre de la *Fréquente Communion* serait du aussi pleine de falsifications que les jésuites le publiaient, elles *(les religieuses)* n'en étaient pas moins impressionnées par et nul devant le Saint-Sacrement... »

⁂

Drame douloureux s'il en fût jamais, « cet spirale grave dans la vie morale de la France », comme l'a écrit Lasisse, troublia pendant près de deux siècles la conscience catholique, un que à la façon d'une « Affaire » de l'Ancien Régime. Cependant, même si les cinq propositions hérétiques sur la Grâce se trouvaient dans *l'Augustinus* — et elles s'y trouvent — la querelle eût dû s'éteindre avec la paix de Clément IX. Mais d'une part, l'inexplicable haine des jésuites jansénistes, et de l'autre l'indomptable entêtement spirituel de la femme exceptionnelle du Grand Arnauld, invergent et gentille de calomnie, « qui n'en voulait qu'au pape, aux évêques et aux jésuites », ainsi que le disait Racine d'après sa conversion, éternisèrent le débat. Le thème de notre littérature y gagna les *Petites Lettres* de Pascal, les *Lettres à l'auteur des Héroïnes imaginaires*, l'*Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* et même, à coup sûr, *Phèdre*, *Esther* et *Athalie*. La presse française arrêta dans les nécessités de la lutte une empreinte, une netteté, un sens de l'ironie qu'elle n'avait jamais eus jusqu'alors. Mais bien des choses charmantes et pures, involontairement et inconsidérément mêlées à ces conflits, souffrirent, à son sujet, entre la condamnation des cinq propositions et la fin de la Révolution, les pires misères morales ou physiques : exil, refus des sacrements, opprobre, disparition, parfois la profanation de la sépulture.

La religieuse après elle la société française qui est mûrie, furent exposées aux plus grandes victimes de ce *Lutrin* tragique. Avec les plus pures intentions du monde, malgré ses vierges, ses solitaires qui cueillent sur la paille et cultivaient leur jardin en ne songeant qu'à leur salut toujours incertain, malgré l'indéniable morale de la Sainte-Epine que Dieu fit un en faveur, le jansénisme travailla à la déchristianisation de la France. En traitant les délicats problèmes de la foi et de la théologie sur la place publique, en en appelant de l'Eglise au tribunal infaillible de la raison, en laissant avec raison Escobar, Sanchez, Busembaum, Diana, Filliucius aux adversaires de sa foi tout un arsenal d'armes que ceux-ci employèrent avec ailleurs contre lui-même. Dans le second volume de son ouvrage, M. Augustin Gazier a montré parfaitement comment les jansénistes n'avaient pas une parfaite idée au XVIIIe siècle avec les philosophes et avec les parlementaires. Rien n'est plus exact en un sens que cette vérité, et Pascal lui-même avait mis l'un en garde le sentiment. Il n'en demeure pas moins incontestable que ces hommes, gens pénétrés de la valeur de l'unité chrétienne du pays et l'épouvantable de cette nouvelle cause, aidaient cependant de toute leur âme.

Georges GRAPPE.

Une heure
AVEC
Pierre Mac Orlan
Par FRÉDÉRIC LEFÈVRE

Nous ferons incroyables par un jeune fort à visage de lune, vêtu d'un bouquin de laine citron tricolore, dont les bras et les jambes semblent d'après accessoires souples guidés de sobre bonhom d'or.

Nous rencontrâmes tout de suite, le petit Pierre Mac Orlan qui achetait à Victor Hugo, le imagerie de marins, dont Lotiso

la Bayerin disait : « Avec sa bouche en cœur, ses beaux cheveux bleus et ses yeux perçus, c'est un Nuremberger ».

Nous le félicitâmes de l'étrange fantaisie qu'il venait d'inspirer à son maître : *Quelée*, qui paraît aujourd'hui !!

Le jeune fait allusion et Mac Orlan lui ayant fait signe de s'asseoir sur la couverture, nous nous mîmes à causer. Oui, cet étrange hermaphrodite en fois homme est le commencement de ma *Matière*, de pars toujours d'une observation exacte que je déforme ensuite à loisir selon les besoins de l'architecture de mon idée.

« J'observe presque à mon insu, par caricaturale, par oubliement : j'ai l'air de ne rien voir, de ne faire attention à rien, et mon entendement enregistre tout.

« Je ne prends jamais de notes : j'ai une forte mémoire, je me raconte mon histoire quelquefois pendant un an avant de pouvoir songer à l'écrire.

« C'est la deuxième phase et la troisième, celle de l'évocation proprement dite, commence par la création d'un plan très précis qui me laisse place à quelque surprise : je peux composer alors des pages pour que je ne crains aucun repreve et quand j'arrive le chapitre XIV, je sais que le chapitre XXII, par exemple n'aura que sept pages.

« Je suis un homme du Nord et subis surtout les influences nordiques. J'ai habité Palerme où on a j'ai habité Rome et

75. *Les Nouvelles littéraires*, 3 février 1923, p. 1 : caricature de Pierre Mac Orlan par « Don » et portraits de Pierre Loti et de Roland Dorgelès

LF Reverseau vue c8d.indb 149 25/10/2018 18:16

Arnauld, Breton, Aragon et Picabia[303]. Cet usage peut être rapproché de celui que les dadaïstes font de la photographie, lors des actions collectives comme la visite à Saint-Julien-le-Pauvre, usage qui s'apparente à une performance[304]. Souvent, il s'agit de portrait de groupe, usage collectif le plus évident de la photographie. Le portrait de groupe n'est pas nouveau, ni propre aux avant-gardes, mais il a une affinité particulière avec les écoles artistiques et littéraires : on se souvient des portraits du groupe symboliste par exemple[305]. Les surréalistes vont s'approprier le portrait de groupe, le revendiquer et en faire une activité artistique en elle-même. Ils vont ainsi radicaliser ces usages de la photographie, notamment grâce aux revues dont ils font de véritables lieux de constitution d'une entité collective et de la mise en scène d'un groupe. Au sein de l'iconomanie des auteurs surréalistes et de cette large documentation photographique, il faut sans doute distinguer les photos publiées, l'iconographie des revues en particulier, de celles qui appartiennent aux archives privées. La photographie a largement servi aux surréalistes à documenter une vie collective, comme on le voit dans la collection Eluard avec de nombreuses photographies de vacances prises par Man Ray, Valentine Hugo ou des anonymes autour de 1930. Certaines photographies, d'ordre privé, touchent cependant à la sphère publique. C'est le cas des photographies réalisées en 1931 par Valentine Hugo qui représentent Breton et Eluard les yeux fermés. Elle fait un usage ludique de la photographie, mais insère également cette image dans un ensemble de représentations du poète en médium, depuis le portrait de Victor Hugo réalisé par Vacquerie jusqu'aux photomatons des surréalistes aux yeux fermés[306].

Il y a aussi dans le premier surréalisme des photographies qui passent d'une sphère à l'autre. Si la photo de Man Ray intitulée *Robert Desnos dans l'atelier d'André Breton, époque des sommeils, 1922*[307] n'a probablement pas été publiée et est restée dans la sphère privée de documentation du groupe, une autre image de Man Ray sur le même sujet, *Séance de rêve éveillé* (1924), a été reproduite en vignette sur la couverture du n° 1 de *La Révolution surréaliste*. Sur cette photo, on voit Desnos, en transe au premier plan, dire un texte que Simone Kahn transcrit, devant un groupe très concentré. On pourrait penser que ces deux photographies sont de même nature au moment de la prise de vue, l'une étant simplement passée dans la sphère publique au moment de la publication, mais Mary Ann Caws nous apprend que la séance de rêve éveillé est une « mise en scène, destinée au public » reconstitution d'une « séance semblable à celles qui eurent lieu alternativement dans les ateliers de Breton et de Picabia au cours de l'hiver 1922-1923 »[308]. Le portrait de groupe participe ainsi à la création de l'imagerie scientifique du premier

303 *Dadaphone*, *Dada*, n° 7, *reprint*, éd. M. Sanouillet, Nice, Centre du XX^e siècle, 1976, p. 112-117.

304 Voir le carton et la photographie de cette visite non-événement qui a eu lieu le 14 avril 1921 à Saint-Julien-le-Pauvre, sous la conduite de Breton, Tzara et Ribemont-Dessaignes (*Dada*, *reprint* cit., p. 696 et p. 857-858). Le portrait de groupe, accompagné du tract d'invitation à la visite, constitue un document et un témoignage.

305 Voir notamment les toiles d'Henri Fantin-Latour.

306 Dans le même esprit, un court film réalisé par Man Ray dans le Sud de la France et présenté dans *La Subversion des images* est une représentation du groupe qui, au-delà de son aspect amateur de film de vacances ludique, symbolise la dimension circulaire de tout groupe : dans une mise en scène, on voit un groupe de femmes, parmi lesquelles on reconnaît Nusch et Dora Maar, tourner en farandole autour de Paul Eluard (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 41).

307 *Ibid.*, p. 292. Voir aussi les deux photographies de Desnos dans *Nadja* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 662.

308 M.-A. Caws, *Surréalisme*, *op. cit.*, p. 51.

LF Reverseau vue c8d.indb 150 25/10/2018 18:16

surréalisme, au même titre que l'appellation « Bureau des recherches surréalistes » ou la reprise de la maquette de *La Nature* dans *La Révolution surréaliste*.

Le groupe se met aussi en scène dans les nombreux collages et portraits collectifs produits dans les années 1920 et 1930. Certains portraits sont de véritables portraits de groupe, comme *Le Rendez-vous de chasse*, photo posée du groupe surréaliste belge, publiée par exemple dans « Intervention surréaliste » en 1934, tandis que d'autres sont la reconstitution d'un collectif selon un approfondissement du procédé populaire du « pêle-mêle », sorte de collage réunissant les portraits de plusieurs personnes dans un même cadre[309]. On citera le collage *Surréalisme* (1932-1934), réalisé par Valentine Hugo et offert à Jacqueline Breton, qui représente les grands hommes du surréalisme dans un décor à base de dentelles[310]. Celui de Breton, intitulé *H.N.* pour « humour noir », sujet de la conférence qu'il illustre (1937), mêle les portraits des surréalistes aux portraits d'Apollinaire, de Baudelaire et aux yeux de Rimbaud (**fig. 76**)[311]. Ce type de collage en pêle-mêle défie ainsi les limites géographiques mais aussi historiques et réécrit l'histoire en faisant entrer les grands poètes du panthéon surréaliste dans le groupe même, comme le *Manifeste* de 1924 l'avait fait avec les généalogies. Le pêle-mêle photographique est pratiqué et théorisé par Louis Scutenaire. Dans « Intervention surréaliste », en 1934, il présente, sur une double page, un exemple et le texte « La justice immanente » où il appelle à un usage révolutionnaire de pêle-mêle qui feraient l'éloge de l'anarchie : « Il ne faut pas plus s'émouvoir de l'énumération des endroits où le pêle-mêle peut agir » (**fig. 77**)[312]. Le collage a une valeur performative puisqu'il construit une identité collective. Les représentations collectives évoluent avec le groupe et permettent de dater les entrées et les sorties des membres, comme c'est le cas de la figuration évolutive du groupe surréaliste dans les « échiquiers » de Man Ray. En alternant les portraits sur fond blanc et sur fond noir, en 1930, le photographe réalise une première version exposée au Studio 28 lors de la projection de *L'Âge d'or* et détruit par la foule, puis, en 1934, une autre version publiée dans *La Petite Anthologie du surréalisme*, qui atteste des bouleversements survenus dans le groupe. Le collage de Max Ernst, *Loplop introduit des membres du groupe surréaliste* (1931), fournit également un exemple de fiction d'un groupe uni[313]. On retrouve ce goût du portrait de groupe dans les textes surréalistes, dans *Nadja* par exemple mais surtout chez Aragon (*Une vague de rêves*, *Anicet* ou *Le Paysan de Paris*).

Dans l'esthétique surréaliste, la juxtaposition d'images indépendantes, qu'il s'agisse de portraits ou d'autres types de photographies, forme une véritable grammaire optique. Ce procédé, que Michel Poivert appelle « synopse » est utilisé par Dalí dans *Minotaure*, mais aussi de façon

309 Au sujet du « pêle-mêle », voir l'article : Anne Reverseau, Virginie Pouzet-Duzer et David Martens, « The Surrealist "Pêle-Mêle": Picturing Literary History », dans *Modern Times, Literary change*, dir. J. Baetens *et al.*, Leuven, Peeters, 2013, p. 85-104.

310 *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 42.

311 Il est publié dans A. Breton, *De l'humour noir*, Paris, GLM, 1937, n.p., et repris dans *ibid.*, p. 43.

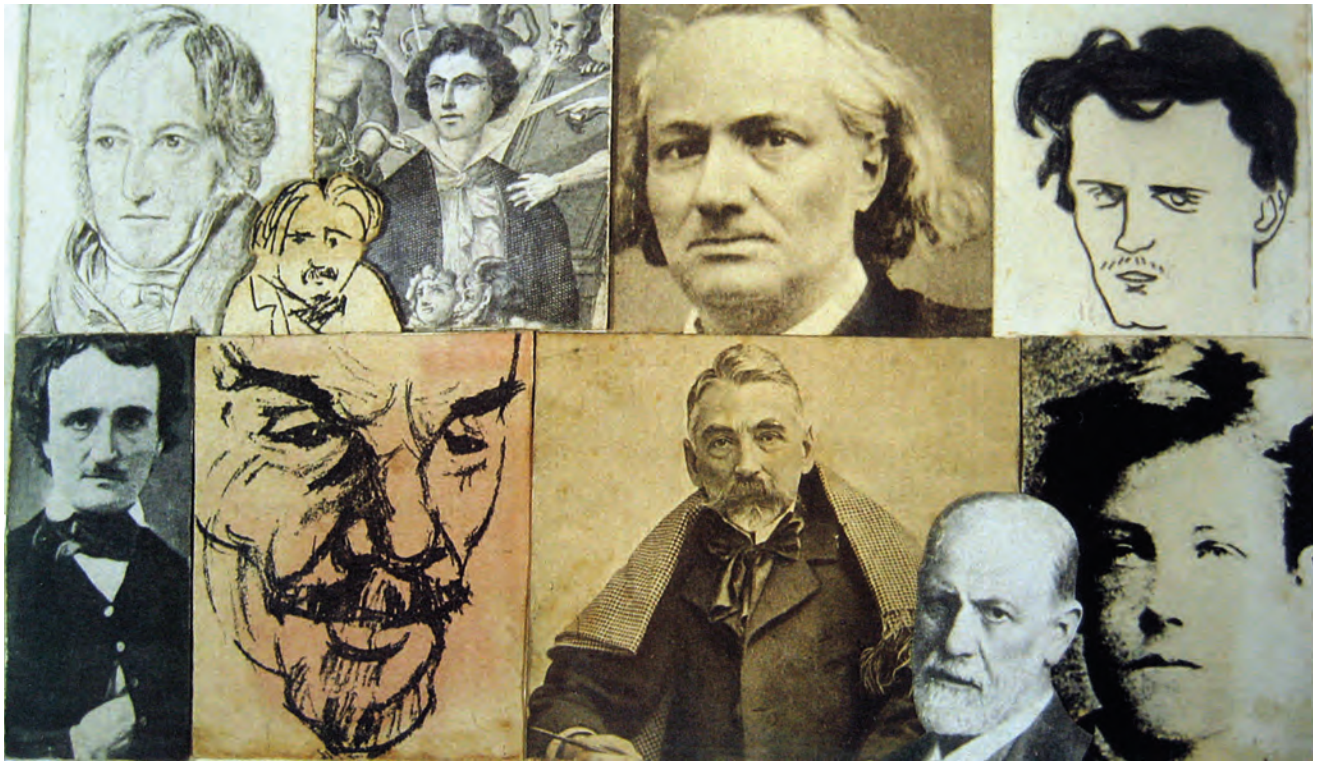
312 « Intervention surréaliste », *op. cit.*, p. 50-51.

313 « Ce collage est particulier en ce qu'il présente les membres du groupe surréaliste eux-mêmes, sur un mode iconographique qui met en avant leur cohésion – alors qu'ils étaient en réalité très divisés –, et l'énergie dérangeante dont ils faisaient preuve. Ce mélange entre la technique non rationnelle du collage dadaïste et des réminiscences du style révolutionnaire des graphismes constructiviste et futuriste crée une sorte de manifeste visuel qui embarque les surréalistes dans le même espace que leur iconographie. » (M.-A. Caws, *Surréalisme*, *op. cit.*, p. 77.)

LF Reverseau vue c8d.indb 151 25/10/2018 18:16

76. André Breton, *H.N.*, dans A. Breton, *De l'humour noir*, Paris, GLM, 1937, n.p.

LF Reverseau vue c8d.indb 152 25/10/2018 18:16



77. Louis Scutenaire, [pêle-mêle] : collage de portraits d'artistes et d'écrivains

LF Reverseau vue c8d.indb 153 25/10/2018 18:16

collective et anonyme dans *La Révolution surréaliste*, par exemple dans les deux pages célèbres qui se situent aux deux extrémités de la revue, le portrait collectif autour de Germaine Berton publié dans le premier numéro, ainsi que, dans le dernier numéro, « Je ne vois pas la… cachée dans la forêt[314] » qui présente seize portraits de surréalistes aux yeux fermés autour du tableau de Magritte. La notion de *synopse* rend compte d'un phénomène important dans les revues surréalistes, mais elle pourrait également être étendue aux images que l'on saisit ensemble et s'appliquer à la page imprimée, à la table de travail, au mur devant lequel on travaille et sur lequel on épingle des images[315] ou encore aux murs de la ville.

Pour le surréalisme, les planches synoptiques surréalistes et les photographies de groupe comme les « pêle-mêle » sont à la fois un outil de documentation de la vie collective et un instrument de fictionnalisation qui fait à ce titre pleinement partie de l'œuvre surréaliste. Les usages de la photographie dans la mise en scène de soi ont une dimension artistique, comme les nombreuses photos de Man Ray mettant en scène Duchamp travesti en Rrose Sélavy. Le cas des photomatons des années 1928-1929 est plus délicat. Certains font preuve d'une véritable mise en scène, mais d'autres semblent purement ludiques. Les portraits surréalistes, même lorsqu'ils ne représentent qu'une personne, montrent l'importance de la dimension collective et de la représentation du groupe. La part de chacun dans la création et la mise en page de collages comme les deux synopses de 1924 et 1929 est difficile à évaluer, mais il est certain que l'image photographique se prête plus que d'autres types d'images à l'appropriation et à la manipulation. Le photomaton de Breton aux yeux fermés, publié avec les autres dans le n° 12 de *La Révolution surréaliste*, est par exemple réutilisé contre lui lors de la publication d'*Un cadavre*, pamphlet des dissidents et exclus du groupe surréaliste en 1930. Les différents matériaux utilisés dans le photomontage d'Eli Lotar montrent comment un portrait peut être détourné au profit d'un autre groupe[316].

Les rapports délicats du groupe et de l'individu sont particulièrement visibles dans ces portraits du groupe surréaliste : un portrait de Breton peut symboliser tout un groupe pour les auteurs d'*Un cadavre* et l'identité collective est constituée, dans de nombreux collages, par la juxtaposition de photographies d'identité individuelles, plutôt que par un portrait de groupe à

314 *La Révolution surréaliste*, *reprint*, n° 12, 1929. Michel Poivert transfère la notion de « synopse » du champ scientifique, où un tableau synoptique sert à élaborer un exposé essentiel et succinct en usant d'une organisation que le regard embrasse d'une fois, au domaine iconographique (« Le phénomène de l'extase », dans *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 36-41).

315 Comme les images qu'Aragon a assemblées dans le bureau où il écrivait : reproductions photographiques d'œuvres d'art, photographies personnelles et images découpées dans les journaux et magazines contemporains. Le « mur d'images » de la rue de Varenne date de 1970, après la mort d'Elsa. Aragon punaisa alors sur les murs de la cuisine, de l'entrée et d'autres pièces des photos, des cartes postales, des lettres, l'arrière-texte d'une vie commune qui pouvait rendre Elsa encore présente et qui transformait la maison en un immense collage. Ce « montage » a aujourd'hui disparu, mais il existe des photos et des documents, conservés au Moulin de Saint-Arnoult, qui permettraient de le reconstituer (nous remercions Maryse Vassevière pour ces renseignements). On trouve d'autres exemples de murs d'images d'écrivains dans *Portraits d'écrivains*, *op. cit.* : le mur de photos sur la bibliothèque d'Hervé Guibert (p. 131) et celui de Pierre Loti photographié par Albert Harlingue (p. 182). L'exposition *Romain Gary – des* Racines du ciel *à* La Vie devant soi, Musée des lettres et manuscrits, Paris (3 décembre 2010-20 février 2011) donnait également à voir un mur d'images fait de photographies, de coupures de presse et de lettres.

316 Eli Lotar est l'auteur de ce photomontage et Vitrac et Boiffard font partie des signataires (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 60-61).

LF Reverseau vue c8d.indb 154 25/10/2018 18:16

proprement parler. Comme d'autres images publiées dans les revues surréalistes, les portraits collectifs sont à la fois l'œuvre d'un groupe et le résultat d'une médiation artistique individuelle. Le photomontage de 1938 *L'Écriture automatique*, publié dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, représente Breton jeune dans une pose scientifique, en observation, avec des éléments hétérogènes collés à l'avant et à l'arrière-plan (**fig. 78**)[317]. Le paradigme scientifique, ici incarné par Breton, appartient à l'ensemble du groupe surréaliste. Par sa situation de diffusion et par le titre qui lui est donné, ce portrait a une valeur collective puisqu'il symbolise une notion clé du groupe surréaliste, l'écriture automatique[318].

Au-delà des usages surréalistes dans lesquels la dimension collective est incontournable, la photographie est pour certains écrivains, Cendrars, Mac Orlan et Albert-Birot en particulier, une médiation de soi à soi, une façon de construire et de mettre en scène une posture littéraire. Nous souhaitons maintenant nous attarder sur un autre dispositif de médiation, celui de la publication dans l'espace du livre et l'espace de la revue.

Publications de la photographie : usages iconographiques

L'illustration photographique est devenue ces dernières années un champ de recherche à part entière. S'il est impossible de résumer les derniers travaux d'histoire de

78. André Breton, *L'Écriture automatique*, dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie Beaux-arts, 1938.

317 Le photomontage original (*ca* 1938), conservé au musée de Jérusalem, figurait dans l'exposition *La Subversion des images* (*ibid.*, p. 319.)

318 Au sujet des portraits de Breton, voir Noémie Suisse, « Qui se ressemble se rassemble-t-il ? Lecture de quelques portraits d'André Breton, entre fragment et totalité », *Image and Narrative*, n° 13/4, « Figurations iconographiques de l'écrivain », dir. D. Martens et A. Reverseau, 2012, p. 11-32, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/270 (consulté le 13 janvier 2014), p. 70-82.

LF Reverseau vue c8d.indb 155 25/10/2018 18:16

l'art, de l'édition ou des techniques[319], on peut retenir que le progrès technique et industriel est crucial dans l'évolution du livre illustré, que le facteur économique est le critère principal du choix d'une illustration, mais que d'autres éléments – esthétiques, poétiques ou politiques – sont aussi à prendre en compte. Au milieu du XIXe siècle, l'illustration photographique est rare parce que chère, la baisse des coûts à partir de 1880-1890 va la faire progressivement adopter par la presse. Pourtant, elle est encore peu courante dans l'édition, et particulièrement dans l'édition littéraire car son imaginaire est lié à ses usages. En effet, l'usage majoritairement documentaire qui a été fait de la photographie à partir de la fin du XIXe siècle a profondément marqué les esprits et modelé la perception de la photographie par les écrivains. Ce hiatus est particulièrement sensible en poésie qui est encore considérée comme l'art noble, ou *high art*, du champ littéraire au début du XXe siècle.

Des ouvrages illustrés surtout documentaires

Le critère économique est essentiel comme le montre l'exemple de Victor Hugo, qui a valeur matricielle dans le domaine photolittéraire. Paul Edwards le raconte en détail dans *Soleil noir* : Hugo a successivement formé quatre projets d'illustration photographique pour *Napoléon le Petit*, *Les Contemplations* et *Les Châtiments* en contretypant ses portraits daguerréotypés puis en utilisant les clichés réalisés à Jersey. Hetzel, son éditeur, lui propose de réaliser des lithographies, ce que refuse Hugo, dans une formule restée célèbre[320]. Son dernier projet, le plus ambitieux, *Jersey et les îles de la Manche. Vers et Prose ; photographies et dessins*, ne voit pas le jour pour des raisons économiques[321].

Au tournant du XXe siècle, la question de l'illustration photographique est débattue, y compris dans les milieux littéraires, comme le montre « l'enquête sur le roman illustré par la photographie » lancée par le *Mercure de France* en janvier 1898 et publiée récemment par Daniel Grojnowski[322], qui résume ainsi les multiples réactions :

> Les personnalités qu'a interrogées le *Mercure de France* s'accordent, du moins pour la plupart d'entre elles, sur un certain nombre de points essentiels : elles refusent à la photographie le statut d'œuvre d'art ; elles la relèguent à un rôle documentaire ; mais elles laissent aussi la voie libre à ceux qui entreprennent, à leur risques et périls, des prises de vue « d'après nature »[323].

---

319 Voir par exemple *Études photographiques*, n° 20, « La trame des images. Histoire de l'illustration photographique », dir. Th. Gervais et A. Gunthert, juin 2007. Voir aussi les thèses de doctorat de Thierry Gervais, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914* (EHESS, 2007) et de Laureline Meizel, *Inventer le livre illustré par la photographie en France : 1867-1897* (Panthéon-Sorbonne, 2017), ainsi que la collection « Lire & voir » de Danièle Méaux (Minard puis Garnier), ou les livres de Martin Parr et Gerry Badger, *Photobook. A History*, London, Phaidon, 2004-2014, 3 vol.

320 « C'est justement la lithographie, la lourde et inepte et pâteuse lithographie qu'il faut tuer par la main de sa sœur plus scabreuse à prononcer, mais infiniment plus belle, la photographie. [...] C'est donc une révolution photographique que nous voulons faire (en attendant) » (lettre citée par P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 178).

321 Le seul projet d'illustration photographique qui ait vu le jour est la fabrication artisanale, à Guernesey, en 1856-1857, d'exemplaires illustrés des *Contemplations* et des *Travailleurs de la mer* : Hugo, avec toute sa famille, colle des épreuves photographiques, dont le nombre et les emplacements varient selon les livres, directement dans les exemplaires destinés à des amis en France (*ibid.*, chap. 15 « La photographie de l'exil », p. 177-183).

322 Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, éd. D. Grojnowski, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, p. 323-334.

323 D. Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002, p. 132.

LF Reverseau vue c8d.indb 156 25/10/2018 18:16

Les connotations documentaires, scientifiques, exotiques et érotiques font que les écrivains et les poètes se détournent de l'illustration photographique qui a mauvaise presse, victime notamment du succès du roman-photo. Les réponses à cette enquête, dans la droite ligne des critiques de Flaubert contre l'intrusion de l'image[324], annoncent l'impasse des années 1900-1920 dans le domaine de la photolittérature, figurée par le vide entre 1900 et 1920 et entre *Bruges-la-Morte* et *Nadja* dans le travail de Paul Edwards.

La conséquence la plus visible de cette spécialisation de la photographie pour l'illustration documentaire est la rareté des livres illustrés dans la sphère littéraire avant les années 1930. Il existe certes de nombreux projets, aux états d'avancement divers : Apollinaire aurait par exemple cherché à publier *Merveille de la guerre* avec des clichés de Rouveyre[325] et Brassaï avait l'idée de faire un livre avec Mac Orlan[326]. Or, des ouvrages qui se prêtaient particulièrement à l'illustration photographique comme *Images de la vie des prisonniers de guerre*[327] (1920) ou *200 chambres, 200 salles de bains*[328] de Valery Larbaud (1927) sont illustrés d'estampes ou de gravures. Même chez Cendrars, qui a pourtant beaucoup collaboré avec des photographes, des réalisations photolittéraires restent à l'état de projets, comme *L'Imagerie russe pendant la guerre* qui suivait un plan analytique et devait comporter des reproductions (1916)[329]. Cendrars forme ensuite un projet d'une autre ampleur, pour *L'Eubage*, texte écrit en 1917 et pour lequel il réalise lui-même, avec des ciseaux et de la colle, la maquette d'un ouvrage illustré de gravures et de deux photos de couverture (**fig. 79 et 80**)[330]. Mais *L'Eubage* ne verra que deux chapitres publiés selon cette version dans *L'Esprit nouveau* en 1921[331] et, après une

324 « Au projet d'illustrer *Salammbô* que lui proposait son éditeur, Flaubert opposait un refus catégorique en proclamant qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes, alors qu'une femme dessinée "ressemble à une femme, voilà tout". » (*Ibid.*, p. 116-117.)

325 Projet formulé dans une lettre d'Apollinaire à Cocteau, non datée, évoquée dans Victor Martin-Schmets, « La correspondance », dans *Apollinaire en 1918*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 27.

326 Roger Grenier cite Brassaï : « Mes filles de joie, mes marlous, mes marins lui semblaient sortir de son propre univers » (« Brassaï et la littérature », dans *Brassaï*, cat. expo., Centre Pompidou, Paris [19 avril-25 juin 2000], Paris, Centre Pompidou/Le Seuil, 2000, p. 207). Peut-être s'agit-il de l'ouvrage *Voluptés de Paris* (Paris-publications, 1934) dont Brassaï a demandé la mise au pilon. Barbara Pascarel signale également qu'une édition de *D'après Paris*, jamais retrouvée, aurait été illustrée par Brassaï (*Léon-Paul Fargue. Bibliographie des écrivains français*, Paris, Memini, 2000, p. 30).

327 E.L. Boucher, *Images de la vie des prisonniers de guerre*, texte de Mario Meunier, préface de Mac Orlan, Paris, Marcel Seheur, 1920.

328 Valery Larbaud, *200 chambres, 200 salles de bains*, La Haye, Le Bon Plaisir/Jean Gondrexon, 1927. On peut aussi évoquer les *Nouvelles impressions d'Afrique* que Roussel a fait illustrer en demandant à une agence de police privée de lui trouver un dessinateur, qui a reçu des indications descriptives sommaires (*Nouvelles impressions d'Afrique* [1932], Paris, Pauvert, 1963, note de l'éditeur, n.p.).

329 *L'Imagerie russe pendant la guerre* est sous-titré « Russie, Sainte Russie / poème de Blaise Cendrars /Album d'Images populaires ». Le plan, la couverture, un manuscrit – probablement la préface – figurent dans le fonds Cendrars à Berne (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars BC dossier 11/P30). Les légendes de neuf illustrations avaient été rédigées, comme « Les chevaux de bois de Guillaume. Autour de Paris on détruit mon armée. Et moi, je cours autour et je n'y peux rien ».

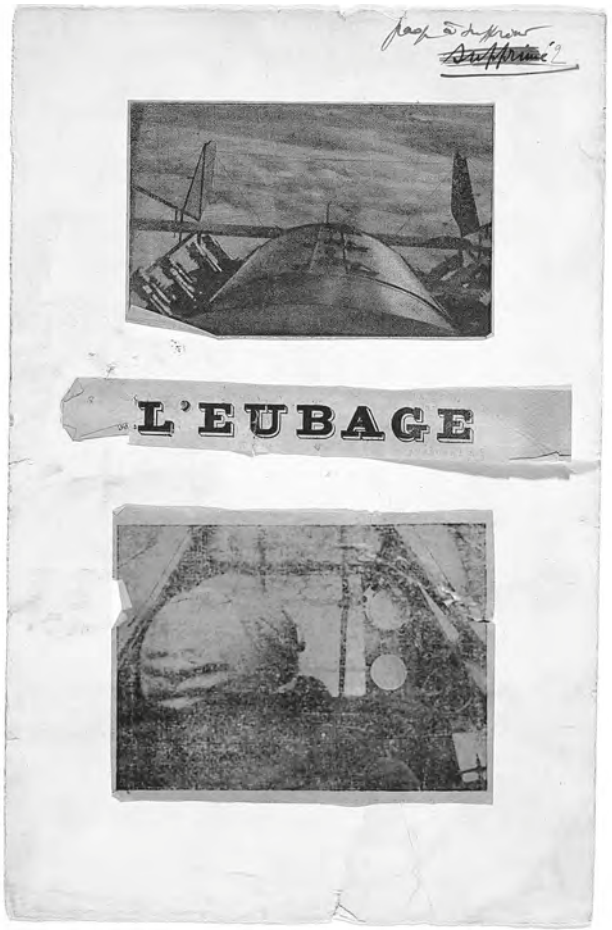
330 Les gravures sont des gravures médicales et les deux photographies, « Photo d'un aviateur » et « Avion en plein vol », placées hors-texte, au début du livre, encadrant le titre, représentent l'extérieur et l'intérieur de la cabine. Elles sont reproduites dans l'édition critique (Cendrars, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, éd. J.-C. Flückiger, Paris, Champion, 1995, p. 138). La photographie de la maquette qu'a prise Robert Doisneau en 1958 témoigne de l'importance que Cendrars accordait à la version « collage » de ce livre (Jérôme Camilly, *Pour saluer Cendrars*, Arles, Actes sud, 1987, p. 83. Légende de Doisneau : « Paris, juin 1958, rue Jean-Dolent. À la demande de Blaise Cendrars, une photo de l'original de *L'Eubage* » [p. 110]).

331 *L'Esprit nouveau*, n° 7, avril 1921.

LF Reverseau vue c8d.indb 157 25/10/2018 18:16

série d'échecs éditoriaux, *L'Eubage* paraît finalement Au Sans Pareil en 1926 avec des gravures que Cendrars n'appréciait guère. S'il est intéressé par les potentialités du livre illustré, en matière de reportage, Cendrars préfère le dessin, comme le remarque Luce Briche : « Il ne retient de la photographie que l'aspect documentaire et référentiel. On comprend qu'il lui préfère le dessin, pour inscrire l'image entre le document, l'anecdote et la création esthétique[332] ».

Le peu de collaborations effectives dans le domaine littéraire souffre deux exceptions notables, aujourd'hui bien connues, *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach et *Nadja* (1928) d'André Breton, où la photographie et le texte sont « intégrés » – qu'on les appelle « livres mixtes » ou « récits-photo »[333]. *Bruges-la-Morte*, roman illustré de photographies, est analysé par Paul Edwards ainsi que par Daniel Grojnowski, qui en font une pièce maîtresse de la photolittérature, voire un « précédent » dans cette histoire littéraire récemment écrite. Avec *Bruges-la-Morte*, Rodenbach lie durablement la photolittérature, la mémoire, l'empreinte et la mélancolie[334]. Jérôme Thélot en fait même le symbole d'une mélancolie photographique et d'un culte des images proprement moderne, accentuant



79. Blaise Cendrars, maquette de *L'Eubage* pour *L'Esprit nouveau*, collages sur papier, 21×29,7 cm, p. 2

332 L. Briche, *Blaise Cendrars et le livre*, *op. cit.*, p. 249.

333 L'expression « livre mixte » est employée par Jean Arrouye au sujet de *Nadja*, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, n° 4, 1982, p. 144 ; et Daniel Grojnowski distingue le « récit-photo » (Rodenbach, Breton, Barthes, Guibert, Sophie Calle) et le « roman-photo » « qui a eu son moment de fortune dans des magazines populaires » (*Photographie et langage*, *op. cit.*, p. 96-97). Cette distinction mériterait d'être approfondie et affinée sur la base des recherches récentes de P. Edwards, dans *Soleil noir*, *op. cit.*, chap. 20 « Le roman photo-illustré », p. 231 *sq*, et de Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

334 Daniel Grojnowski estime que le roman est porté par « l'éternel présent d'un décor mélancolique, noir et blanc » (*Photographie et langage*, *op. cit.*, p. 107).

LF Reverseau vue c8d.indb 158 25/10/2018 18:16

80. Robert Doisneau, [Maquette originale de *L'Eubage* étalée sur le sol], Paris, juin 1958, rue Jean-Dolent

LF Reverseau vue c8d.indb 159 25/10/2018 18:16

ainsi son rôle matriciel[335]. Le récit de Rodenbach, souvent désigné comme un hapax, est pris dans le paradoxe de l'ouverture à la modernité, par la nouveauté du procédé éditorial, et des valeurs symbolistes de la photographie, propres au XIXe siècle. Moins marginal est le cas de *Nadja* puisque le récit de Breton se situe dans une série de publications photolittéraires surréalistes, notamment ce que Sophie Bastien appelle les « grandes proses[336] » de Breton. Mais c'est *Nadja* qui a fait couler le plus d'encre en raison de sa place inaugurale dans l'œuvre de Breton, mais surtout de sa narrativité – particulièrement sensible dans la façon dont les légendes des photos sont tirées du texte – par rapport aux autres ouvrages de Breton accompagnés de photographies et aux autres réalisations collectives comme *Facile* d'Eluard et Man Ray[337] ou encore *1929*, d'Aragon, Péret et Man Ray[338]. *Nadja* n'est certes pas un hapax, mais sa situation est quelque peu marginale, en raison de son statut expérimental et notamment de l'hybridation générique que Breton met en œuvre, jouant avec les codes de l'essai, de la paralittérature et, aussi, comme l'a bien montré Magali Nachtergael, du cinéma[339].

Sans s'attarder sur ces deux ouvrages maintes fois commentés, notons que les deux exceptions à la marginalité de la photolittérature sont elles aussi marginales et jouent avec des codes de l'illustration photographique qui n'appartiennent pas encore à la littérature mais à la paralittérature. Les nombreux commentaires de *Bruges-la-Morte* et *Nadja* masquent trop souvent une forme d'illustration photographique essentielle dans l'histoire de la photolittérature, parce qu'elle est à l'origine du rejet de la photographie par de nombreux écrivains et qu'elle sera réutilisée par les surréalistes, celle des romans-photos 1900, principalement des romans à succès et des romans de gare, dont le contenu est assez pauvre[340]. Paul Edwards a étudié en détail les quelques soixante titres publiés entre 1897 et 1906 par les deux maisons d'édition principales, Offenstadt et Nilsson, leur prose conservatrice et à forte dimension érotique[341].

Ces exemples montrent que la question de l'illustration gagnerait à être détachée de la seule sphère littéraire puisque c'est la littérature qui est elle-même marginale dans l'histoire de l'illustration photographique fort développée dans le domaine scientifique, médical, géographique, et toute la sphère de la « non-fiction ». Elle est notamment présente dans le monde de l'édition avec les récits de voyage illustrés de photographies, en vogue entre 1890 et 1920, à la suite de l'album de

335 J. Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, chap. 7, « L'invention de la photographie : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », p. 161-182.

336 Sophie Bastien, « La participation photographique dans les "grandes proses" de Breton », dans *La Fabrique surréaliste*, *op. cit.*, p. 129 *sq.*

337 Man Ray et Eluard, *Facile*, Paris, GLM, 1935 (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 376). Voir Jean-Pierre Montier, « *Facile* ou le livre photographique comme scène érotique », dans *Ma scène érotique*, dir. Fr. Nicol et L. Perrigault, Rennes, PUR, 2014, p. 55-70.

338 Aragon, Péret et Man Ray, *1929*, Bruxelles, Variétés, 1929 (publié clandestinement) (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 243). La marginalité de cet ouvrage photolittéraire est due à son caractère pornographique.

339 Voir M. Nachtergael, *Les Mythologies individuelles*, *op. cit.*, p. 63-82 et « André Breton's Autobiographical Cut-Ups: Collages, Photographs, and Cinema », dans *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, dir. Sascha Bru *et al.*, Berlin, De Gruyter/Mouton, 2013, p. 19-29.

340 P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, chap. 20 « Le roman photo-illustré », p. 221 *sq.*

341 Par exemple Gyp, *Totote*, Paris, Nilsson, 1897 ; ou encore Jean Lorrain, *La Dame turque*, Paris, Nilsson, 1898, *ibid.*, p. 221. À côté de ces romans-photos, on trouve des éditions de luxe illustrées par la photo, comme A. Daudet, *L'Élixir du Révérend Père Gaucher*, 1894 ; Pierre Loti, *Les Trois Dames de la Kasbah*, 1890, et Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, 1892.

LF Reverseau vue c8d.indb 160 25/10/2018 18:16

Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852). Les portraits de villes et portraits de pays illustrés par la photographie, pour lesquels on fait parfois appel à une plume, se multiplient en effet en France à partir des années 1920 et constituent une forme de paralittérature (**fig. 81**)[342]. Le modèle du genre est *Paris de nuit* de Brassaï et Paul Morand, qui a connu un large succès (**fig. 82**)[343]. Le caractère hybride de ces objets, en particulier l'évolution du statut des auteurs, oblige les éditeurs à repenser la place des photographies dans le texte. En effet, *Paris de nuit* a d'abord été présenté comme un ouvrage de Paul Morand avec « 60 photographies inédites de Brassaï » (édition de 1933), avant de devenir un ouvrage de Brassaï « avec textes de Paul Morand » (réédition de 1987, par exemple). Le texte littéraire accompagné de photographies passe progressivement au second plan et finit par acquérir le statut de légende.

L'illustration photographique a donc, on le comprend, une fonction majoritairement documentaire, et, lorsqu'elle apparaît dans des ouvrages littéraires, elle renforce le statut documentaire du texte, le phénomène est connu dans le cas de *Nadja*, mais il s'applique aussi à des exemples d'illustration photographique plus confidentiels. Morand joue également sur ce modèle documentaire en insérant une photographie de la voie lactée en guise de dernier poème dans le recueil *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* en 1924[344] (voir **fig. 119**). Des illustrations photographiques de poèmes jouent aussi sur un effet d'attente documentaire lorsque l'image est présente au centre d'un texte publié, comme « Pigeondre », le poème en prose de Léon-Paul Fargue dans le n° 6 de *Minotaure* avec une photographie de Brassaï montrant deux mains posées l'une sur l'autre[345] ou « À la fenêtre », poème en prose d'Eluard accompagné par une photo de Man Ray, *Course d'autos*, dans *La Révolution surréaliste*[346].

On retrouve cette fonction documentaire dans des ouvrages plus largement illustrés par la photographie, comme *Banalité*, le texte de Fargue de 1928, réédité chez Gallimard avec des *réogrammes* de Fabien Loris et Roger Parry dans une édition luxueuse en 1930. Paul Edwards explique que le néologisme « réogrammes » désigne des « reproductions de photographies », « des surimpressions, des tirages en négatif, mais surtout des photogrammes »[347]. Les seize images qui illustrent le texte poétique de Fargue sont tantôt oniriques, tantôt banales et l'interaction entre le texte, basé sur la transfiguration poétique de souvenirs, et les images transformées mais reconnaissables, crée une défamiliarisation. L'objectif des deux artistes était de trouver des équivalences à l'onirisme du texte, d'« offrir une interprétation visuelle de l'œuvre

342 Voir *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, dir. A. Reverseau, *La Revue des Lettres modernes*, série « Lire et voir », 3, 2017.

343 Sur *Paris de nuit*, voir Danielle Leenaerts, « Photographier la ville : le cas de *Paris de nuit*, de Brassaï (1932) », *Equinoxes. A graduate journal of French and Francophone Studies*, n° 5, printemps-été 2005, Brown University, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%205/eqx5_Leenaerts_apropos.htm (consulté le 13 janvier 2014).

344 Paul Morand, « Voie lactée », dans *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* ; *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 144. L'image est présentée par la table des matières et par la mise en page comme un poème intitulé « Voie lactée ».

345 Léon-Paul Fargue, « Pigeondre », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 29. Poème en prose illustré d'une photographie de Brassaï représentant les mains, enlacées, de Fargue et de Louise de Vilmorin. Voir chap. 3, p. 338-339.

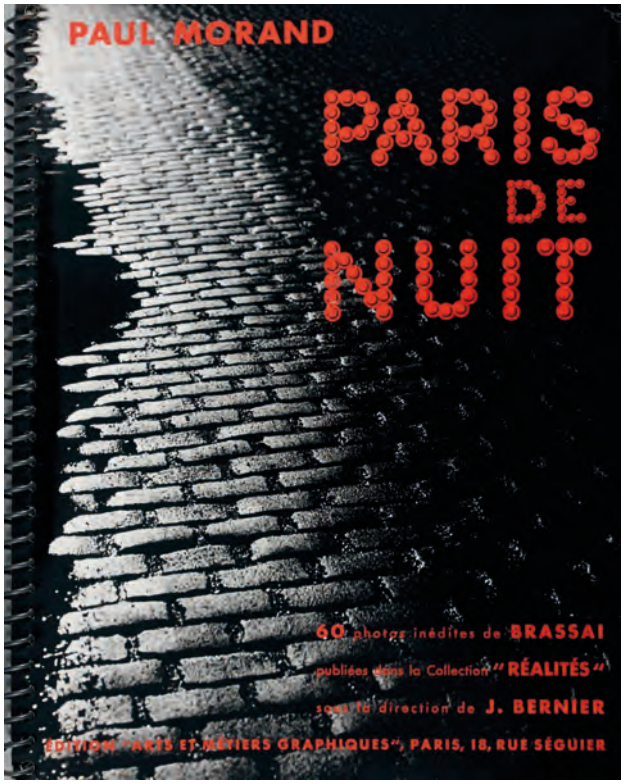
346 *La Révolution surréaliste*, *reprint*, n° 7, 15 juin 1926, p. 24.

347 P. Edwards, « Réogrammes », *Ludions*, n° 6, été 2000, p. 41.

LF Reverseau vue c8d.indb 161 25/10/2018 18:16

81. *Marseille*, par Germaine Krull ; texte d'André Suarès, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Plon, 1935

LF Reverseau vue c8d.indb 162 25/10/2018 18:16



82. Couverture *Paris de nuit*, de Paul Morand avec « 60 photographies inédites de Brassaï », Paris, Arts et métiers graphiques, 1933

de Fargue[348] ». Là aussi, Christophe Berthoud insiste sur la position originale, voire paradoxale, de ce livre illustré « placé sous le signe de l'exception[349] ». L'ouvrage, conçu par André Malraux, alors directeur artistique à Gallimard, se situe aux limites de la bibliophilie et du livre d'art – Roger Parry a d'ailleurs fini sa vie comme concepteur de livres d'art, se consacrant après-guerre à l'édition des écrits et collections sur l'art de Malraux. À partir des années 1930, l'illustration photographique va alors réussir sa percée en marge de la littérature, grâce aux liens qui se nouent entre la photographie moderniste, l'édition, le graphisme et la publicité[350]. Ce processus est remarquablement illustré par le travail de Laure Albin-Guillot qui a œuvré pour la reconnaissance de la photographie en bibliophilie[351]. Si la photographe a collaboré avec des écrivains – avec Paul Valéry pour l'édition illustrée du *Narcisse* (1936)[352], avec Pierre Louÿs

348 Préface-portrait d'Olivier Todd, *Roger Parry. Photographies, dessins, mises en pages*, cat. expo., Hôtel de Sully, Paris (18 septembre-18 novembre 2007), Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2007, p. 15.

349 Christophe Berthoud, « *Banalité*, une autre conquête de la photographie », dans *ibid*., p. 48.

350 Ces liens sont parfaitement expliqués par Françoise Denoyelle dans « Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930 », dans *Voici Paris : Modernités photographiques, 1920-1950*, dir. Q. Bajac et Cl. Chéroux, cat. expo., Centre Pompidou, Paris (17 octobre 2012-14 janvier 2013), Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 42-55. Voir aussi Fr. Denoyelle, *La Lumière de Paris*, t. II, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997 ; et Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France. 1920-1940*, Paris, Marval, 1997.

351 Voir le cat. expo. *Laure Albin Guillot*, dir. M. Houlette et D. Desveaux, Paris, Jeu De Paume/La Martinière, 2013, notamment p. 125-130 et *Germaine Krull*, dir. M. Frizot, Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2015.

352 Paul Valéry, *Narcisse*, avec 14 photographies de L. Albin-Guillot, Paris, Étienne Nicolas, 1936.

LF Reverseau vue c8d.indb 163 25/10/2018 18:16

(*Les Chansons de Bilitis*, 1937) ou Montherlant (*La Déesse Cypris*, 1946) – les ouvrages photoillustrés restent tout à fait marginaux. Il en va de même pour *La Folle d'Itteville* de Simenon, illustré par Germaine Krull en 1931, qui inaugure la collection « Phototexte » chez Haumont, qui n'a pas eu le succès escompté, ou pour la réactualisation de textes plus anciens, comme, en 1931, *Le Valois* de Gérard de Nerval, avec des images de Krull[353]. La marginalité de l'illustration photographique est donc aussi éditoriale.

L'illustration photographique prend véritablement son essor en France dans les années 1930 – les ouvrages de Daniel Grojnowski et Paul Edwards consacrent d'importants développements à ce sujet[354]. C'est à ce titre que Mac Orlan apparaît non comme une exception mais comme un précurseur, au carrefour des milieux littéraires, journalistiques et éditoriaux. À la fin des années 1920, il publie souvent des critiques et commentaires sur la photographie dans la presse et rédige préfaces et légendes pour des livres de photo et écrit pour le premier numéro de la collection de vulgarisation « Photographes nouveaux », que dirige Malraux chez Gallimard. L'écrivain est entré dans le monde de l'édition après la guerre puisqu'il fut éditeur pour la collection littéraire des « Romans d'aventures » de 1918 à 1922, pour les Éditions de la Banderole à partir de 1920, et aux Éditions d'Art de la Renaissance du Livre de 1921 à 1925[355]. Mac Orlan est ami avec l'homme de presse Pierre Lafitte[356], avec l'éditeur Henri Jonquières et il collabore ainsi à de nombreux livres de photographies à partir des années 1930 : *Atget, photographe de Paris* et *Aveux non avenus* de Claude Cahun[357] en 1930, puis, en 1934, *Paris, vu par André Kertész*, en rédigeant la préface mais aussi les légendes des photographies[358]. La préface de Mac Orlan est générale et l'écrivain définit la photographie de façon abstraite en analysant son influence sur l'époque[359], mais les légendes de Mac Orlan pour les photographies de Kertész sont plus intéressantes car il y imagine la vie des lieux et des personnes. Il poursuit ses incursions dans le livre illustré après la guerre, notamment pour *Belleville-Ménilmontant*, où on trouve le même phénomène : les images de Willy Ronis servent de moteur à l'imaginaire de Mac Orlan[360].

353 Voir Catherine Clot, « Le Valois, de Gérard de Nerval, illustré par Germaine Krull », dans *Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*, dir. P. Edwards, V. Lavoie, J.-P. Montier, NYU, Paris, 26 et 27 octobre 2012, http://www.phlit.org/press/?p=1935 (consulté le 13 janvier 2014).

354 De manière significative, la deuxième partie de *Photographie et langage* de D. Grojnowski s'intitule « Illustrations », comme celle de *Soleil noir* de Paul Edwards : « Illustration ». On peut remarquer que l'étude de ce genre de corpus est très développée en Grande-Bretagne et aux États-Unis, mais encore assez peu en France.

355 B. Baritaud, *Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 169 *sq.*

356 Homme de presse spécialiste des journaux illustrés par la photographie, comme *La Vie au grand air* (1897), *Femina* (1903), *Je sais tout* (1905), et surtout *Excelsior* (1910), Pierre Lafitte ouvre ses journaux à Mac Orlan qui va publier *La Seine* en 1927 (*ibid.*, p. 173).

357 Claude Cahun, *Aveux non avenus,* illustré d'héliogravures composées par Moore, d'après les projets de l'auteur, préface de Mac Orlan, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

358 *Paris, vu par André Kertész*, Paris, Éditions d'histoire et d'art/Librairie Plon, 1934, avec des textes de Mac Orlan. C'est à l'occasion de la première exposition du photographe à Paris lors du salon indépendant de la photographie, dit Salon de l'escalier, en 1928, que Mac Orlan développe un projet de livre avec Kertész

359 « La photographie est le grand art expressionniste de notre temps. À chaque époque son moyen d'expression. Les forces romantiques d'un cliché photographique sont de celles qui ne se mesurent point avec des mots. » (*Ibid.*, préface, n.p.)

360 Willy Ronis et Pierre Mac Orlan, *Belleville-Ménilmontant*, Paris, Arthaud, 1954. On sait que Willy Ronis, le photographe, fut mécontent de la préface, selon lui trop théorique et abstraite : Latana Phoung donne les détails de cette querelle et publie l'échange de lettres dans les annexes de son mémoire *Mac Orlan et la photographie*, *op. cit.*

LF Reverseau vue c8d.indb 164 25/10/2018 18:16

Cendrars a également un rapport privilégié au livre de photographies, mais il est plus tardif : l'idée d'un travail avec Doisneau aboutit en 1949 à la publication de *La Banlieue de Paris* (voir **fig. 116**) et son enthousiasme nous montre qu'il ne sacrifie pas là à un simple effet de mode[361]. Même si Cendrars et Doisneau n'ont jamais « déambulé ensemble en banlieue », leur « rencontre s'établit de fait […] sous forme de collaboration heureuse »[362]. La participation de Cendrars à ce livre de photographies est plus littéraire que celle de Mac Orlan et sa position plus ambiguë, à l'image de sa relation à la photographie « entre son enthousiasme premier pour la photographie et une position extrême de rejet de la photo en dehors de l'art », selon Luce Briche[363].

On peut également rapidement évoquer Francis Carco qui a joué un rôle non négligeable dans l'essor du livre de photographies. L'écrivain et poète montmartrois, familier des revues illustrées, participe à cette mode, par exemple avec *Envoûtement de Paris*, recueil de souvenirs et d'anecdotes nostalgiques sur la capitale, accompagnés de photographies de René-Jacques[364]. Mais Francis Carco collabore à des ouvrages illustrés indifféremment par la photographie, par la gravure, l'eau-forte et l'estampe[365]. Il est donc présent au même titre que Mac Orlan dans le milieu du livre illustré, mais, contrairement à lui, il ne semble pas accorder une importance particulière à l'illustration photographique.

Dans la sphère spécifiquement littéraire, le livre illustré par la photo reste un phénomène mineur et marginal, en raison de la réticence des écrivains, des usages que l'édition et la presse ont fait de l'illustration photographique, qui semble alors indissociable des ouvrages touristiques et documentaires, mais aussi à cause de la nature photographique des images et de leur véracité. Les revues connaissent, à la même époque, une plus forte pénétration de la photographie : la presse constitue ainsi un lieu privilégié pour observer l'intégration du texte et de la photographie, un véritable laboratoire de leurs relations.

Richesse des usages iconographiques dans les revues

Si l'illustration photographique dans les revues a progressé plus vite que dans les ouvrages imprimés, elle demeure en France lente[366]. L'illustration photographique

361 *La Banlieue de Paris*, texte de Blaise Cendrars, sur 130 photographies de Robert Doisneau, Paris, Seghers, 1949. C'est en 1945 que Doisneau rencontre Cendrars. Ils entretiennent des relations amicales et, en 1948, Cendrars lance l'idée d'un livre en collaboration sur la banlieue parisienne. Voir J. Camilly, *Enquête sur un homme à la main coupée*, *op. cit.* : dans la préface, Robert Doisneau relate la genèse de *La Banlieue de Paris* (p. 12-13). Voir à ce sujet la correspondance entre Cendrars et Doisneau, publiée dans Peter Hamilton, *Robert Doisneau, la vie d'un photographe*, trad. S. Monod, Paris, France loisirs, 1997, p. 145-179.

362 *La Banlieue de Paris*, *op. cit.*, p. 15.

363 L. Briche, *Blaise Cendrars et le livre, op. cit.*, p. 268. Luce Briche fait de *La Banlieue de Paris* un « hapax dans la constellation de l'écriture autobiographique » des années 1940. Les autres collaborations de Cendrars sont *Le Brésil : des hommes sont venus*, 105 photographies inédites de Jean Manzon, texte de Blaise Cendrars, Monaco, Les Documents d'art, 1952, puis la préface d'un livre de photographies de Doisneau, *Instantanés de Paris*, Paris, Arthaud, 1955.

364 Francis Carco, *Envoûtement de Paris*, avec 112 photos de René-Jacques, Paris, Grasset, 1938.

365 Par exemple, son « reportage » sur Montmartre, *Images cachées*, avec 13 lithographies de Luc-Albert Moreau, Paris, La Roseraie, 1928, ou la préface qu'il rédige pour Paul Yaki, *Le Montmartre de nos vingt ans*, Paris, Tallandier, 1933.

366 Voir par exemple Charles Grivel, « La case-photo. Mise en scène illustrative et documentation dans le périodique de photographie entre deux siècles », dans *L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, 2008, p. 41 *sq.* et P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, chap. 21 « Le périodique illustré ».

LF Reverseau vue c8d.indb 165 25/10/2018 18:16

y est présente dès avant la première guerre mondiale, dans les revues scientifiques, abondamment illustrées, les magazines de loisirs et de mode et les revues de photo amateur[367]. René Baschet, directeur de *L'Illustration*, et Pierre Lafitte, créateur d'*Excelsior*, sont deux précurseurs qui seront largement suivis dans l'entre-deux-guerres. La photographie dans les quotidiens et dans les périodiques illustrés est majoritairement événementielle, mondaine ou informative, c'est-à-dire documentaire[368]. Selon Dominique Baqué, la presse confronte la photographie à « la question majeure de sa fonction documentaire[369] ». La revue de Paul Dermée, *L'Esprit nouveau* (1920-1925), publie de nombreuses reproductions de peinture et utilise la photographie pour illustrer les articles sur la danse, l'architecture ou le théâtre, comme la revue *transition* propose de nombreuses images des grands photographes modernistes de l'époque, qui ont un statut illustratif et ne sont pas intégrées aux textes[370]. *Bifur*, la revue de Georges Ribemont-Dessaignes, propose des cahiers photographiques, dès le premier numéro de mai 1929 où apparaissent Tabard, Eli Lotar et Kertész[371]. C'est dans *Bifur* que Claude Cahun publie par exemple sa première photographie, fameux autoportrait déformé au crâne d'œuf, légendé *Frontière humaine*, en juillet 1930 (n° 5). À partir de 1930, *Bifur* développe une perspective plus documentaire et anthropologique, proche de la revue *Documents*. Le numéro 8 (10 juin 1931) présente par exemple face à face une photo de l'agence *Ecce Photo* d'inspiration anthropologique (une tribu exotique en pagne), intitulée *Nudités*, et un nu esthétisant de femme signé Kesting et appelé *Nudité*[372]. *Bifur* est un exemple de revue moderniste pour son attachement à la « nouvelle photographie », comme pour les textes publiés (Fernand Divoire, Franz Hellens, etc)[373]. Elle conçoit un lien fort entre photo et littérature, comme le montre l'image de Tabard publiée dans le numéro 4 (décembre 1929) intitulée *Littérature* (**fig. 83**).

Françoise Denoyelle et Alain Fleig insistent sur la diversité et le caractère hétérogène des revues auxquelles collaborent les photographes de l'entre-deux-guerres : que ce soit Brassaï, qui arrive à Paris en 1924, Kertész, en 1925, ou Germaine Krull, en 1926, tous ceux que nous considérons aujourd'hui comme les grands photographes de l'entre-deux-guerres ont travaillé pour la mode, la

367 « C'est donc avant la guerre que les journaux sont amenés à créer des ateliers de similigravure dans leurs propres locaux et à rechercher des documents photographiques à l'extérieur du journal. Ainsi naissent les premières agences photographiques qui sont au nombre de 6 avant 1914. » (Fr. Denoyelle, *Les Usages de la photographie*, *op. cit.*, p. 33.)

368 La dimension documentaire est une constante dans l'histoire de la photographie, comme en témoigne très concrètement le système de classement du département Estampes et photographie de la BnF qui a commencé à réunir les images photographiques par thématiques dans les années 1850 et qui n'a classé les photos par auteurs que dans les années 1940. Actuellement encore, les deux catalogues coexistent. « Le critère du classement [...] était fourni par le référent ; l'aspect documentaire restait privilégié » (Philippe Arbaïzar, « Paris, Bibliothèque nationale de France. La réception de la photographie », dans *La Confusion des genres en photographie*, dir. V. Picaudé et Ph. Arbaïzar, Paris, BnF, 2001, p. 68).

369 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 269.

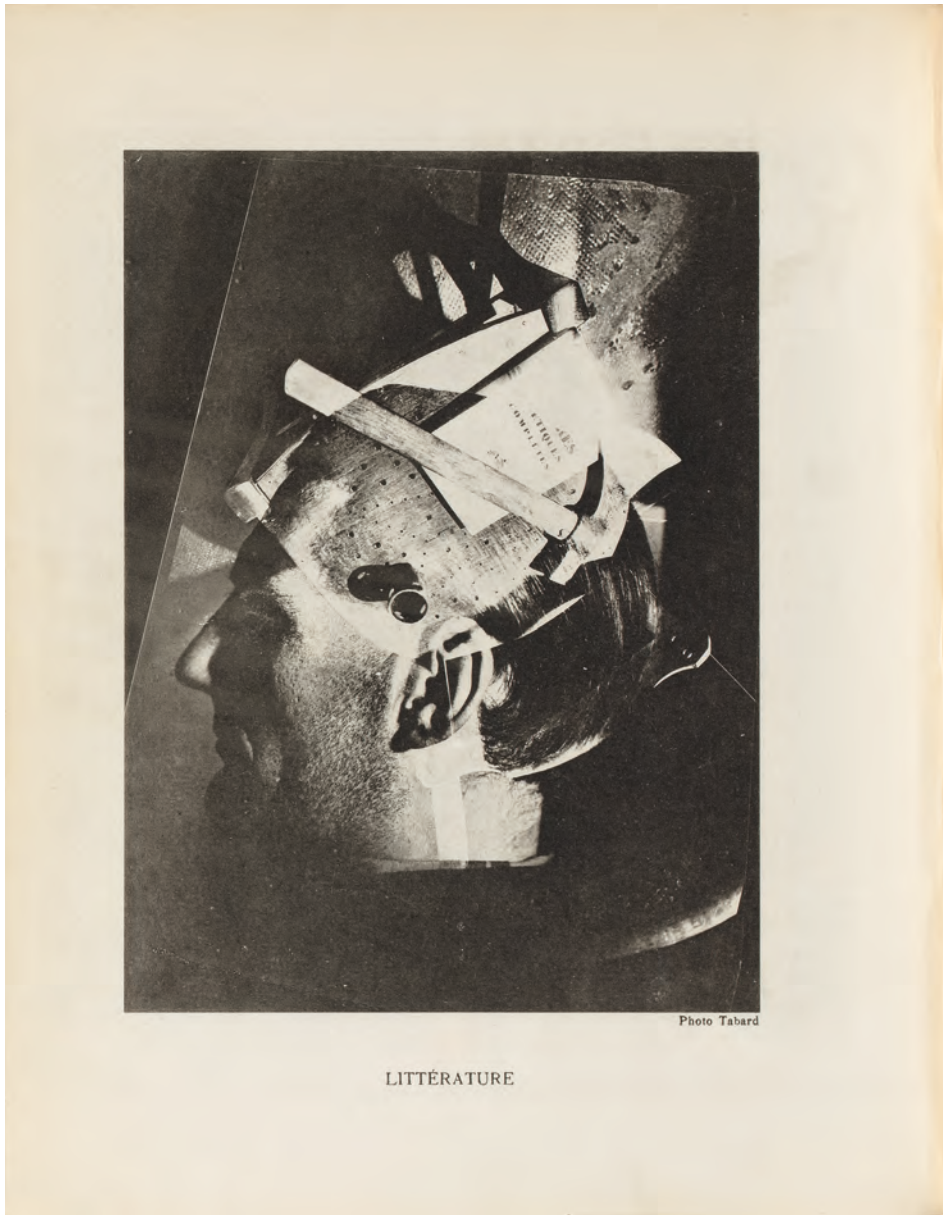
370 Céline Mansanti cite ces cas d'illustrations intégrées : « Cocktail », poème de Zukofsky avec une photo de cour parisienne par Atget (n° 15, février 1929) et un essai d'André Lhote, « L'inconscient en art », avec une photo de Blossfeldt, *Arabesques végétales* (n° 26, 1937) (Céline Mansanti, *La Revue* transition *(1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009, p. 23).

371 *Bifur* (1929-1931), dir. G. Ribemont-Dessaignes, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1976, 2 vol.

372 *Ibid.*, 10 juin 1931, n.p.

373 Voir l'introduction du *reprint* par Jacqueline Leiner, *Bifur*, *op. cit.*, p. VII.

LF Reverseau vue c8d.indb 166 25/10/2018 18:16



83. *Littérature*, photo de Maurice Tabard, *Bifur*, n° 4, décembre 1929

LF Reverseau vue c8d.indb 167 25/10/2018 18:16

publicité et des magazines sans valeur artistique explicite. Mais, avant le milieu des années 1930, la photographie artistique n'ayant pas encore acquis son autonomie et sa pleine légitimité, les frontières sont extrêmement poreuses, comme les expositions *Germaine Krull*, *Laure Albin-Guillot* ou *La Subversion des images* l'ont montré. Brassaï, proche des milieux surréalistes, collabore par exemple étroitement au magazine généraliste qu'est *Vu* ou avec la prestigieuse revue *Arts et métiers graphiques*. Le cas de Germaine Krull est lui aussi exemplaire : tandis qu'elle travaille pour la photographie industrielle, la mode et la publicité, elle développe un travail personnel sur la Tour Eiffel et les architectures de métal, qui fait qu'elle va être sollicitée en retour, par *Vu*, *Voilà*, *Détective*, *Jazz* ou *Variétés*. Considérée comme la représentante de la photo moderniste et de la « Nouvelle Vision » en France, Krull est aussi l'auteur de nombreux reportages grand public et travaux alimentaires[374].

Le magazine *Vu* sort son premier numéro en mars 1928 avec une déclaration d'intention qui donne la première place à la photographie[375] et Lucien Vogel, son directeur, s'entoure de bons collaborateurs, dont les écrivains Mac Orlan ou Philippe Soupault ou le photographe Man Ray[376]. D'autres magazines ouvrent leurs pages à ces auteurs, comme *Détective* qui passe commande à Mac Orlan[377]. Deux revues sont des organes majeurs de diffusion de la photographie artistique : *L'Art vivant*, dirigée par Florent Fels qui publie Man Ray dès 1925 et consacre une place importante au premier salon indépendant de la photo de 1928, et la prestigieuse revue *Arts et métiers graphiques* dirigée par Charles Peignot. Ses liens avec la photo se resserrent progressivement avec l'ouverture d'un studio en 1929, la publication du numéro spécial en 1930 et les parutions de livres de photo à partir de 1930. *Arts et métiers graphiques* comporte aussi des articles de photographes, comme Brassaï, sur la technique de la photo de nuit, Maurice Tabard, sur la solarisation, ou Gisèle Freund en mars 1938[378].

Mais c'est sur la revue de Carlo Rim et Titaÿna (1928-1931) que l'on s'attardera parce que, parmi les périodiques illustrés par la photographie, *Jazz, l'actualité intellectuelle* accorde une grande place aux écrivains, avec une rubrique littéraire bien fournie et illustrée, et un numéro consacré au portrait où figurent de nombreux écrivains[379]. Ce numéro s'ouvre avec une étude sur le portrait photographique où

374 Christian Bouqueret préfère le terme de « Nouvelle Vision » à celui de « Nouvelle Objectivité », qui est selon lui une école artistique spécifiquement allemande (*Des années folles aux années noires*, *op. cit.*, p. 57). La Nouvelle Vision regroupe « les tenants de cette forme nouvelle, technicienne et moderne quand les autres ne cessent de faire référence à la peinture, une peinture dépassée, une peinture du siècle précédent. » (*Ibid.*, p. 17).

375 « Animé comme un beau film, *Vu* sera attendu chaque semaine de tous ses lecteurs parce que : / *Vu* publiera / Des pages bourrées de photographies traduisant par l'image les événements de la vie politique française et étrangère » (Anonyme, « Remarques sur un nouveau journal illustré », *Vu*, n° 1, 21 mars 1928, p. 11-12, repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 296).

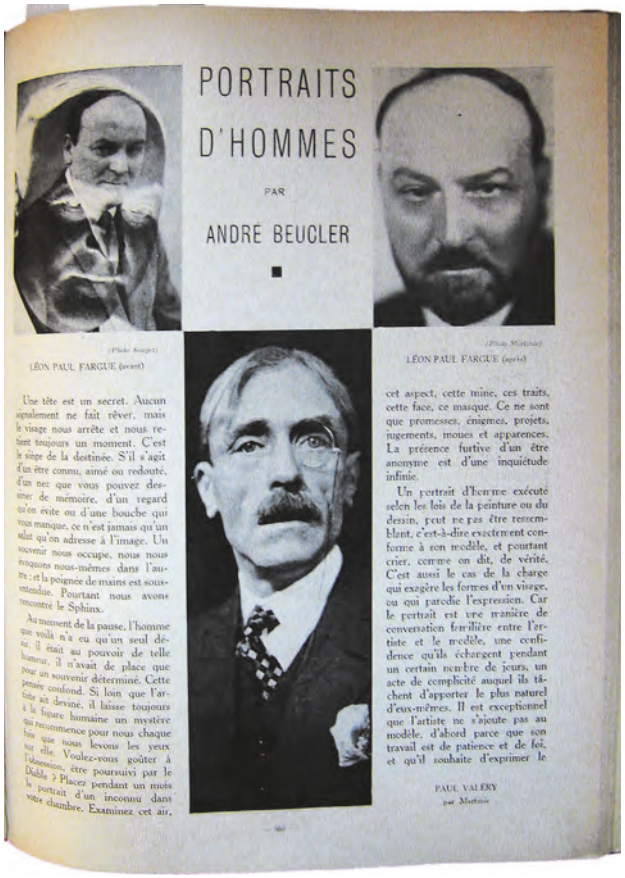
376 *Regarder VU*, exposition à la Maison européenne de la photographie, Paris (2 novembre 2006-25 février 2007), cat. expo. *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, dir. M. Frizot et C. de Veigy, Paris, La Martinière, 2009.

377 *Détective*, fondé en 1928, appartient à Gallimard.

378 Par exemple *Arts et métiers graphiques*, n° 33, janvier 1933. Voir Fr. Denoyelle, « *Arts et métiers graphiques*. Histoires d'images d'une revue de caractères », *La Recherche photographique*, n° 3, décembre 1987. Voir aussi la thèse de doctorat de Kristof Van Gansen, Arts et métiers graphiques : *literature, typography and advertising in a tempered modernism*, KU Leuven, 2017.

379 Au sujet des portraits d'écrivains dans *Jazz*, voir notre travail, « Présence de portraits photographiques d'écrivains en revues : le cas de *Jazz* », dans *La Présence, discours et voix, images et représentation*, Rennes, PUR, coll. « La Licorne », 2016, p. 183-207.

LF Reverseau vue c8d.indb 168 25/10/2018 18:16


PORTRAITS D'HOMMES

PAR

ANDRÉ BEUCLER

LÉON PAUL FARGUE (avant)

Une tête est un secret. Aucun signalement ne fait rêver, mais le visage nous arrête et nous retient toujours un moment. C'est le siège de la destinée. S'il s'agit d'un être connu, aimé ou redouté, d'un nez que vous pouvez dessiner de mémoire, d'un regard qu'on évite ou d'une bouche qui vous manque, ce n'est jamais qu'un salut qu'on adresse à l'image. Un souvenir nous occupe, nous nous poignons nous-mêmes dans l'autre ; et la poignée de mains est sous-entendue. Pourtant nous avons rencontré le Sphinx.

Au moment de la pause, l'homme que voilà n'a eu qu'un seul désir, il était au pouvoir de telle lumière, il n'avait de place que pour un souvenir déterminé. Cette pensée confond. Si loin que l'artiste ait deviné, il laisse toujours à la figure humaine un mystère qui recommence pour nous chaque fois que nous levons les yeux sur elle. Voulez-vous goûter à l'obsession, être poursuivi par le Diable ? Placez pendant un mois le portrait d'un inconnu dans votre chambre. Examinez cet air, cet aspect, cette mine, ces traits, cette face, ce masque. Ce ne sont que promesses, énigmes, projets, jugements, moues et apparences. La présence furtive d'un être anonyme est d'une inquiétude infinie.

LÉON PAUL FARGUE (après)

Un portrait d'homme exécuté selon les lois de la peinture ou du dessin, peut ne pas être ressemblant, c'est-à-dire exactement conforme à son modèle, et pourtant crier, comme on dit, de vérité. C'est aussi le cas de la charge qui exagère les formes d'un visage, ou qui parodie l'expression. Car le portrait est une manière de conversation familière entre l'artiste et le modèle, une confidence qu'ils échangent pendant un certain nombre de jours, un acte de complicité auquel ils tâchent d'apporter le plus naturel d'eux-mêmes. Il est exceptionnel que l'artiste ne s'ajoute pas au modèle, d'abord parce que son travail est de patience et de foi, et qu'il souhaite d'exprimer le

PAUL VALÉRY

84. *Jazz*, n° 13, 15 janvier 1930, p. 562

André Beucler fait l'éloge du travail de Martinie et écrit que « [d]ans l'art photographique, le portrait est une trace, un vestige anthropométrique, une sorte de message envoyé par le modèle au témoin mécanique »[380]. L'usage que la revue fait de la photographie est parfois simplement illustratif (une photo de Fargue allongé sur une plage avec deux chiens dans la rubrique « Les livres »), parfois plus créatif (la superposition de deux visages de Fargue, qui illustre ce même article)[381]. *Jazz* fait preuve d'un intérêt particulier pour les portraits originaux, comme les portraits indirects ou *in absentia* où l'écrivain est figuré à travers ses lieux de prédilection ou ses accessoires, par exemple les deux photographies « Le chapeau, la canne et les gants de M. Maximilien Vox » et « Le hêtre rouge de M. Frédéric Lefèvre » qui illustrent la rubrique « Les livres » du n° 5[382]. Grâce à Carlo Rim, qui croit profondément au *medium* photographique, *Jazz* est à la fois une défense et une illustration de l'usage iconographique de la photographie[383]. La revue présente des montages et des mises en page parfois audacieux, proches de la Nouvelle Vision (voir la couverture du n° 11) et la plupart des photographes modernistes figurent au sommaire de la revue : Eli Lotar, Krull, Tabard ou encore Sougez, avec

380 André Beucler, « Portraits d'hommes », *Jazz*, n° 13, 15 janvier 1930, p. 562. On trouve en première page de l'article deux portraits de Fargue (**fig. 84**).

381 Pierre Bost, *Jazz*, n° 10, 1er novembre 1929, p. 469.

382 *Jazz*, n° 5, avril 1929, p. 244.

383 Voir le journal de Carlo Rim : « Ça s'est décidé hier au Cintra. Grâce à Titaÿna, cheville ouvrière de l'affaire, je vais pouvoir enfin réaliser mon vieux projet : une revue mensuelle d'une formule nouvelle où la photographie sous toutes ses formes trouvera sa place » (*Le Grenier d'Arlequin. Journal 1916-1940*, Paris, Denoël, 1981, p. 968, juin 1927) et « Nos contemporains, assoiffés de vérité, ont redécouvert la photographie. À elle maintenant de démasquer sans tricher ce monde en pleine mutation. » (*ibid.*, p. 154, 20 avril 1932.)

LF Reverseau vue c8d.indb 169 25/10/2018 18:16

HAMBOURG

PAR

PIERRE MAC ORLAN

Hambourg, ville libre, ville neuve et ville ancienne avec ses « anciens parapets » à la mode des villes nordiques et ses gratte-ciels européens, est comme Londres une cité dédiée à la grande poésie commerciale de l'Europe. A Londres triomphent les quatre épices du Canada, de l'Inde, de l'Australie et de l'Egypte ; à Hambourg on reçoit, on achète et l'on revend les éléments les plus secrets du pittoresque moderne et les matériaux nécessaires aux entrepreneurs de rétablissements financiers et de reconstructions industrielles. Ce n'est pas sans émoi que l'on peut se rappeler les images de cette ville extraordinaire : celles qui sont ici dans cet article et celles qui restent la propriété privée de ceux qui ont passé la revue des docks dans un canot automobile ou qui ont cherché l'aventure populaire dans cette ville unique où l'on ne retrouve ni Whitechapel, ni Poplar.

La rose des ports européens dresse à chacune de ses quatre pointes essentielles quatre villes dont les docks reçoivent des hommages marins d'une inspiration assez différente. Au Nord, il y a Hambourg et ses paquebots géants à travers la pluie ; à l'Est, Londres manipule les serrures de ses entrepôts qui sentent le rhum et le poivre ; au Sud, il y a la chanson légère de Marseille et les rois mages à l'entrée de la rue Bouterie ; à l'Ouest, Constantinople attend un décor nouveau pour les embûches de la Corne d'Or.

Tout jeune homme devrait connaître ces quatre villes afin de mêler entre elles quatre vérités incomparables pour en composer une vérité unique qui peut bien servir trente années, la durée normale d'une vie humaine dans sa période d'activité.

La connaissance de ces quatre grands ports européens peut apporter à toute existence un peu favorisée par le destin les cadeaux qui sont nécessaires à son établissement et à sa prospérité.

Les grands armateurs et les grands commerçants de Hambourg possèdent chacun autant de ciel que la fumée de leurs paquebots ou leurs cargos peut en couvrir. C'est un ciel fragile du Nord et

— 151 —

85. Pierre Mac Orlan, « Hambourg », *Jazz*, n° 4, 1er avril 1929, p. 151

une planche de photos de mains dans le n° 11[384]. Dans ses textes critiques sur la photo, Mac Orlan cite *Jazz*, dans laquelle il écrit parfois, comme un exemple d'intégration novatrice de l'image et du texte[385]. On voit aussi surgir dans *Jazz* des points de contact avec d'autres pratiques évoquées (des photos de la collection Dignimont sont publiées dans un numéro spécial sur le nudisme[386]) ou avec les revues surréalistes : *Jazz* utilise par exemple la même photo d'Atget (*Versailles, maison close, petite place, mars 1921*) que *La Révolution surréaliste*[387], de la même façon que *Variétés* publie en 1928 la fameuse photo de l'éclipse déjà publiée par *La Révolution surréaliste* en 1926 (**fig. 86**).

Une des caractéristiques de l'illustration photographique des revues généralistes grand public est la diversité de l'iconographie, allant jusqu'au mélange des genres. L'article « Photographie. Éléments de fantastique social » que Mac Orlan publie dans le numéro de janvier 1929 du *Crapouillot* est illustré à la fois par une gravure de

384 Sougez, *Mains, Jazz*, n° 11, 15 novembre 1929, p. 503.

385 Par exemple « Hambourg », *Jazz*, n° 4, 1er avril 1929, p. 151-156 (**fig. 85**), ou « Vieille et jeune Bretagne », *Jazz*, n° 12, 1er décembre 1929, p. 515-517 (illustré de photographies de Germaine Krull et d'Yvonne Chevalier, mais aussi de deux images de moindre qualité qui pourraient être de Mac Orlan). Dans la rubrique littéraire du même numéro (p. 544), on trouve une photographie de Rouen que la légende rapproche d'un ouvrage de Mac Orlan : « Rouen, rue des cordeliers (*Villes*, par Mac Orlan) ». Dans l'article de Mac Orlan, « Les poupées de Gus Bofa » (n° 15, 15 janvier 1930, p. 643-646), il faut remarquer le « portrait » de Mac Orlan par Roger Parry, qui vient s'intégrer dans l'article (p. 645) : sur une table tachée, une bouteille de rhum, un revolver, des dès, des cigarettes et deux verres, dont l'un est renversé.

386 *Jazz*, numéro spécial, 1931, p. 37 : une photo de trois femmes nues parodiant les trois grâces et légendée « Les modèles » et une carte postale érotique de deux musiciennes dénudées (p. 38 et p. 40). Ce numéro comprend des photos d'agence (Keystone notamment), des illustrations des années 1900, mais aussi de photographes comme Nadar, Germaine Krull et Gilbert Boisgontier.

387 André Salmon, « Mort de monsieur », *Jazz*, n° 10, 1er novembre 1929, p. 434. La photo est légendée « La requine » et est signée Atget (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 131). Remarquons aussi que l'image de couverture du n° 17 (15 février 1930) est proche des récréations photographiques d'avant-guerre et que l'image de couverture du n° 11 (15 novembre 1929) est un rayographe au peigne et au compas, non signé. On peut aussi noter que le n° 3 (1929) comporte un article de Géo London, « Hommage aux femmes criminelles » (p. 115-116) qui évoque le photomontage de *La Révolution surréaliste* autour de Germaine Berton. Man Ray participe également à l'illustration photographique, par exemple avec un portrait de Kiki les yeux fermés dans la rubrique littéraire du n° 8, 1er octobre 1929, p. 385.

LF Reverseau vue c8d.indb 170 25/10/2018 18:16

N° 7 — Deuxième année — 15 Juin 1926

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

LES DERNIÈRES CONVERSIONS

SOMMAIRE

L'enclume des forces : Antonin Artaud
Le surréalisme et la peinture : André Breton.
RÊVES
Marcel Noll, Michel Leiris.
POÈMES :
Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Eluard, Antonin Artaud, Michel Leiris.
TEXTES SURRÉALISTES :
Louis Aragon, Arp.
A la fenêtre : Paul Eluard.
Derniers efforts et mort du prévôt : Pierre de Massot.
La dernière nuit du condamné à mort : Benjamin Péret.
Le Pont de la mort : René Crevel.
CHRONIQUES :
L'opportunisme impuissant : Marcel Fourrier.
Liberté, liberté chérie : Maxime Alexandre.
Protestation : L. Aragon, A. Breton.
Georgia : Louis Aragon.
Correspondance. Notes.
ILLUSTRATIONS :
Arp, Giorgio de Chirico, Georges Malkine, André Masson, Picasso, Man Ray, Pierre Roy, Dédé Sunbeam, Yves Tanguy, etc.

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IX^e)

ABONNEMENT, les 12 Numéros : France : 55 francs Etranger : 75 francs
Dépositaire général : Librairie GALLIMARD 15, Boulevard Raspail, 15 PARIS (VII^e)
LE NUMÉRO : France : 5 francs Etranger : 7 francs

86. Page de titre de *La Révolution surréaliste*, n° 7, 2e année, 15 juin 1926 (photographie d'Eugène Atget)

Daumier, une photographie anonyme de scène de crime et par un « paysage new-yorkais », anonyme, repris d'un numéro spécial « Voyages »[388] (voir **fig. 92**). Dans ce genre de revue, les images ne sont pas présentées comme artistiques, les légendes sont minimales et l'illustration aussi hétéroclite que dans les revues surréalistes. Ce rapide tour d'horizon des revues illustrées montre que la présence de la photographie dans un magazine, un journal ou une revue n'est pas en soi une preuve de modernité ou de modernisme. Au sujet de *L'Illustration*, Dominique Baqué écrit par exemple que le journal perpétue « un certain style de presse, institutionnalisée, de plus en plus nettement droitière, et peu réceptive aux mutations modernistes, malgré un intérêt accru pour l'image[389] ».

À l'inverse, si l'on se tourne vers les revues dites d'avant-garde, on remarque une relative absence de la photographie. Pour des raisons de coût bien sûr, il n'y a pas de photographie dans *SIC* ou dans *Nord-Sud* et très peu dans *Action* (1920-1922) ou *Cannibale* (1920). Dans la préface au *reprint* de la revue *Aventure* (1921-1922), Walter G. Langlois explique que Vitrac avait prévu un numéro spécial avec une photo d'un nu féminin, mais que, faute d'argent, le projet n'a pas abouti[390]. Les photographies sont plus nombreuses dans *391* (1917-1924), parce que la revue est calquée sur *291* : une photo signée de Man Ray représente par exemple une des sculptures aériennes de Duchamp, *Lampshade*[391].

388 On trouve la même impression de bric-à-brac iconographique dans un article illustré d'un rayographe de Man Ray et d'une photo d'Atget représentant les bouquinistes : Mac Orlan, « La photographie et le fantastique social », *Les Annales politiques et littéraires*, 1er novembre 1928, p. 413-414.

389 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 270.

390 *Aventure. Dès* (1921-1922), *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1975.

391 *391*, n° 13, *reprint* cit., p. 88. Les illustrations photographiques, des reproductions d'objets détourés pour la plupart, apparaissent dans la revue dès 1917, pendant sa période new-yorkaise par exemple un ventilateur intitulé « âne », p. 41 du *reprint* (n° 5, juin 1917, p. 1), puis une ampoule, intitulée « Américaine », p. 49 du *reprint* (n° 6, juillet 1917, p. 1). Une carte-collage de Paul Citroen, dadaïste hollandais, montrant une série d'immeubles, figure dans les archives de la revue et n'a pas été publiée (p. 142-143 du *reprint*).

LF Reverseau vue c8d.indb 171 25/10/2018 18:16

Les usages iconographiques dans les revues surréalistes et assimilées, qui vont faire le choix de l'intégration, au sens fort, de la photographie, sont mieux étudiés[392]. *La Révolution surréaliste* (1924-1929), *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), *Minotaure* (1933-1939) ou encore *Documents* (1929-1930) ont fait l'objet d'analyses précises et ont été placées au centre de réflexions théoriques bien relayées par les institutions culturelles, notamment par le Centre Pompidou[393]. Contrairement à *Littérature*[394], *La Révolution surréaliste* contient de nombreuses illustrations et inaugure un usage de la photographie qui appartient à « toute une stratégie d'appropriation où le surréalisme a excellé[395] ». Cette stratégie – qui crée un lien entre la presse généraliste qui vient d'être évoquée et l'illustration photographique dans le surréalisme – est symbolisée par une note de Boiffard qui propose en 1924 « que quelqu'un se renseigne sur l'identité du personnage qui s'occupe des photographies curieuses en première page de *L'Intransigeant*[396] ». Dans *L'Art face à la crise*, Alain Mousseigne estime que la place de la photo dans les revues surréalistes est ambiguë puisqu'elle est « présentée soit dans sa fonction documentaire de reproduction ou d'illustration [...], soit [...] comme œuvre photographique », mais ce flottement est propre à toute illustration photographique[397]. Il semble que le paradoxe de l'illustration photographique surréaliste tienne plutôt à ce que la plupart des photographies n'ont pas été créées pour la revue et ont été réutilisées, comme on l'a vu plus haut au sujet de l'appropriation et du détournement. C'est là sans doute ce qui oppose les usages iconographiques modernistes et surréalistes puisqu'à la valorisation extrême de la chose artistique des premiers s'oppose l'indifférence militante des seconds[398].

Une autre part de l'illustration de *La Révolution surréaliste* n'est pas réutilisée, mais fournie par Man Ray, qui s'amuse à brouiller la distinction entre images recyclées et images produites pour la revue, comme cette surimpression d'un fauteuil et de mains croisées qui figure dans le premier numéro de la revue (**fig. 87**)[399].

392 Au sujet de l'iconographie des revues surréalistes, outre les travaux de Michel Poivert, voir les inventaires analytiques établis par J. Chénieux et M. Bonnet, *Revues surréalistes françaises autour d'André Breton : 1948-1972*, Paris, Éd. Kraus, 1982, et J. Chénieux-Gendron, F. Le Roux et M. Vienne, *Le Surréalisme autour du monde : 1929-1947*, Paris, CNRS éditions, 1994. Voir aussi Dawn Ades, « La photographie et le texte surréaliste », dans D. Ades, J. Livingston et R. Krauss, *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Centre Pompidou/Hazan, 1985.

393 Ce sont les travaux de Dawn Ades, Rosalind Krauss et Jane Livingstone qui ont servi de base théorique à l'exposition *Explosante-fixe* (Centre Pompidou, Paris [16 avril-15 juin 1986]) tout comme les recherches plus récentes de Clément Chéroux et de Michel Poivert sont à l'origine de l'exposition *La Subversion des images* de 2009.

394 À l'exception de cette mise en scène du « Grand Verre » de Duchamp, *Littérature* ne comporte que quelques images hors-texte, principalement dans la nouvelle série (mars 1922-juin 1924), comme *Cerveau de l'enfant* de Chirico ou des reproductions de Picasso, Ernst ou Picabia.

395 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 8.

396 Note du Cahier de permanence du bureau de recherches surréalistes (*La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 416).

397 Alain Mousseigne, « Surréalisme et photographie. Rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste. 1929-1939 », dans *L'Art face à la crise : 1929-1939*, Saint-Étienne, CIEREC, 1980, p. 153.

398 À ce sujet, voir M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 19, mais aussi Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2001, en particulier l'annexe « Apollinaire et les surréalistes », p. 236-243.

399 *La Révolution surréaliste*, *reprint*, p. 12. Cette photographie a probablement été découpée dans un journal, vu sa piètre qualité, mais elle est pourtant attribuée à Man Ray (sans titre, 1924) dans *Speaking with hands, photographs from the Buhl collection*, New York, Guggenheim Museum, 2004.

LF Reverseau vue c8d.indb 172 25/10/2018 18:16

87. Man Ray (?), Sans titre, [Surimpression d'un fauteuil et de mains croisées], *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924

Sa photographie *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, ni signée ni légendée, illustre la préface du premier numéro : l'objet dissimulé – une machine à écrire –, recouvert d'une couverture et serré de cordes nous signale d'emblée que la photographie cache plus qu'elle ne montre[400], et, quelques pages plus loin, on trouve *Le Retour à la raison*, photogramme tiré de son film expérimental de 1923[401] : ce premier numéro ne comporte pas moins de six photos de Man Ray[402]. Les légendes des images de la revue tirent les photographies – même les plus abstraites, comme *Boulevard Edgar-Quinet, à minuit*, auréoles lumineuses abstraites – vers le documentaire[403]. Dans le n° 4, deux de ses photos signées sont ouvertement documentaires : une voiture en plan serré évoque la série d'Atget sur les véhicules[404] et celle intitulée significativement *Compte rendu de l'exposition des arts décoratifs* représente les pavillons de l'exposition dans un cadrage frontal : l'image ne déparerait pas dans la presse d'actualité[405]. Man Ray a le privilège de voir ses photos signées et il figure au sommaire[406]. Mais, lorsque dans le n° 5, la revue publie une photo de tranches de pastèques, un nom apparaît – « Photographie communiquée par Mme André Malraux (Japon)[407] » –, ce n'est pas pour en désigner l'auteur, mais la personne qui fournit le document, avec la mention géographique « Japon », qui va dans le sens d'un usage documentaire des images. En effet, les photos publiées dans *La Révolution surréaliste* sont plus souvent accompagnées de noms de lieux (Versailles, Mexique, Nouvelle-Bretagne, etc.) que de noms d'auteurs.

L'illustration photographique a, dans *La Révolution surréaliste*, un statut documentaire que symbolise l'usage qui est fait des images d'Atget, aujourd'hui bien connu[408]. Ses photos ne sont pas signées et le nom

400 *La Révolution surréaliste*, *reprint*, n° 1, p. 1.
401 *Ibid.*, n° 4, p. 4.
402 Dans l'exposition *La Subversion des images*, on apprend aussi que Man Ray est l'auteur des trois photographies de la « Centrale surréaliste » figurant en couverture du n° 1.
403 *Ibid.*, n° 2, p. 22.
404 *Ibid.*, n° 4, p. 30.
405 *Ibid.*, n° 4, p. 25.
406 Outre Man Ray, seul Albert Valentin, cinéaste belge, voit son photomontage « Monument aux morts » légendé et signé lors de sa publication dans le n° 12 (p. 47).
407 *Ibid.*, n° 5, p. 9.
408 Voir G. Le Gall, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », art. cit. Man Ray et Berenice Abbott découvrent, en voisins, le travail du photographe autour de 1925 et, en 1926, Man Ray fait publier des photographies dans *La Révolution surréaliste*. La photographie de foire représentant un homme, la tête dans la mâchoire d'un crocodile sans titre ni nom d'auteur, ainsi que la photographie anonyme intitulée *Maison-attentat*, représentant un bâtiment avec l'inscription « Fortune » (*ca* 1929), sont aussi dans le style d'Atget, mais ne lui sont pas attribuées. Elles montrent la pertinence de la rencontre – pourtant largement due au hasard – entre l'esthétique documentaire d'Atget et l'esthétique de la revue surréaliste.

LF Reverseau vue c8d.indb 173 25/10/2018 18:16

d'Atget n'apparaît pas dans le sommaire de la revue, à la demande du photographe pour qui ses images sont purement documentaires[409]. Qu'il y ait eu ou non malentendu entre les surréalistes et Atget, le photographe est en tout cas rapidement transformé en précurseur du surréalisme (Walter Benjamin), en paradigme de la modernité (Mac Orlan et d'autres), puis en modèle du documentarisme américain (Walker Evans, Berenice Abbott, etc.) L'intérêt des surréalistes pour les images d'Atget réside certes dans le côté surprenant de ses images, prises hors contexte, comme le magasin de corsets ou la cage d'escalier, mais aussi dans un rapport commun à l'imagerie populaire et à la mémoire collective. Les images du « Vieux Paris » que cataloguait Atget ne pouvaient que rencontrer les usages iconographiques anachroniques et le goût pour une modernité déjà mise à distance des surréalistes.

L'usage iconographique surréaliste consiste en partie à publier des images de nature documentaire en les privant de leur contexte et en les rendant anonymes, ou en les changeant de contexte, ce qui va à l'encontre à la fois de la tradition artistique et de l'usage documentaire naissant. C'est le cas des photographies d'hystériques prises par Charcot à la Salpétrière, de l'illustration de la rubrique « Chroniques » du n° 2 montrant un homme et un crocodile dans une vitrine roulante de foire ou de la photographie d'un mannequin en armure, probablement issue d'un musée, qui accompagne le texte « À table » dans le n° 3. L'absence de lien entre le texte et la photographie vise à interpeller le lecteur et laisse ouvertes les interprétations du visuel. L'absence de légende rend l'interprétation difficile à circonscrire et en fait ce que Philippe Ortel appelle un « dispositif ouvert[410] ». Ajoutons enfin que, au fil des numéros, les photos se font plus rares et que leur usage évolue. Dans le n° 9-10, la photographie semble avoir changé de statut puisqu'en couverture, l'image de l'écolière à son pupitre est légendée *L'Écriture automatique* et acquiert ainsi une dimension métaphorique qui restreint son interprétation[411]. La revue a sans doute fait le choix, à partir de 1927, de rompre avec un usage iconographique hérité de Dada (déplacements absurdes, abrupts, qui laissent l'interprétation la plus ouverte possible) et d'utiliser la force suggestive des images photographiques en soutien aux théories surréalistes.

La revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, qui prend la suite de *La Révolution surréaliste*, présente ses illustrations en fin de volume, ce qui modifie la stratégie iconographique. L'évolution de la fonction de l'illustration amorcée dans les derniers numéros de *La Révolution surréaliste* est alors confirmée, dans un sens plus politique[412]. À l'anticléricalisme de l'iconographie

409 « [Man Ray] arracha à Atget l'autorisation de reproduire quelques photographies dans la revue *La Révolution surréaliste*. Voulant visiblement se protéger d'interprétations erronées, le photographe insista pour que son nom ne fût pas mentionné dans la revue, arguant du caractère documentaire de ses images ("C'est du document et rien d'autre"). » (Andreas Krase, « Archives du regard. Inventaire des choses. *Le Paris d'Eugène Atget* », dans *Eugène Atget's Paris*, *op. cit.*, p. 24).

410 Ph. Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », art. cit., p. 22.

411 Cette image est une photographie d'Albert Wyndham (sans titre, *ca* 1920) et a été transférée en couverture pour personnifier l'écriture automatique et symboliser la muse moderne, selon Michel Poivert.

412 « *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* abandonne même les images anachroniques, bizarres et dépaysantes, publiées dans *La Révolution surréaliste* pour mettre en page quelques photographies aux tendances politiques et polémiques plus évidentes d'où émergent, en hors texte, des reproductions d'œuvres d'art qui visent à la qualité de "tableaux". » (A. Mousseigne, « Surréalisme et photographie », art. cit., p. 154.)

LF Reverseau vue c8d.indb 174 25/10/2018 18:16

de 1924-1926 succède l'anticolonialisme de la nouvelle revue : en 1931, *Le Surréalisme au service de la révolution* publie par exemple des images de la contre-exposition organisée avec le PCF, *La Vérité sur les colonies*, dont une photo anonyme d'une Vierge à l'enfant avec un Jésus noir. La légende insérée, sur une étiquette qui rappelle le faux cartel accompagnant l'épouvantail en couverture du n° 2 de *La Révolution surréaliste*, indique « fétiches européens »[413]. Hormis quelques rares images qui relèvent encore des usages surréalistes du détournement[414], on peut ainsi distinguer deux types d'illustration dans *Le Surréalisme au service de la révolution* : celles qui reflètent la vie artistique du groupe surréaliste[415] et celles qui documentent une réalité sociale dans laquelle le groupe s'engage, comme les photos de l'URSS provenant de l'agence *Ecce Photo* dans le n° 2.

Le principal héritier de *La Révolution surréaliste* semble alors la revue *Documents* qui développe les « mésusages » iconographiques, en particulier sur le terrain anthropologique[416]. Les enjeux esthétiques de la revue ont été suffisamment analysés par Rosalind Krauss et par Georges Didi-Huberman pour que l'on ne s'y attarde pas, mais on peut citer l'article « Figure humaine » de Georges Bataille qui est richement illustré de photos de mariage de 1905, de cartes postales de stars passées (des studios Nadar ou Reutlinger par exemple), parfois légendées précisément et une planche de portraits[417]. La photo sert ici de preuve documentaire à ce texte violent et satirique, mais aussi de support à une réflexion sur les permanences de la nature humaine. La nouveauté réside dans la fonction assignée à des images triviales dans une démonstration synthétique : c'est le modèle scientifique de la relation texte-image – les photos représentant des détails, des cas particuliers de la notion générale qui occupe le texte – qui est ici détourné dans une perspective anthropologique et politique. On retrouve ce phénomène dans les photographies de Boiffard (*Papier collant et mouches*, n° 8, 1930) et dans le célèbre article de Bataille illustré par Boiffard, « Le gros orteil » dont les légendes (« Gros orteil. Sujet masculin, 30 ans ») sont répétées dans une parodie de discours scientifique[418]. La singularité de cette démarche est justifiée par les auteurs en conclusion de l'article[419]. L'iconographie photographique n'échappe donc pas au jeu avec le modèle scientifique qui gouverne toute la démarche de la revue *Documents*.

Un autre héritier des usages iconographiques surréalistes est la luxueuse revue de Tériade et Skira, *Minotaure*, dont le premier numéro date de 1933. Il faut évoquer rapidement la présence de la photographie non artistique du XIX^e^ siècle, dans le numéro 3-4 par exemple : le célèbre article de Man Ray, « L'âge de la lumière », est accompagné d'une riche illustration, notamment une double page

413 *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931.

414 Par exemple « La connerie en 1930 : Mary Costes dans son petit intérieur », dernière page des illustrations hors-texte du n° 2.

415 Les photos de *L'Âge d'or* de Buñuel dans le n° 1, celles des objets surréalistes dans le n° 3 ou celles du « Grand Verre » de Duchamp et du *Monument à Sade* de Man Ray dans le n° 5.

416 *Documents (1929-1934) : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie, 1929-1930*, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1991. Au sujet de *Documents*, voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

417 Bataille, « Figure humaine », *Documents*, n° 4, septembre 1929, p. 194-201 du *reprint*.

418 Bataille, « Le gros orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 297-302 du *reprint*.

419 « Le sens de cet article repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement *ce qui séduit*, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement. » (*Ibid.*, p. 302.)

LF Reverseau vue c8d.indb 175 25/10/2018 18:16

qui met face à face quatre petits portraits de femmes et quatre photographies du studio de Paul Nadar[420]. Cet anachronisme est interprété par Michel Poivert dans un sens critique[421], mais on peut aussi le comprendre comme l'explicitation d'une continuité par celui qui est alors considéré comme un grand photographe surréaliste. Tout se passe comme si Man Ray voulait insister sur cette filiation et donc sur l'absurdité de la valeur « artistique » qui était alors conférée à ses portraits[422]. Plus loin, dans le même numéro de *Minotaure*, on trouve une planche de photographies de Brassaï, intitulée « Sculptures involontaires » et non signée[423]. Les photographies sont légendées dans une parodie de documentaire et de discours scientifique, par exemple « Numéro d'autobus roulé, trouvé dans la poche de veston d'un bureaucrate moyen (Crédit Lyonnais) ; caractéristiques les plus fréquentes de "Modern'style" ». Cette planche de photos vient illustrer l'article de Dalí « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'style » et vise à montrer les manifestations inconscientes et névrotiques que l'humain exerce sur les objets de la vie quotidienne[424].

D'autres revues moins connues font un usage intéressant de la photographie, qui n'est pas, on l'a vu, l'apanage des revues littéraires ou artistiques. La revue belge également intitulée *Documents*, dirigée par Stéphane Cordier, publie par exemple, dans sa première série spécialisée dans le cinéma, de nombreuses photographies et photogrammes dans une maquette originale[425]. Lorsqu'elle devient une revue surréaliste, dans sa nouvelle série, elle conserve cet usage iconographique qui culmine en 1934 dans son numéro spécial « Intervention surréaliste » de juin 1934[426].

Cette revue méconnue et son glissement de la publication cinéphile plutôt grand public vers la revue d'avant-garde permettent de mettre en évidence les continuités dans les usages iconographiques des revues de l'époque : valorisation de l'image pauvre, établissement d'un regard documentaire aplanissant les origines et les différents statuts des images, indifférence relative quant aux signatures et aux légendes et expériences de nouveaux types de rapport entre texte et image, du plus éloigné au plus platement redondant. Les modalités de ces usages de la photographie sont en effet nombreuses : entre le cas où l'illustration vient s'ajouter à un texte et celui où le texte se fait légende d'une image, une multitude de configurations est possible. Les revues sont particulièrement riches en dispositifs texte-image et multiplient les possibilités d'interactions, au niveau

420 *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, t. I, Skira, p. 1-5.

421 « L'intention est moins celle qui consistait chez Breton à établir une généalogie de l'automatisme comme pratique poétique, ou bien chez Dalí à détourner des images pour obtenir des contradictions poétiques, mais bien à inventer un ressort critique dans lequel l'anachronisme assure à la production surréaliste un effet de contraste entièrement mis au service de la novation sur le mode ludique et critique. » (M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.* p. 23.)

422 C'est en effet l'époque où paraît le portfolio de Man Ray *104 photographies,* dont on trouve une publicité dans le n° 4 de *Minotaure*, avec un texte d'accroche de Breton : « il fallait cet œil de grand chasseur, cette patience, ce sens du moment pathétiquement juste où l'équilibre, du reste plus fugitif, s'établit, dans l'expression d'un visage, entre la rêverie et l'action. » (n.p.)

423 *Ibid*., p. 68.

424 *Ibid*., p. 69-76.

425 *Documents*, Bruxelles, 8 numéros d'avril à décembre 1933.

426 *Documents*, « Intervention surréaliste », *op. cit*. Jean Stéphane est le directeur et E.L.T. Mesens est le rédacteur en chef (il publie une déclaration, « *** », sur cette nouvelle série dans le numéro suivant, n° 2, novembre 1934, p. 2-4). Sur la place de la photographie dans cette revue, voir A. Reverseau et M. Scibiorska, « Usages du document dans *Documents 34*. La revue surréaliste comme lieu d'hybridation », art. cit.

LF Reverseau vue c8d.indb 176 25/10/2018 18:16

de la création, de la mise en page, de la correction, ou seulement dans l'esprit du lecteur-regardeur.

Contrairement à l'idée que l'on en a parfois, la photographie surréaliste n'est pas uniquement synonyme d'expérimentations techniques, de montages oniriques, tout comme elle n'est pas représentée par Man Ray. Le bric-à-brac iconographique des revues surréalistes est aujourd'hui mis en lumière après avoir été occulté, comme tout ce qui concerne la sphère de la photographie pauvre, peut-être parce que ces usages sont plus difficiles à cerner, peut-être aussi parce qu'ils vont à l'encontre du mythe surréaliste de la rupture alors qu'il y aurait une continuité dans l'usage iconographique de la photographie entre les revues modernistes et les usages surréalistes. L'historienne de la photographie Dominique Baqué va dans ce sens lorsqu'elle écrit que le surréalisme est « comme la version parfaitement originale du modernisme en France, parallèlement à un constructivisme venu de l'Est[427] ». Notons pour terminer que la continuité des usages iconographiques de la photographie est plus grande dans les revues que dans les ouvrages imprimés, qui n'échappent pas aux classifications qui maintiennent massivement la photographie hors de la sphère littéraire avant 1930.

Les pratiques et usages photographiques exposés dans ce chapitre ne sont pas la règle chez tous les auteurs dont il va être question et certains des usages analysés sont sans doute plus liés à l'époque qu'aux écrivains. Cette première étape a néanmoins permis de présenter un panorama des relations concrètes entre les poètes et la photographie, panorama d'où émergent déjà plusieurs idées de la photographie en lien avec ses diverses utilisations. En quoi ces pratiques et usages conditionnent-ils un imaginaire poétique, ou plutôt des imaginaires de la photographie ? Comment pratiques et usages photographiques entrent-ils dans la fabrique poétique ? De quelle façon ces rapports entre photographie et poésie participent-ils au grand mouvement de désacralisation du faire artistique qui commence au début du XX^e^ siècle ?

Si les collaborations effectives, les illustrations et les textes critiques sur la photographie sont relativement rares dans notre période, il existe d'autres pratiques et d'autres usages de la photographie chez les poètes. Ils nourrissent les imaginaires de la photographie et font apparaître un certain regard. Ce panorama montre ainsi la nécessité de dépasser la question de l'illustration dans le rapport texte-image. De même, les interactions entre poésie et photographie ne sont pas seulement de l'ordre de la collaboration ou du commentaire. Il existe des transferts qui se situent au niveau des imaginaires. La place de la photographie dans la posture littéraire, son rôle générique et sa fonction incitative sont des pistes que développe le chapitre suivant.

427 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 27. Le constat est teinté de regret : « La France n'aura pas pris le risque, esthétique autant qu'éthique, de l'utopie » (p. 31).

LF Reverseau vue c8d.indb 177 25/10/2018 18:16

CHAPITRE 2

PENSER ET RÊVER : IMAGINAIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

La liste des ouvrages littéraires illustrés par la photographie avant 1930 est, on vient de le voir, maigre. La photographie n'est pas pour autant absente de l'imaginaire des poètes. Avant d'analyser ce qu'un texte peut avoir de *photographique*, c'est-à-dire ce que la photographie *fait* aux textes en termes poétiques, ce chapitre se penche sur sa présence et sa place dans la littérature. En tant que procédé et en tant qu'objet, où et comment la photographie apparaît-elle dans les textes poétiques ? Et pourquoi ? Quelles symboliques introduit-elle ? Selon les contextes, la photographie convoque différents imaginaires et c'est à travers cette diversité que se dessine la richesse de l'idée de photographie au début du XX^e^ siècle.

Nous appelons « imaginaire de la photographie » l'imaginaire du *medium* dans les œuvres, c'est-à-dire la façon dont la photo, comme technique d'enregistrement et de diffusion, apparaît dans les textes poétiques, qui pensent et rêvent en même temps le *medium*. Aussi les imaginaires de la photographie se distinguent-ils de la notion d'« imaginaire photographique » telle que l'ont employée par exemple Jean Arrouye et la revue *Romantisme*[1]. Si le premier syntagme désigne la façon dont les textes font référence à la photographie à travers les termes techniques, champs lexicaux, métaphores récurrentes, etc., le second définit les imaginaires littéraires marqués par la photographie, c'est-à-dire les rencontres entre des idées de la photo et des poétiques, objet du chapitre suivant.

Dans l'anthologie *Je hais les photographes !*, Paul Edwards classifie les invectives contre les photographes, victimes d'un « lynchage verbal », selon les types d'arguments, par exemple, « le photographe est méprisable » ou « le photographe est fou »[2]. Comme lui, nous privilégierons les textes littéraires pour l'étude des imaginaires de la photographie, en convoquant sporadiquement des textes critiques, peu nombreux à cette époque.

Les difficultés principales rencontrées dans l'analyse des imaginaires de la photographie tiennent à ce que, d'une part, l'idée de la photographie est souvent utilisée comme fiction par les poètes, ce qui la rend difficile à saisir, et que, d'autre part, ces imaginaires ne sont en aucun cas le monopole du *medium* photographique. En effet, le cinéma nourrit aussi l'imaginaire de la technique ou du documentaire, de la même façon que la presse l'imaginaire du reportage, la peinture

1 Voir J. Arrouye, « Le miel noir des songes », dans *Visages d'Eluard. Photographies*, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire/Parkstone, 1995, p. 101, et *Romantisme, revue du XIX^e^ siècle*, n° 105, « L'imaginaire photographique », 1999, notamment Ph. Ortel, « Les doubles imaginaires de la photographie », p. 5-15.

2 « rappelons que le photographe fut toujours le paria de la société » et « le lynchage verbal dura plus de cent ans » (P. Edwards, « Introduction », dans *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabet Éditions, 2006, p. 13-16).

LF Reverseau vue c8d.indb 179 25/10/2018 18:16

l'imaginaire du voyage ou encore la science l'imaginaire de la magie. Il est difficile d'isoler la photographie car elle se situe toujours, dans les textes, au cœur d'un réseau de références. C'est pour cette raison que nous montrerons d'abord comment se développe, autour de la photographie, un imaginaire du réel, qui se décline en imaginaires de la preuve, en imaginaires documentaires et en imaginaires plus offensifs servant de contre-modèle à la fiction, au lyrisme et à l'art. Cet imaginaire du réel, qu'Henri Van Lier qualifie de « conduite scientifique, documentaire, testimoniale », est un des usages possibles de la photographie et n'en constitue pas, comme on le croit parfois, son essence[3].

Après ce premier volet relativement abstrait seront convoqués plus massivement les textes poétiques. Penser les imaginaires de la photographie, c'est les distinguer et les catégoriser en imaginaires de la technique, du voyage, de la magie, etc., mais c'est avant tout faire ressortir la façon dont ils se mêlent dans les textes littéraires, en insistant sur leurs tensions. La présence de la photographie dans les textes poétiques se déclinera ainsi en trois grands ensembles : les tensions temporelles, celles entre science et magie et entre l'ici et l'ailleurs. Pour rendre plus claires ces classifications et en atténuer le caractère artificiel, nous marquerons l'arrêt, en cours d'analyse, sur les imaginaires qui sont les mieux constitués et les plus cohérents, ceux de Cendrars et de Mac Orlan, par exemple, avant de consacrer une dernière partie aux tensions propres aux imaginaires surréalistes de la photographie.

3 H. Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2004, p. 128 *sq*.

LA PHOTOGRAPHIE, UNE CERTAINE IDÉE DU RÉEL

Que ce soit comme modèle ou comme repoussoir, Balzac, Zola ou encore les Goncourt ont utilisé la photographie comme un paradigme du réalisme. La saisie mécanique du réel dans la photographie a ainsi pu servir de faire-valoir au réalisme littéraire. Le rôle critique de la photographie pensée comme reproduction du réel et la place que lui donne le projet naturaliste à la fin du XIX^e^ siècle se prolongent au début du XX^e^ siècle. Cet héritage prend souvent la forme de métaphores critiques, par exemple dans le prologue des *Mamelles de Tirésias*. Le directeur de la troupe, qui croit en la liberté absolue du « dramaturge », explique que « le théâtre ne doit pas être un art en trompe-l'œil » et qu'une œuvre est réalisée

> Non pas dans le seul but
> De photographier ce que l'on appelle une tranche de vie
> Mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité[4]

Apollinaire oppose un réalisme mécanique à un réalisme artistique, de l'ordre de la « vérité », mais il apparaît dans la suite du prologue que la photographie est repoussée pour son côté fragmentaire :

> Car la pièce doit être un univers complet
> Avec son créateur
> C'est-à-dire la nature même
> Et non pas seulement
> La représentation d'un petit morceau
> De ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé[5].

4 Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, dans *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 882.

5 *Ibid*. Dans l'entretien avec Gaston Picard, « M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire » (*Le Pays,* 24 juin 1917), Apollinaire appelle à un « orphisme ou surnaturalisme, c'est-à-dire

LF Reverseau vue c8d.indb 180 25/10/2018 18:16

La photographie ne peut être envisagée simplement en termes de modèle ou de contre-modèle parce que ce n'est pas pour les mêmes raisons qu'elle est repoussée dans *Les Mamelles de Tirésias* et dans les *Poèmes à Lou*, par exemple, mais aussi parce que cet imaginaire du réel, jugé trop partiel ici, s'oppose à l'imaginaire d'une photographie totalisante dans l'œuvre de Balzac, par exemple, « qui a la prétention de daguerréotyper » la société[6]. Mais, s'il n'existe pas un paradigme réaliste de la photographie, la référence photographique engage toujours un rapport au réel.

Imaginaires de la preuve : indicialité photographique

L'idée de la photographie a cela de paradoxal qu'elle touche à la fois aux rituels sociaux et collectifs, comme l'ont montré Gisèle Freund, Pierre Bourdieu ou Susan Sontag, et à ce qu'il y a de plus intime chez l'humain, comme l'ont suggéré Roland Barthes et bien des poètes. Dans la conclusion d'*Un art moyen*, Bourdieu explique que la photographie est qualifiée de « moyenne » car elle se situe à l'intermédiaire entre « plate copie du réel » et « prétexte à projection des phantasmes intimes »[7]. Cette double appartenance de la photographie nourrit une double mythologie, du côté de l'intime et du côté du social.

Dans l'ensemble de ses représentations symboliques, de la plus codifiée à la plus intime, la photographie apparaît comme un vérificateur d'existence. Le développement récent des dispositifs photobiographiques dans la littérature contemporaine joue sur ce double tableau et montre les affinités possibles entre l'*ekphrasis* photographique et l'autobiographie en évoquant des photos, qu'elles soient publiées ou non[8]. Il faut alors analyser les deux pôles – présence sociale et intimité – que la photographie vient accréditer.

La séance de pose : un protocole social

C'est sous la forme de la séance de pose que l'imaginaire de la photographie s'est le plus développé dans la société du XIX^e^ siècle et qu'il a perduré au XX^e^ siècle. Ce motif est omniprésent dans les textes littéraires : Philippe Ortel a notamment analysé les représentations de l'atelier du photographe ou de la séance de portrait à travers la diffusion du motif de l'atelier en mansarde dans le roman, les textes critiques et la caricature, et le rituel du portrait d'écrivain, critiqué mais aussi adopté par les poètes, même après le pamphlet de Baudelaire[9].

un art qui n'est pas le naturalisme photographique uniquement et qui cependant soit la nature même, ce qu'on en voit et ce qu'elle contient, cette nature intérieure aux merveilles insoupçonnées, impondérables, impitoyables et joyeuses » (cité dans *Œuvres en prose complètes*, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 989).

6 « Bien des gens ont eu la velléité de reprocher à l'auteur la figure de Vautrin. Ce n'est cependant pas trop d'un homme du bagne dans une œuvre qui a la prétention de daguerréotyper une société où il y en a cinquante mille. » (Balzac, préface de 1844 à *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, 1977, p. 426.)

7 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 292.

8 Que l'on pense à Annie Ernaux, de *L'Usage de la photo* (2005) aux *Années* (2009) ou à Günther Grass, avec *Agfa box. Histoires de chambre noire* (2010).

9 Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, p. 269, et « L'atelier du photographe », p. 282 *sq.*

LF Reverseau vue c8d.indb 181 25/10/2018 18:16

Dans la lignée de cette fin de XIXe siècle, un numéro de 1912 des *Soirées de Paris* contient deux allusions critiques à la mode du portrait photographique. L'article de René Dalize « À propos d'un livre de M. Barrès » compare la façon dont les élites de l'histoire de France étaient représentées dans le passé et le sont à son époque, caractérisée par la photo et le cinéma :

> La photographie convient parfaitement à la vérité de notre goût moderne. Chaque époque crée naturellement du reste l'art qui le caractérise. Le nôtre est à l'emporte-pièces. Quand nos petits-neveux auront considéré au cinéma de disgracieux personnages en chapeaux haut-de-forme discourant devant un verre d'eau sucrée, au pied de la statue de quelque M. Prudhomme pareillement vêtu, ils seront suffisamment édifiés sur l'état d'âme troublant de leurs aïeux du vingtième siècle[10].

Dans la même veine, « Sacrifions aux modes du jour » d'André Tudesq décrit une série de personnages contemporains, Toulet, Péguy ou encore Bergson, en se référant, avec ironie, à la mode du portrait photographique :

> Selon leur tempérament, que MM. les Contemporains veuillent bien se présenter de profil ou de face. Attention ! l'opérateur est prêt. « Ne bougeons plus ! »[11].

Ces allusions ne sont pas spécifiques aux textes critiques puisque toujours dans *Les Soirées de Paris*, un poème de Jean Le Roy compare une ville à un portrait de groupe :

> Pour le plaisir des yeux,
> la petite cité qu'on peut voir tout entière
> arrange en gradins ses maisons de pierre
> sur quatre plans
> comme un groupe figé devant le photographe[12].

Les usages sociaux de la photographie figurent dans le programme poétique du modernisme au même titre que les affiches, la ville moderne et le cinéma, dont l'utilisation par les poètes est plus connue. Les surréalistes se moquent plus volontiers de la séance de pose, convention bourgeoise, et du portrait photographique, incontournable du *decorum* familial, tourné en ridicule par Eluard dans *La Rose publique* :

> Sur l'un des murs il y a les portraits de famille
> Un singe à l'infini
> Sur l'autre il y a la porte ce tableau changeant[13].

Ces trois vers opposent la richesse du tableau à la photographie qui ne fait que reproduire ceux qui se ressemblent déjà, les « singes » de la même famille. Le « Poème destiné à être lu au mariage de T. Fraenkel » ironise aussi sur le protocole social de la photo de mariage, comparée à la photo de foire en vogue au début du siècle :

> Tu as bien précisé que c'était sans cérémonie.
> Il n'y a pas à dire tu es un type

10 René Dalize, « À propos d'un livre de M. Barrès », *Les Soirées de Paris*, n° 5, juin 1912, *reprint*, t. I, Slatkine, Genève, 1971, p. 148.

11 André Tudesq, « Sacrifions aux modes du jour ou les contemporains de face & de profil », *ibid.*, p. 152-160.

12 Jean Le Roy, « Relief des choses », *Les Soirées de Paris,* n° 22, mars 1914, *reprint*, p. 175-176.

13 Eluard, « Oser et l'espoir », dans *La Rose publique* ; *Œuvres complètes*, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 448.

LF Reverseau vue c8d.indb 182 25/10/2018 18:16

Ta photographie sera charmante
Qu'à cela ne tienne nous vous en ferons d'autres
En roi nègre en cycliste en mercier[14].

La photo de foire est alors le vecteur d'un imaginaire ludique de la photo, y compris en dehors du surréalisme, comme le montre cette image du fonds André Beucler (**fig. 88**). De même, « Foire de la Floride », de Morand, s'achève sur :

Pour 60 centimes, MODERN PHOTO vous tire
en aviateur, ou en Jésus,
avec la couronne d'épines,
SANS AUGMENTATION DE PRIX[15].

La photographie sert, de façon provocatrice, à introduire en poésie la réalité triviale du commerce. La séance de pose est évoquée sur un autre ton dans « L'ami » puisqu'Eluard en fait un motif amical et mémoriel :

La photographie : un groupe.
Si le soleil passait,
Si tu bouges.

La référence photographique est redoublée dans la suite du poème par le terme *épreuve* :

Postérité, mentalité des gens.
La bien belle peinture.
L'épreuve, s'entendre.
L'espoir des cantharides
Est un bien bel espoir[16].

La fréquence du motif de la photographie posée, en particulier de la photographie de groupe, chez Eluard s'explique par l'importance de la vie collective dans sa poésie : les dédicaces et les rappels de circonstances historiques ou personnelles font du poème un don, mais aussi une missive. La séance de pose permet en outre de superposer un passé et un présent, le processus photographique et son résultat, l'« épreuve ». L'imaginaire de la photographie est lié chez Eluard au passage du temps, ce qui est commun. Pourtant, il ne s'exprime pas à travers des médaillons ou des portraits intimes, mais par le protocole de la séance de pose.

Dans *Banalité*, Léon-Paul Fargue relate lui aussi une anecdote qui insiste sur cette dimension sociale. Le petit garçon qu'il était, habillé pour l'occasion, va se faire tirer le portrait chez le renommé Van Bosch, mais, quand la photographie est livrée, on lui propose un beau portrait sur verre dépoli, « à l'aiguille aimantée », « où l'on [le] voyait en transparence, dans une lumière infiniment suave, avec des discrets rehauts de couleur », photo de luxe que sa mère ne peut payer[17]. Sans critique ni éloge, Fargue constate la place de la photographie de studio dans la hiérarchie sociale.

Le rôle social du photographe est mis en avant dans les textes de Mac Orlan, par exemple dans son recueil de poèmes en prose, *Fêtes foraines*, initialement

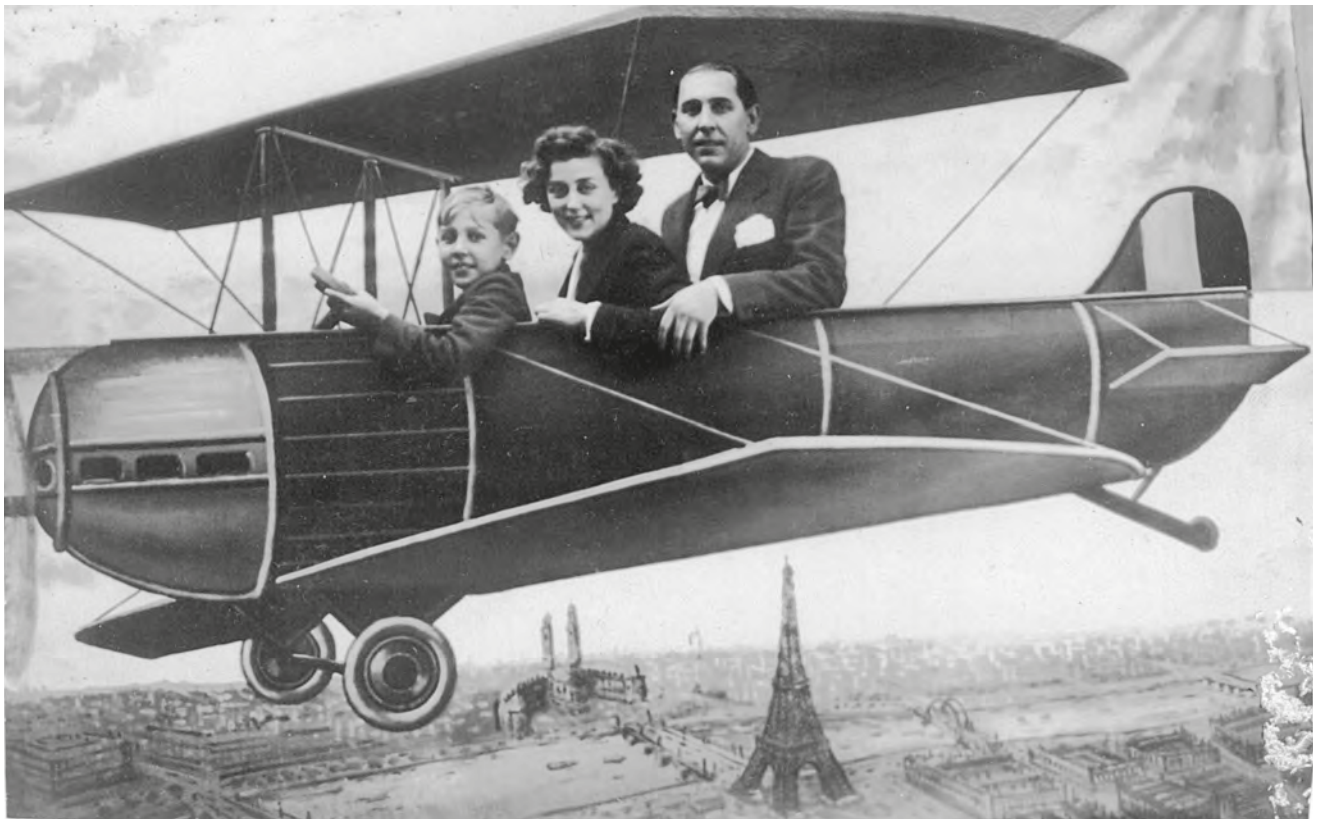
14 Aragon, Breton et Soupault, « Poème destiné à être lu au mariage de T. Fraenkel », dans Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, éd. dirigée par O. Barbarant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. I, p. 57-58. Le texte fait écho au « Poème lu au mariage d'André Salmon » d'Apollinaire.

15 Morand, « Foire de la Floride », dans *Lampes à Arc* ; *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 36.

16 Eluard, « L'ami », dans *Les Nécessités de la vie* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 95-96.

17 Fargue, *Banalité*, illustré de réogrammes et recherches d'objets de Loris et Parry, Paris, Gallimard, 2007, fac-similé à format réduit de l'éd. de la Nouvelle Revue française, 1930, p. 63-64.

LF Reverseau vue c8d.indb 183 25/10/2018 18:16



88. Photographie de foire : André, Natacha et Serge Beucler, *ca* 1939

LF Reverseau vue c8d.indb 184 25/10/2018 18:16

intitulé *Boutiques de la foire*, où se trouve le poème « Le photographe » :

> C'est ici le temple des « Vies imaginaires » telles que Marcel Schwob les aimait. Chacun retrouve son désir secret que le photographe bienveillant révèle à ceux qui cherchent dans les images de la pensée une situation plus conforme à leurs espoirs.
> Le couple placide vit au-dessus des villes surpeuplées son rêve de gloire et de massacre.
> Le bon monsieur aux cheveux ondulés confronte sa douceur apparente aux cris de la foule et à la blanche lumière du ring où tous les applaudissements éclatent comme des artères ou claquent comme des os.
> Nous allons tous, avec plus ou moins de goût, chez le photographe de notre choix. Il nous pare de ce que nous ne confions même pas à notre miroir.
> Mais sur la toile de fond, il faut distinguer le coin prédestiné où une petite tache rouge s'étale sur le sol. Une silhouette attend, une silhouette sans tête, mais qui tient à la main le couteau du meurtre. Celui-là qui prêtera sa tête à cette gaminerie, ne sait pas si on la lui rendra[18].

Les clichés du rituel de la pose sont bien présents ici et la séance chez le photographe est l'occasion de se moquer des clients. La galerie de portraits est soigneusement encadrée par une généralisation (« chacun retrouve » et « nous allons tous ») pour montrer que le ridicule du « bon monsieur aux cheveux ondulés » est notre lot commun. Loin du rituel bourgeois du portrait, il s'agit ici d'un photographe de foire, c'est-à-dire d'un stand où les clients figurent dans des décors en carton-pâte, « gaminerie » de l'attraction populaire. Le texte de Mac Orlan balance entre une critique attendue de la vanité de ceux qui viennent se faire tirer le portrait – leur « rêve de gloire » –, et un propos plus original sur la force démiurgique du photographe, qui exauce les désirs inavoués des clients et leur fait « vivre » leurs rêves. Avec la référence à Marcel Schwob, la photographie de foire, machine à rêve, est valorisée. La confusion entre la dimension réelle et imaginaire des accessoires de la prise de vue donne à la fin du texte un aspect mélodramatique et le poème se termine comme un mauvais roman policier avec son assassin caché dans le décor. Ce poème est un exemple de ce que Mac Orlan appelle le « fantastique social » car il mêle un élément banal de la vie contemporaine (la photo de foire) avec une violence hors du temps, la possibilité d'un drame et un mystère non élucidé. L'imaginaire social de la photographie est donc présent chez Mac Orlan, mais il est inséparable d'une part de magie.

L'atelier du photographe, lieu mystérieux perché au dernier étage, correspond à une réalité sociale qui a circulé dans les imaginaires de la fin du XIX^e^ siècle à l'entre-deux-guerres. On en trouve également trace chez Raymond Roussel, au seuil de *Nouvelles impressions d'Afrique* dont les premiers vers, censés décrire « la maison où saint Louis fut prisonnier », bifurquent vers des comparaisons, développées entre parenthèses, qui finissent par devenir la matière même du poème. Roussel établit dès la première page un parallèle entre le savoir du portier de la prison de Louis IX et le photographe de studio qui retouche ses clichés :

18 Mac Orlan, « Le photographe », dans *Fêtes foraines* ; *Poésies documentaires complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 167.

LF Reverseau vue c8d.indb 185 25/10/2018 18:16

(Comme sait l'occupant, dans une maison haute,
D'un clair logis donnant sur le dernier palier
– Photographe quelconque habile à pallier
Pattes d'oie et boutons par de fins stratagèmes –
((Pouvoir du retoucheur ! lorsque arborant ses gemmes
(((Chacun, quand de son moi, dont il est entiché,
Rigide il fait tirer un orgueilleux cliché,
– Se demandant pour peu qu'en respirant il bouge,
Si sur la gélatine, à la lumière rouge,
Dans le révélateur il apparaîtra flou – [...] [19].

Cette comparaison a un rôle matriciel car elle inaugure la série des parenthèses et la galerie de portraits qu'elles ouvrent. Roussel se livre aussi à une satire convenue de l'orgueil de ceux qui vont se faire photographier et des stéréotypes de la séance de pose : la situation de l'atelier (« maison haute », « clair logis », « dernier palier »), l'habileté du photographe (ses « stratagèmes »), le ridicule de la pose (« rigide » et la peur de respirer) et la vanité humaine (« entiché » de son moi et l'hypallage « orgueilleux cliché »).

La dimension sociale de la photographie apparaît également chez Pierre Albert-Birot, par exemple dans le poème « La Lune au plafond » :

Et quelqu'un a dit ne bougez plus je vais le photographier
Et le photographe imbécile l'a tué en pressant sur la poire
Mais les femmes ont ri trois fois et le voici ressuscité
[...] [20].

Ces vers rejoignent l'imaginaire de Mac Orlan et jouent sur la peur que suscite la prise de vue depuis l'invention de la photographie, le couperet de l'obturateur évoquant une mise à mort [21]. Dans les poèmes d'Albert-Birot, la photographie déclenche une peur, non de la mort, mais d'une fixité connotée négativement car ce qui est photographié s'oppose au mouvement de la vie et à la diversité du monde. Le photographié n'échappe plus, comme on le comprend à la fin du poème :

Le monde est refermé
Comme une ombrelle
Il n'en reste plus qu'une photographie [22].

Le mouvement de fermeture s'oppose ici à l'ouverture *du* et *au* monde qui est le maître mot du poète. Ce point distingue chez Albert-Birot la photographie sociale de la photographie intime, on le voit dans le « Vingt-septième poème » des *Poèmes à l'autre moi* :

Je pourrais si je voulais faire avec lui un joli groupe de photographe sourire pour papier sensible
Mais je préfère mon beau dieu-moi que tu en fasses pour nous seuls un agrandissement [23].

Dans tout ce recueil, dont l'enjeu est la quête d'un moi disséminé, la dimension sociale s'oppose à la dimension

19 Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique* [1932], Paris, Pauvert, 1963, p. 7-9.

20 Albert-Birot, « La Lune au plafond », dans *Poésie 1916-1924. La Lune ou le Livre des poèmes*, Mortemart, Rougerie, 1992, p. 172.

21 Le photographe assassin ou voleur est une image courante du XIXe siècle. Elle a nourri durablement les imaginaires : outre les témoignages de Nadar, on pense au faux photographe avec son appareil de prise de vue truqué dissimulant une mitraillette dans Hergé, *Tintin au Tibet*, p. 48-49, ou à la saynète ironique de Champfleury, *La Légende du daguerréotype*.

22 Albert-Birot, « La Lune au plafond », *op. cit.*, p. 176-177.

23 Albert-Birot, *Poèmes à l'autre moi* [1927], précédé de *La Joie des sept couleurs* ; et suivi de *Ma morte* ; et de *La Panthère noire*, préface de J. Jean, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, p. 125-126.

LF Reverseau vue c8d.indb 186 25/10/2018 18:16

intime. La photographie de groupe sert de repoussoir, mais elle est vite métaphorisée en image mentale de soi (« un agrandissement »). Dans le « Huitième poème », le rôle de repoussoir est plus clair car la photographie est utilisée métaphoriquement pour désigner le poème qui est, comme chez Apollinaire, la « vraie » photographie, la véritable image du moi :

> Dans ce nulle part qui est pourtant et qu'on peut même photographier en Hiver comme en Été dans les villes dans les campagnes dans un salon dans un jardin sur des lèvres ou dans des yeux
> Et que l'on peut offrir à soi-même et à quelques autres dans un poème qui a l'air d'être fait de lettres assemblées en mots ordonnés sur du papier mais qui prend la forme du poète et de son infini [...]
> Et voici je te mets dans un livre tel peut-être qu'on ne t'y a jamais mis et je continuerai à t'y mettre à toutes les pages toi mon sublime moi réalité de mon image dans la réalité du poème [...] [24].

L'opposition entre photographie sociale et intime apparaît moins clairement dans les autres poèmes d'Albert-Birot, mais elle n'en est pas moins structurante pour une poésie qui se conçoit comme une vaste entreprise de ressaisie de soi où la photographie est à la fois fausse image et métaphore de la vraie image.

L'album intime : la photo comme vérificateur d'existence

L'imaginaire social fonctionne en lien étroit avec l'imaginaire intime de la photographie. Qu'ils s'opposent ou qu'ils découlent l'un de l'autre, les poèmes insistent sur le statut de preuve et sur l'indicialité de la photographie.

24 *Ibid.*, p. 94. Voir l'analyse des *Poèmes à Lou*, chap. 1, p. 110-111.

L'imaginaire intime peut prendre place dans un cadre familial, comme dans « Le portrait » que Supervielle considère comme un de ses « meilleurs poèmes [25] ». Il y est question d'un portrait photographique de sa mère, âgée de 28 ans. Dans sa version définitive, le poème exprime le brouillage des temps que crée la photographie, son rapport à la mort et sa représentation de l'intimité :

> Ah ! sur ta photographie
> Je ne puis pas même voir de quel côté souffle ton regard.
> Nous nous en allons pourtant, ton portrait avec moi-même,
> Si condamnés l'un à l'autre [...]
> Tu vis séparée de toi comme si tu étais ta propre sœur,
> Ma morte de vingt-huit ans,
> Me regardant de trois quarts,
> Avec l'âme en équilibre et pleine de retenue [26].

La photographie est une rencontre entre deux images de la mère que le portrait superpose comme le poème les condense dans la formule « ma morte de vingt-huit ans ». « Le portrait » évoque Apollinaire, son motif du portrait-carte de Lou, et son imaginaire de l'album intime qu'approfondit le célèbre poème « Le voyageur » :

> Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages [...]
> Qui donc reconnais-tu sur ces vieilles photographies
> Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu
> C'était tu t'en souviens à la fin de l'été

25 Lettre à Valery Larbaud du 30 mars 1925, citée dans Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Collot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

26 Supervielle, « Le portrait », dans *Gravitations* ; *ibid.*, p. 159-161. Les premiers vers auraient été écrits à partir d'une image réelle, objet du poème.

LF Reverseau vue c8d.indb 187 25/10/2018 18:16

Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
L'aîné portait au cou une chaîne de fer
Le plus jeune mettait ses cheveux blonds en tresse [...] [27]

Le syntagme « ces vieilles photographies » joue dans le poème un rôle d'embrayeur en ressaisissant ce qui précède et amorçant ce qui suit. Il rassemble tous les souvenirs comme le ferait un album : le déictique *ces* transforme à la fin les images poétiques en objets photographiques, en souvenirs que l'on feuillette. La métaphore photographique donne ainsi forme au processus de remémoration poétique qui est dialogique dans le poème (« Te souviens-tu / Je m'en souviens »). Ces « vieilles photographies » expriment aussi un processus d'engendrement poétique et une esthétique fragmentaire particulièrement développée chez Apollinaire.

L'esthétique fragmentaire est souvent liée à un imaginaire de l'album. Dans « Albums », Jules Laforgue exprime son rêve de simplicité en développant une série d'images d'ailleurs, de voyages, par exemple du Far West, mais aussi de passages descriptifs au présent (« Dimanche », « Aquarelle en cinq minutes » ou « Petites misères de juillet ») [28]. L'album photographique vient progressivement remplacer le traditionnel album d'images, comme le montrent aussi de nombreuses références à l'album photographique chez Morand et chez Cendrars, en particulier dans les paratextes ou les entretiens [29].

Le phénomène de défilement des images poétiques sur le mode de l'album est particulièrement fort chez Léon-Paul Fargue. Ses premiers textes voient naître un imaginaire intime et mémoriel de la photographie qui ne cessera de hanter son œuvre, puisqu'il parlera de *Refuges*, son recueil de 1942, comme d'« un album de famille [30] ». Les *Poëmes* se nourrissent d'images mentales, de souvenirs qui défilent et s'immobilisent dans la mémoire du poète, mais aussi d'images réelles, photographies que Fargue a prises et développées ou simplement conservées à l'époque de la rédaction du recueil. Dans ses *Poëmes*, Fargue essaie de faire revivre une enfance chaotique, faite de juxtapositions d'images, en faisant le tri dans ses photographies de famille [31].

Chez Fargue, le souvenir est souvent personnifié ou présenté comme un objet que l'on peut manipuler, voire mettre en bouquet :

---

27 Apollinaire, « Le voyageur », dans *Alcools* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 78-80 (initialement dans *Les Soirées de Paris*, 8 septembre 1912).

28 J. Laforgue, « Albums », dans *Des fleurs de bonne volonté* ; *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. II, 1995, p. 186-187.

29 On se souvient par exemple de la dédicace de *Documentaires* (*Kodak*) : « À Dona /Olivia Penteado /cet album de mauvaises photographies /où j'apparais à peine /Blaise Cendrars /São Paulo, juin 1924 » (notice dans *Tout autour d'aujourd'hui*, œuvres complètes en quinze volumes, éd. Cl. Leroy, Paris, Denoël, t. I, 2002, p. 383 ; Olivia Penteado est une pauliste, amie des arts et des lettres, qui l'a reçu dans sa demeure).

30 J.-P. Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 258. Cette réflexion sur l'imaginaire photographique a été développée dans notre article : « L'imaginaire photographique dans les *Poëmes* de Léon-Paul Fargue », *Ludions*, n° 12, octobre 2011, p. 46-67.

31 Fargue, *De la tendresse…*, dans *Poésies. Tancrède. Ludions. Poëmes. Pour la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967 (*Poëmes* datés de 1905 dans la « deuxième » édition de 1912 et de 1902 dans l'édition remaniée de 1943). Cette thématique deviendra de plus en plus explicite dans l'œuvre de Fargue, que l'on pense par exemple au recueil de souvenirs publiés en 1947 *Portraits de famille* (Paris, Fata Morgana, 1987) ou à la première partie de *Banalité*, « Trouvé dans des papiers de famille en 1909 », publiée dans *Commerce* au printemps 1927. Ajoutons que, dans *Banalité*, évoquant un déménagement douloureux, Fargue écrit : « je me sentais déjà chassé, poussé sans retour d'image en image » (éd. cit., p. 67).

LF Reverseau vue c8d.indb 188 25/10/2018 18:16

> Ah je voudrais serrer tous les souvenirs sur ma poitrine, en bouquet, pour te les offrir. Mais ils sont lointains comme des signaux[32].
>
> Sous le poids d'un souvenir qui leur saute aux épaules comme un mauvais singe[33].
>
> Mes souvenirs.. Je les tiens. Je n'ai rien dit. La nuit est belle. Pourquoi se serrent-ils ? N'aiment-ils plus comme autrefois les grands espaces qui arrivent[34] ?

Le poète ne peut se saisir de ces formes fuyantes et l'immobilisation est la condition du travail de la mémoire. Les termes *image* et *souvenir* sont employés de façon indifférenciée, mais désignent toujours un élément concret dont on veut se saisir. Pierre Grouix explique que pour Fargue « l'idéal est de tenir ses souvenirs en un geste, comme autant de présences que l'on serre » et qu'il cherche à « atteindre un rêve inatteignable qui est – albums de familles, instantanés, *tremblé* du cliché – d'inspiration photographique »[35]. Le recueil fonctionne donc comme un album dont « de vieux complices » « tournent » les pages, et dont les images surgissent indépendamment les unes des autres[36].

La métaphore de l'album est utilisée fréquemment par Fargue pour évoquer sa démarche poétique comme dans *Un désordre familier*, qui reprend le texte de l'entretien avec Frédéric Lefèvre :

> J'aimais prendre l'impériale, déchiffrer l'*album* des boulevards, capturer un papillon d'objets par les fenêtres ouvertes, déchiffrer et « penser » les magasins. […]
> Passons devant les musées sans entrer. Feuilletons l'*album* des rues. Regardons le vent modeler sa robe sur cette grande blonde, d'un montage un peu haut, belle comme un archaïque grec[37].

Conséquence radicale de cet imaginaire de l'album et de la réification des images-souvenirs, la réalité elle-même devient image et souvenir en puissance. En effet, ce ne sont pas des femmes que Fargue perçoit, mais des portraits de femmes : « Je vois passer des portraits d'amoureuses[38] » comme, plus loin, « l'amour blessé » « regarde de toutes ses forces l'image déchirée du soir »[39], non le soir. De même, le poème *Voici tant d'années…* se termine sur le vers isolé, « parce que j'embrasse ton doux visage dans le médaillon de la vitre[40]… », où le terme *médaillon* évoque à la fois la forme de la fenêtre du train, le bijou rond où l'on conserve les reliques des êtres

32 *Ibid*., p. 69.
33 Fargue, *Mauvais cœur…*, dans *ibid.*, p. 71.
34 Fargue, *Sur les fausses portées d'un bar…*, dans *ibid.*, p. 73.
35 Pierre Grouix, « Amour tremblant : amour et relation à autrui dans la poésie de Léon-Paul Fargue », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, hors série n° 5, « Léon-Paul Fargue. Poète et chroniqueur », 2001, p. 43 et p. 34.
36 « Regarde passer nos jours et nos rêves. De vieux complices nous les tournent, comme on regarde les images. Ils séparent l'écran nocturne. Ils sont déjà là, sans qu'on les ait vus venir.. » (Fargue, *Lorsque tu veillais sur mon désert…*, dans *Poëmes*, éd. cit., p. 96). Ce fonctionnement est accentué par l'histoire du texte : des fragments ont circulé à l'intérieur des poèmes et même d'un poème à l'autre, car le « poète procède par reprises et collages, à la recherche, jamais aboutie, d'une configuration optimale » (Michel Murat, « Dans l'épaisseur des formes », *Revue des sciences humaines*, n° 274, « Fargue.. variations », dir. P. Loubier, avril-juin 2004, p. 49).
37 Fargue, *Un désordre familier* [Entretiens avec Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles littéraires*, 1929], Saint-Clément, Fata Morgana, 2003, p. 30 et 45 (nous soulignons).
38 Fargue, *Une tenture enfin…*, dans *Poëmes,* éd. cit., p. 85.
39 Fargue, *Sur le trottoir tout gras…*, dans *ibid.*, p. 90.
40 Fargue, *Voici tant d'années…*, dans *ibid.*, p. 113.

LF Reverseau vue c8d.indb 189 25/10/2018 18:16

89. Léon-Paul Fargue enfant, avec un chemin de fer, 1881-1882, recto. Album de photographies

aimés ainsi qu'un « portrait-médaillon », représentant uniquement le visage d'un modèle. La polysémie du terme et la mise en valeur de ce vers montrent le lien qu'établit Fargue entre le regard, l'intime, la mémoire et la photographie.

La force de l'imaginaire de la photographie dans les *Poëmes* tient avant tout à la dimension autobiographique du recueil. Comme dans *Banalité*, où le poète fait explicitement référence à l'une des photographies de ses albums de famille[41], il évoque dans *Poëmes* des images photographiques réelles. On pense en effet à la photo de ses parents assis à une table de jardin et à celle représentant sa mère seule, prises par Fargue entre 1904 et 1907[42], en lisant certains des *Poëmes*, comme ce texte :

> Il me semble que le regard de ma mère s'attarde après la journée, dans les fleurs, sur la terrasse où tourne encore sa forme blanche.. Tous les fronts, tous les toits sont au faîte éclairés par un vaste regard dont le foyer demeure invisible.. Le silence attentif écoute les pensées et les songes[43].

Il ne s'agit pas ici d'une « image » vue par le « Je » présent, mais d'un souvenir surgissant sous une forme fixe et interrompant un récit au présent. L'apparition de la mère est celle d'un fantôme surgi de la mémoire du poète,

41 « À cette époque, on me fit photographier, mais je ne voulus pas l'être sans mon chemin de fer, que je tiens par la cheminée, avec une grosse main, sinon le chemin de fer va glisser de la chaise » (Fargue, *Banalité*, éd. cit., p. 40-41). Fargue fait référence à l'une des photographies d'enfance de 1881-1882 (il a 5 ou 6 ans), un portrait-carte où il joue avec un train miniature, donné par son oncle, qui est posé sur une chaise. Cette photographie figure dans l'album conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles (FSXXXVI 181/12 67), **fig. 89**.

42 Voir chap. 1, p. 48.

43 Fargue, *Il est tard...*, dans *Poëmes*, éd. cit., p. 125-126.

LF Reverseau vue c8d.indb 190 25/10/2018 18:16

forme blanche sortie de la photographie réelle de l'album de famille. Le recueil *Poëmes* relève de l'album intime parce qu'il regroupe de courts poèmes contemporains des expériences photographiques de Fargue, mais aussi parce qu'il forme un ensemble de souvenirs transfigurés par la langue poétique, de souvenirs « mis en poèmes », comme on dirait « mis en musique ». Vaste entreprise mémorielle, *Poëmes* est le chant d'« un homme que son âme empêche de dormir » et qui voit défiler ses souvenirs[44]. C'est aussi un appel désespéré à une mémoire fuyante : « Oh tant d'années passées à m'attendre, à me regretter et à m'attendre[45] ».

Dans ce processus mémoriel, la photographie sert de modèle, selon la métaphore courante du procédé à deux temps : la vie laisse des empreintes sur le papier sensible de la mémoire, qui développe et révèle ces épreuves plus tard, lors du processus de remémoration. Cette métaphore, analysée entre autres par Jérôme Thélot, appartient à la « période classique de la photographie » qui « va de Hugo jusqu'à Proust », en passant par Fargue[46].

Le procédé de surgissement du souvenir est utilisé dans tout le recueil de Fargue, parfois en de véritables résurrections de « fantômes » de son enfance, comme celui de la « mère Jeanne », la bonne qu'il aimait tant, dans le poème « La porte ». Cette résurrection est marquée par les exclamatifs, les répétitions, les marques de l'oralité, les déictiques ainsi que par le passage du passé au présent :

> Du fond de la ville, il était attiré par cette porte. Alors pourquoi n'allait-il pas plus souvent à elle ? Comment se fait-il ?... Enfin pendant des années, il y pensait, il y pensait souvent, du fond des maisons, boîtes d'oubli, du fond des quartiers, sous les nuages. Quand ira-t-il ? [...]
> C'est la mère Jeanne, oh, c'est elle. Je la vois debout dans une chambre de la rue du Colisée, un peu bleue de côté parce que les rideaux étaient bleus. La mère Jeanne, elle m'a suivi jusqu'ici. C'est bien elle. Debout devant moi, avec son œil un peu de travers, son léger collier de moustache de paysanne et son air si bon. C'était il y a près de soixante ans. Et je voudrais tant pouvoir l'embrasser, par delà le temps, par delà l'espace taris[47]…

Un retour au temps de l'énonciation marque la fin du paragraphe : « c'est » redevient « c'était », comme si le poète prenait conscience que cette vision appartenait au passé. Les points de suspension expriment la rupture temporelle et la plongée dans un souvenir évoqué au présent : la mère Jeanne est immobile, figée avec son « air si bon ». D'autres fantômes, les proches de Fargue, apparaissent par vagues successives dans « Les compagnons », poème qui s'ouvre sur une évocation de la mère, « si vieille, si vieille », avant que le champ de la mémoire ne s'élargisse au deuxième paragraphe avec une invocation lyrique :

> Nous tous qui avons vécu ensemble, ô les miens, ô mes amis, tous ces corps, toutes ces têtes que nous avons adorés et haïs, ô toi, ô moi, recueillons-nous [...][48].

44 Fargue, *Les festins qui sonnaient…*, dans *ibid.*, p. 124.
45 Fargue, *Il est tard…*, dans *ibid.*, p. 126.
46 J. Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 3. « L'allégorie de la mémoire en chambre noire et des souvenirs en instantanés [est un] lieu commun de la fin du XIXe siècle » (p. 193).
47 Fargue, « La porte », dans *Poëmes*, éd. cit., p. 62-63. La mère Jeanne est plus longuement évoquée dans *Banalité*, où Fargue raconte qu'il garde ses vêtements contre son cœur et souffre de voir sa chambre vide à son départ (*ibid.*, p. 67).
48 Fargue, « Les compagnons », dans *ibid.*, p. 61.

LF Reverseau vue c8d.indb 191 25/10/2018 18:16

L'élargissement du champ de la vision, sur lequel sont construits de nombreux poèmes de Fargue, agit aussi à l'échelle du recueil qui s'ouvre sur « *Aeternae memoriae patris* », consacré au père du poète, pour évoquer ensuite la figure de la mère (« Les compagnons »), puis la mère Jeanne (« La porte »). Les trois premiers poèmes sont le seuil d'un recueil qui fonctionne comme une chambre de la mémoire.

Un drame intime est au cœur du poème d'ouverture de *Poëmes*. Ce chant de la douleur, de l'abandon et de la solitude se mue progressivement en éloge funèbre d'un homme qui se relève et s'anime, après un prologue élégiaque sous la forme d'une image fixe. Le regard du poète s'arrête sur un sourire « fixé » qui abrite un secret :

> Ah je vous vois, mes aimés. Mon père, je te vois. Je te verrai toujours étendu sur ton lit,
> Juste et pur devant le Maître, comme au temps de ta jeunesse,
> Sage comme la barque amarrée dans le port, voiles carguées, fanaux éteints,
> Avec ton sourire mystérieux, contraint, à jamais fixé, fier de ton secret, relevé de tout ton labeur,
> En proie à toutes les mains des lumières droites et durcies dans le plein jour [...] [49].

Ces vers peuvent être lus comme la transfiguration poétique de l'image du père sur son lit de mort[50]. Les métaphores traditionnelles de la traversée (« barque amarrée », « voiles carguées », « fanaux éteints ») renvoient à Isis, à Charon et au culte des « aînés » de la mythologie latine[51]. Ce motif traditionnel en rejoint un plus moderne puisque la mort fige les traits comme un portrait photographique : fixité, dureté de l'immobilisation du mouvement, noir et blanc et polyptote sur le verbe « voir » donnent à voir une image photographique.

La métaphore de la chambre noire de la mémoire est convoquée de façon plus explicite dans le poème *De la tendresse…* :

> On déborde en secret d'une chère présence.. On la contiendra plus tard, peut-être.. Il y est, le dernier mot de nous-mêmes. Il est dans la Chambre noire, il y dort. Mais comme une épreuve qu'on révélera sans doute un jour.. Il est couvé par tous les cœurs. J'ai longtemps rêvé de le dire[52]..

Ce passage évoque le commencement du travail de la mémoire, l'instant où une « présence » extérieure, que l'individu ne « contient » pas encore, devient intérieure. Avant d'être dites, les émotions, sensations ou pensées sont couvées dans la chambre noire. Cet imaginaire de la latence est exprimé avec un vocabulaire spécifiquement photographique (*épreuve*, *révéler* et *Chambre noire*). L'univers du développement photographique se trouve

49 « *Aeternae memoriae patris* », dans *ibid.*, p. 58-59.

50 Le père est le premier dédicataire du recueil *Poëmes* : « À mon père, à mes amis Pierre Haour et Valery Larbaud, sont dédiées ces études » (*ibid.*, p. 55). Fargue lui consacre le poème « *Aeternae memoriae patris* », paru en revue en 1914, auquel il donne la première place dans l'édition de 1919. Léon Fargue meurt en 1909 et Fargue, qui avait des relations complexes avec lui à cause de sa reconnaissance tardive et du déséquilibre social entre ses deux parents, en a été très affecté. « Loin d'en vouloir à son père, Fargue éprouvera toujours pour celui-ci une grande compassion. La figure paternelle dominera sa vie affective. » (J.-P. Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, *op. cit.*, p. 25).

51 Pour une analyse précise de ce poème, voir Benoît Conort, « Léon-Paul Fargue, l'écriture du deuil », *Revue des sciences humaines*, n° 274, « Fargue.. variations », dir. P. Loubier, avril-juin 2004, p. 135-148.

52 Fargue, *De la tendresse…*, dans *Poëmes*, éd. cit., p. 67-69.

LF Reverseau vue c8d.indb 192 25/10/2018 18:16

alors en retour poétisé : le procédé technique devient procédé magique et la chambre noire se transforme en allégorie, par capitalisation. La suite du poème développe l'image de la mémoire, de « l'âme » protectrice à travers le motif de la « citadelle » qui garde les secrets et les souvenirs. La lumière monte progressivement et fait surgir des fragments d'« intimités insaisissables », « certains regards », des odeurs, puis « une parole heureuse, un visage de femme, une fenêtre brûlante, des voix connues » qui « passent et se brisent » sans pouvoir être saisis[53].

Ce poème montre la force de l'imaginaire de la photographie dans le processus mémoriel de l'album intime, car la lumière, utilisée comme révélateur des empreintes latentes du passé, rend visible une série d'images fixes qui passent, inaccessibles, mais qui jouent sur la persistance de la vision :

> Un geste passe sur une fenêtre éclairée très tard, tout en haut d'une maison qui se reflète dans un fleuve.. Le grondement lent d'un train sur un pont de fer.. L'adieu long d'un remorqueur.. Et la persistante vision de ce coin de faubourg où la vieille maison que j'ai tant aimée ne me connaît plus. Rien qui bouge à ses vitres[54].

La photographie rejoint enfin chez Fargue un imaginaire plus large où la mémoire est pensée de façon liquide. Il faudrait s'arrêter par exemple dans ce texte sur le verbe *contenir* qui s'oppose à *déborder* : « On déborde en secret d'une chère présence.. On la contiendra plus tard, peut-être[55].. ». Le terme revient souvent dans *Poëmes* au sens d'évoquer, de ramener à la mémoire (« des coupes de couleur contiennent Puck, Ariel et tout le Songe[56]… ») et, plus loin, placé en collocation avec « gonflé » (« au-dessus des fleurs qui prêtent l'oreille, dans l'arbre gonflé d'ombre et qui contient déjà tout le soir[57]… »). Le verbe *contenir* a un sens végétal qui évoque la sève : il joue un rôle essentiel dans la matérialisation des souvenirs car la mémoire est chez Fargue un vide à remplir.

Le poème farguien est donc à la fois instrument de révélation et appareil de projection : il convoque les images fixes de ce qui est irrémédiablement perdu et les images-objets d'un album que l'on peut feuilleter au présent. Cette coprésence des temps est caractéristique d'un recueil dont l'enfance est le cœur et qui utilise la photographie comme un instrument de résurrection familiale. Intime et familiale, la photographie appartient chez Fargue à l'univers de l'enfance et agit comme une lanterne magique, titre d'un recueil de chroniques postérieur. La forme photographique primitive de la lanterne magique est en effet bien souvent utilisée lorsqu'il s'agit de retrouver le monde intime de l'enfance, dans les écrits d'inspiration autobiographique en particulier, chez Proust ou chez Nabokov, comme chez les poètes[58]. Aragon l'utilise par exemple dans « Spectacle à la lanterne magique » pour égrener les souvenirs de

53 *Ibid*.
54 *Ibid*.
55 *Ibid*.
56 Fargue, *Sur les fausses portées d'un bar…*, dans *ibid*., p. 72.
57 Fargue, *La petite gare aux ombres courtes…*, dans *ibid*., p. 114.
58 L'épisode proustien de la lanterne magique, qui se greffe sur l'évocation liminaire des chambres, est bien connu (*Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 9-10). L'autobiographie de Nabokov, *Autres rivages,* qui fonctionne également sur le dispositif de la lanterne magique, est moins connue. On peut également évoquer le titre du premier recueil de Céline Arnauld, *Lanterne magique* (1914) ou celui du livre de poèmes pour enfants de Maurice Carême, *La Lanterne magique* (1947).

LF Reverseau vue c8d.indb 193 25/10/2018 18:16

façon fragmentaire et sérielle. L'ouverture invoque le lien entre le dispositif primitif de projection et le projet autobiographique, à travers le verbe *revenir*, pris dans un sens mémoriel :

> Lieux sans visage que le vent
> Ô ma jeunesse rue de Vanves
> Passants passés Printemps d'avant
> Vous me revenez bien souvent[59]

Mais c'est surtout « Changement à vue », qui précède « Spectacle à la lanterne magique » dans *Les Poètes*, qui joue du dispositif de la lanterne magique avec une série de visions courtes que le poète « montre » :

> images peintes du futur se succédant sans transition
> dans le petit corridor d'or de sa lanterne[60]

La photographie est un vérificateur d'existence dans les poèmes d'inspiration autobiographique. Fargue et d'autres poètes convoquent la photographie du passé pour ce qu'on n'appelle pas encore son indicialité, c'est-à-dire pour sa valeur de témoignage de ce qui fut. Ce « ça a été » n'est pas le seul *topos* barthésien à apparaître chez les poètes des années 1910 et 1920. En effet, les textes critiques de Mac Orlan, un des auteurs qui a le plus écrit sur la photographie à cette époque, évoquent le *punctum* barthésien, autre trait de l'indicialité photographique.

59 Aragon, « Spectacle à la lanterne magique », dans *Les Poètes* [1960] ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 394.

60 *Ibid*., p. 393. Le poème déroule « des pans d'Italie », « des pans de pluie », « des pans de siècle » et se termine sur « ICI COMMENCE LE SPECTACLE A LA LANTERNE MAGIQUE ».

Mac Orlan a consacré nombre d'articles critiques à la photographie à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Il y a développé une vision cohérente de la photographie comme instrument de révélation du réel qui était relativement originale pour l'époque notamment de la part d'un écrivain. Il a aussi préfacé plusieurs livres de photographies en partant souvent davantage de sa vision abstraite de la photographie que des photographies précises ou de l'esthétique de leur auteur[61]. C'est que domine, dans ses articles comme dans ses préfaces, une compréhension médiologique de la photographie. Le phénomène est flagrant dans le texte qu'il consacre, en 1930, à Claude Cahun[62] ou dans ses textes sur Germaine Krull. « Les sentiments de la rue

61 La critique photographique de Mac Orlan a fait l'objet de recherches récentes, auxquelles nous souhaitons ici renvoyer : outre l'introduction aux *Écrits sur la photographie* (Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011), que signe Clément Chéroux, on pourra lire nos articles, « Clichés parisiens dans les *Poésies documentaires* », *Lectures de Pierre Mac Orlan*, n° 1, « Mythologies macorlaniennes », dir. B. Baritaud, M. Bendhif-Syllas et Ph. Blondeau, 2013, p. 192-204, et « Pierre Mac Orlan face à la photographie : un modernisme antimoderne ? », dans *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, dir. Chr. Ippolito, Paris/Atlanta, L'Harmattan/Georgia Institute of Technology, 2010, p. 279-298.

62 Il traite effectivement cette photographie expérimentale et avant-gardiste comme il parlerait d'images documentaires ou anonymes du XIX^e siècle ou de l'œuvre d'Atget. Le texte de quatre pages qu'il consacre à Claude Cahun est fort élogieux, mais sonne faux : « C'est l'amour qui donne à la rue sa mélancolie profonde et c'est lui qui pare l'art photographique d'un mystère insondable à cause de son extraordinaire mobilité. [...] La somme totale de poèmes-essais et d'essais-poèmes contenus dans ce volume [...] est celle d'un roman d'aventure », alors qu'il n'y a aucune scène de rue, aucune vue extérieure chez Claude Cahun (Claude Cahun, *Aveux non avenus,* illustré d'héliogravures composées par Moore, d'après les projets de l'auteur, préface de Mac Orlan, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. II).

LF Reverseau vue c8d.indb 194 25/10/2018 18:16

et les accessoires de la rue », publié dans la collection « Photographes nouveaux » (**fig. 90**), puis dans *L'Art vivant* et dans *Masques sur mesure*, commence par des remarques générales sur le *medium* et l'époque avant d'en venir au photographe en question[63]. C'est là la méthode critique que Mac Orlan emploie aussi bien pour le cinéma, la peinture, la musique, la littérature et la photographie : faire entrer une production artistique dans sa vision du monde en la replaçant en contexte.

Dès 1928, dans « L'art littéraire d'imagination et la photographie » et dans « La photographie et le fantastique social », Mac Orlan fait l'éloge de l'image photographique, présentée comme une source de compréhension du monde et de l'époque[64]. Elle devient objet de méditation, car, en arrêtant le regard, elle requiert une attention aux détails : c'est précisément cette lenteur qui est source d'inspiration poétique. La photographie est donc pour Mac Orlan un révélateur du réel qui sert de déclencheur de l'imagination poétique ou narrative. Son regard critique s'attache à la fonction de la photographie, à son pouvoir de révélation : elle permet de « retrouver la vérité sentimentale à travers les apparences des choses[65] ».

En 1929, Mac Orlan est chargé de la chronique « Photographie » dans *Le Crapouillot*, mais il n'en rédigera que deux : « Photographie : éléments de fantastique social » et « Photographie »[66]. Il explique ouvrir cette chronique pour parler des « créateurs » photographes mais sa volonté de développer une véritable critique photographique se heurte à sa propre conception de la photographie, à la fois trop personnelle et trop générale. C'est en fait du *medium* dont il est question et ses critiques semblent être des prétextes pour exposer un regard personnel, teinté d'un messianisme de la technique photographique :

> Cette force révélatrice que la photographie porte en elle-même commence à être utilisée. [...] On peut estimer facilement quelle sera l'importance de l'art photographique pour l'analyse d'une époque qui se permet de compter sur l'extraordinaire sensibilité de ses témoins. Nous irons tous siffler le passeur funèbre qui attend sur les quais inévitables du Styx. Certes, mais nos bagages seront terriblement plus encombrants que ceux des voyageurs qui nous ont précédés. Ces bagages sont bourrés de témoignages et d'instruments propres à témoigner. Être un témoin parfaitement organisé, tel est l'idéal de la plupart des hommes de ce temps. [...] Déjà quelques hommes et quelques femmes que l'on pourrait appeler les visionnaires de l'objectif ont

63 *Germaine Krull*, Paris, Gallimard, 1931 (la collection « Photographes nouveaux » est dirigée par Malraux) et Mac Orlan, « Les sentiments de la rue et ses accessoires », *L'Art vivant*, février 1931, n° 145, p. 21 *sq*. (repris dans *Masques sur mesure*, t. II ; *Œuvres complètes*, éd. G. Sigaux, Paris, Cercle du bibliophile, t. XII, 1970, p. 195-201). Par exemple : « La méditation, même spontanée, devant certaines épreuves photographiques permet de créer d'autres images, des images "cérébrales". [...] Ces illustrations sont celles qui conviennent au fantastique contemporain, qui est un fantastique social à la fois barbare et savant » (p. 197).

64 Mac Orlan, « L'art littéraire d'imagination et la photographie », *Les Nouvelles littéraires*, n° 310, 22 septembre 1928, et « La photographie et le fantastique social », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 2321, 1er novembre 1928, p. 413-414 (illustré d'un rayographe de Man Ray et d'une photo de bouquinistes par Atget).

65 Mac Orlan, « L'art littéraire d'imagination et la photographie », art. cit.

66 Mac Orlan, « Photographie : éléments de fantastique social », *Le Crapouillot*, janvier 1929, p. 3-5, et « Photographie », *Le Crapouillot*, mars 1929, p. 32-35.

LF Reverseau vue c8d.indb 195 25/10/2018 18:16

90. Couverture de Pierre Mac Orlan, *Germaine Krull*, Paris, Gallimard, coll. « Photographes nouveaux », 1931

LF Reverseau vue c8d.indb 196 25/10/2018 18:16

> pénétré les étendues encore ignorées de ce qu'il faut appeler le fantastique social[67].

Mac Orlan parle en effet de la photographie en « évangéliste » de la technique, selon l'expression de Francis Lacassin, comme il aborde le cinéma, la radio ou le phonographe[68]. Une vision plus large des techniques et des *media* englobe son regard sur la photographie. Il témoigne pour les nouveaux moyens d'expression et de communication d'un enthousiasme débordant, qui est loin d'être superficiel, comme le remarque Michel Décaudin :

> Cet attrait pour ce qu'il est convenu d'appeler les *media* est trop ancien chez Mac Orlan pour n'être que l'ultime effort d'un homme vieilli et solitaire pour se rattacher à un monde qui le passionne. Le poète du XX^e^ siècle fasciné par la multiplication des moyens de communication, comme Apollinaire qui dès 1916 envisageait la disparition du livre au profit du film et du disque y reconnaît « les éléments cardinaux d'une sorte de fantastique quotidien que chacun subit sans éprouver le besoin de la constater »[69].

La méthode critique de Mac Orlan consiste à faire entrer une production artistique dans sa vision du monde, ce qui est bien différent de la démarche de Jean Gallotti et Jacques Guenne, par exemple, qui tiennent la rubrique consacrée à la photo dans *L'Art vivant* et qui marquent, selon Dominique Baqué, l'acte de naissance de la critique photographique moderne[70]. Ces deux critiques s'attachent en effet à ériger le photographe dont ils parlent en auteur et à penser un style. Il y a pourtant de nombreuses similitudes entre la critique de Mac Orlan et la leur, comme une subjectivité mise en avant et un ton intimiste, parfois anecdotique (montrer le photographe au travail, décrire son studio, etc.). Dans ses articles, Mac Orlan écrit en effet sur les photographes qu'il connaît et apprécie : sont souvent cités Atget, Germaine Krull, Kertész, Berenice Abbott (comme découvreuse d'Atget), Man Ray, Maurice Tabard, Moholy-Nagy et Albert Renger-Patzsch. Mac Orlan s'attache tout particulièrement à l'œuvre d'Atget (**fig. 91**) : dans la préface à *Atget, photographe de Paris*, publié en 1930 par Jonquières, et dans l'article « Atget » dans *L'Art vivant*, il en fait une sorte de légende avec des formules récurrentes comme « poète des petites rues », « le vieux poète de la rue » ou « piéton des rues de Paris »[71]. Mac Orlan est fasciné par la vie d'Atget, par sa connaissance exceptionnelle de

67 *Ibid*. On peut noter que l'expression « fantastique social » est également utilisée par Cendrars dans *La Banlieue de Paris*, texte de Blaise Cendrars, sur 130 photographies de Robert Doisneau, Paris, Seghers, 1949, p. 7.

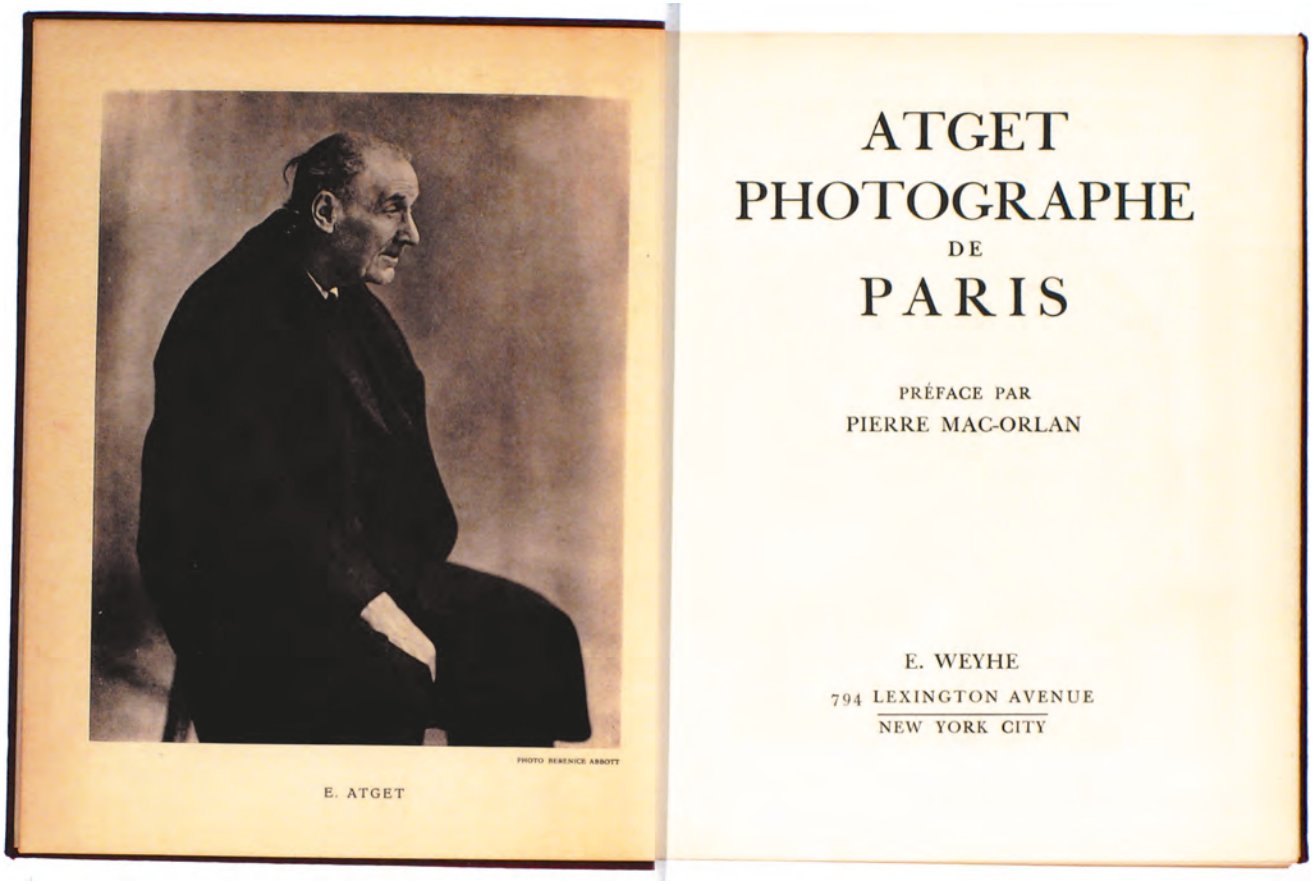
68 Francis Lacassin, « Mac Orlan évangéliste de la publicité », *Les Cahiers Pierre Mac Orlan*, n° 8, « Vive la publicité », 1995, p. 8-9. Voir aussi *Lectures de Pierre Mac Orlan*, n° 4, « Les mots en -graphe », dir. Z. Signoles, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des Lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2016.

69 Michel Décaudin, « Mémoire(s) de Mac Orlan », *Cahiers du CERCLEF*, n° 1, « Aspects de Pierre Mac Orlan (1882-1970) », 1984/1, p. 6 (il cite ses mémoires de 1955, *Le Mémorial du petit jour*).

70 D. Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 375. Elle qualifie cette critique photographique naissante, qui se développe dans *L'Art vivant*, dans *Le Crapouillot*, mais aussi dans *Jazz* ou *Les Annales politiques et littéraires*, de modernisme modéré car elle s'oppose aux expérimentations formelles des modernistes radicaux (constructivisme, Nouvelle Vision, Nouvelle Objectivité, etc.).

71 Mac Orlan, *Atget, photographe de Paris*, préface de Mac Orlan, Paris, Henri Jonquières, 1930. Ce texte est repris avec des variantes dans *Masques sur mesure* en 1937 (*Masques sur mesure*, t. I ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 349-361), et « Atget », *L'Art vivant,* n° 230, mars 1939, p. 48.

LF Reverseau vue c8d.indb 197 25/10/2018 18:16



91. *Atget, photographe de Paris*, préface de Pierre Mac Orlan (Paris, Henri Jonquières, 1930), New York, E. Weyhe, 1930

LF Reverseau vue c8d.indb 198 25/10/2018 18:16

la capitale autant que par sa modestie, qui n'exclut pas le sentiment d'une mission :

> Il n'appartenait ni à l'art ni à la littérature. Ce n'était qu'un artisan consciencieux, connaissant bien son métier. On consultait ses documents pour y découvrir des images disparues. Je l'ai vu une ou deux fois : Place du Tertre et rue Norvins, le trépied sur l'épaule et sa belle chambre noire en palissandre enveloppée dans un morceau de serge verdâtre. Il aimait son métier avec sécurité. Il en pouvait vivre sans désirer la fortune[72].

Mac Orlan est un critique d'art non conformiste et chez les photographes comme chez les peintres, il « cherche d'abord un émoi, lié à l'image de ses propres expériences[73] ». Sa critique photographique partage en effet de nombreuses caractéristiques avec sa critique d'art. Dans « Mac Orlan et les peintres », Ilda Tomas montre qu'il ne cherche pas à rendre compte, mais à évoquer, et qu'il place au-dessus de tout l'émotion et la communion avec un artiste. C'est donc une critique subjective, comme il l'explicite dans un texte consacré à Vlaminck : « Il m'est impossible de dire ce que je pense de l'œuvre d'un grand artiste sans mêler ses préoccupations, ou mieux, ses obsessions, aux miennes[74] ». On l'a vu à propos de Claude Cahun ou de Germaine Krull, Mac Orlan retrouve toujours les thèmes qui lui sont chers dans les œuvres qu'il commente : la rue, la nuit, la prostitution et le fantastique social. Sa critique surprend parfois car elle fait œuvre d'intégration et phagocyte presque ses objets. Ilda Tomas a ainsi expliqué que l'activité critique de Mac Orlan était partie intégrante de son activité littéraire et se distinguait en cela d'une critique d'art traditionnellement normative ou prescriptive :

> Si on ne trouve donc, chez ce peintre-poète, aucune attitude idéologique (comme Diderot, à finalité essentiellement moralisante), aucune lutte en faveur d'une esthétique picturale nouvelle (comme Apollinaire et le cubisme), on peut en revanche inférer de ses critiques une manière d'étayer de preuves plastiques sa conception littéraire[75].

Plus encore que la peinture, la photographie constitue en effet pour lui un répertoire d'images et une source inépuisable de micro-récits. La photographie a une valeur de témoignage, elle satisfait la « curiosité » de l'homme, comme l'affirme la préface à *Atget, photographe de Paris*, dans laquelle on comprend que les images photographiques valent pour ce que Barthes appellera le *studium*, « témoignages politiques » ou « bons tableaux historiques »[76] :

> Le monde est soumis, depuis la guerre européenne, aux grandes joies et aux déceptions non moins importantes de la curiosité. Ce désir de connaissance sait utiliser les éléments nouveaux que l'homme apporte dans son jeu et qui ne sont que des moyens plastiques pour atteindre les buts de la curiosité. Il y a quelques années les livres parvenaient à ce résultat. [...] La photographie est naturellement relative, mais telle qu'elle est elle nous apparaît comme la plus nue, la plus pure, comme une

72 Mac Orlan, « Atget », art. cit.
73 Ilda Tomas, « Mac Orlan et les peintres », *op. cit.*, n° 1, « Aspects de Pierre Mac Orlan (1882-1970) », p. 26.
74 Mac Orlan, « Vlaminck », dans *Masques sur mesure*, t. II, éd. cit., p. 86.
75 I. Tomas, « Mac Orlan et les peintres », art. cit., p. 32.
76 Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 48.

LF Reverseau vue c8d.indb 199 25/10/2018 18:16

vérité qui peut servir de point de départ à nos propres interprétations de la nature et de la vie sociale[77].

La valeur de la photographie réside donc pour lui dans ce qu'on appellerait aujourd'hui son indicialité, dans le caractère direct et transparent de son rapport au réel. La photographie répond, chez Mac Orlan, comme chez d'autres, à un idéal d'absence de médiation. Nous touchons alors à un trait essentiel de cette critique photographique qui fait comme s'il n'y avait pas d'artistes, d'où son goût, qu'il partage avec Barthes et bien des écrivains, pour la photographie documentaire, la photographie de reportage et la photographie anonyme, qui sert de « point de départ » aux « interprétations ».

À plusieurs reprises en effet, Mac Orlan affirme la supériorité de la photographie documentaire sur la peinture, le dessin ou la gravure. Dans « La photographie et le fantastique social », il compare, en termes d'effets, une photographie anonyme de police avec une gravure de Daumier, *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* :

> Mettez en présence le Daumier célèbre qui représente un homme assassiné dans un lit et une vulgaire photographie de police qui offre le même spectacle au milieu même des éléments qui donnent au meurtre sa personnalité. La photographie produira un sentiment d'horreur indescriptible ; indescriptible n'est pas le mot, puisque ce sentiment d'horreur est capable de créer une impression dont l'art littéraire doit tirer profit. Il ne faut pas oublier qu'une grande partie de ceux qui écrivent des livres ont besoin d'une émotion pour écrire[78].

HONORÉ DAUMIER : LA RUE TRANSNONAIN

PHOTOGRAPHIE

Eléments de Fantastique Social

par Pierre MAC ORLAN

Le mystère produit par certains spectacles, certains hommes, certains objets, n'est pas seulement dans la puissance de révélation qu'un cerveau humain peut posséder, quelle que soit l'habileté de l'artiste ou de l'écrivain à se servir de cette force.

On se sent impuissant à déchiffrer les raisons mêmes d'un état d'esprit assez peu précis comme l'inquiétude. L'inquiétude n'est pas tant une disposition de l'humeur de quelques hommes qu'une parure, presque toujours indéfinissable, de l'atmosphère et des éléments pittoresques qui agissent sur nous comme sur un baromètre. L'inquiétude est née avec la présence du premier homme sur la terre. On chercha toujours à lui donner une signification conforme aux préoccupations de l'époque. Elle flotte comme un nuage bas autour de quelques mots annonciateurs de calamités publiques et particulières. Ces mots possèdent un pouvoir singulier, sans qu'il soit besoin d'un qualificatif nouveau afin de rajeunir leur puissance de création. Des mots comme : la guerre, le sang, la peste et l'or, sont des mots plus riches que n'importe quel film cinématographique parmi ceux que nous avons pu voir. Ils se déroulent eux-mêmes en bandes interminables dont les images secrètes sont plus puissantes que les mots que l'on peut ajouter à ces mots essentiels. Le mot : sang, par exemple, appartient à la littérature. A la rigueur les images qu'il inspire peuvent également appartenir à l'art littéraire mais, quelle que soit l'habileté de l'écrivain à saisir et à utiliser les interprétations plastiques qui en surgissent, l'inquiétude que le mot sang développe, quand on le soumet à la féconde analyse de l'art, tel que nous en subissons les traditions, demeure assez difficile à définir sous le triple aspect de la vue, de l'odeur et du toucher.

Il est vrai que, parfois, la mort révèle sur certains visages une expression inconnue à ceux qui furent les familiers de ces visages. Le mystère pour l'homme, c'est en définitive la mort. Pouvoir créer la mort des choses et des êtres, ne serait-ce que pour une seconde.

92. Pierre Mac Orlan, « Photographie : éléments de fantastique social », *Le Crapouillot*, janvier 1929, p. 3-5

77 Mac Orlan, *Atget,* éd. cit., p. 351.

78 Mac Orlan, « La photographie et le fantastique social », art. cit. (repris dans *Masques sur mesure*, t. I, éd. cit., p. 35).

LF Reverseau vue c8d.indb 200 25/10/2018 18:16

UNE PHOTOGRAPHIE : LA CHAMBRE DU CRIME

est une force de révélation qui sans explication, ce qui est inutile, fixe le caractère essentiel de ce qui doit constituer une belle inquiétude, riche en formes, en parfums, en dégoûts et, naturellement, en associations d'idées. C'est grâce à ce pouvoir incomparable de créer la mort pendant une seconde que la photographie va devenir un grand art qu'on ne peut comparer aux arts plastiques mais qui s'allie avec une singulière puissance à tout ce qui constitue l'aspect cérébral des choses, le seul qui puisse compter puisqu'il commande à notre sympathie ou notre antipathie.

Si je prends, afin d'illustrer ces quelques réflexions sur un sujet qui m'est cher : le fantastique social de notre temps, une photographie anonyme, c'est afin de lui laisser sa valeur émotive sans y joindre l'arrière-pensée d'une anecdote déjà utilisée par la littérature.

Voici donc une chambre d'hôtel, un hôtel dont les quatre dimensions pourraient plaire à Francis Carco. Les acteurs du drame ne sont plus là. Il ne reste que le sang et toutes les variations qu'il inspire à la pensée depuis le dégoût moral et physique jusqu'à la création détaillée des gestes effroyables dont le résultat permet d'aboutir à cette image simple, à peu près indescriptible, mais lourde de peur, d'odeurs grasses et chaudes et d'inquiétude quand on se donne la peine de la méditer.

Il ne s'agit pas ici d'une interprétation d'un fait par un artiste, il ne s'agit pas non plus d'une image qui offre l'équivalent de la réalité. Il s'agit simplement de la réalité révélée par la mort provisoire de la force même qui donnait la vie à cette scène de carnage. Cette mort, cette immobilité également momentanée

révèle et permet d'isoler l'élément inquiétant qui donne à cette image immonde et vulgaire une puissance d'émotion qui agit sur l'imagination, beaucoup plus profondément et beaucoup plus clairement que la vue réelle de la chambre, sans objectif intermédiaire.

Cette force révélatrice que la photographie porte en elle-même commence à être utilisée. L'objectif essaie de s'associer étroitement à la personnalité d'une intelligence humaine. La photographie est un art d'instinct. Le geste décisif ne peut guère se soumettre à des lois de composition et de rythmes comparables à celles qui régissent la plupart des arts plastiques.

On peut estimer facilement quelle sera l'importance de l'art photographique pour l'analyse d'une époque qui se permet de compter sur l'extraordinaire sensibilité de ses témoins. Nous irons tous siffler le passeur funèbre qui attend sur les quais inévitables du Styx. Certes, mais nos bagages seront terriblement plus encombrants que ceux des voyageurs qui nous ont précédés. Ces bagages sont bourrés de témoignages et d'instruments propres à témoigner. Etre un témoin parfaitement organisé, tel est l'idéal de la plupart des hommes de ce temps.

Les découvertes les plus quotidiennement émouvantes de l'humanité tendent à faciliter cette tâche. Le phonographe est un appareil à témoignages et l'objectif photographique, également. Ce dernier pénètre seulement depuis peu de temps dans le domaine fantastique de l'ombre. La lumière n'est pour lui qu'un moyen de fouiller l'ombre, d'en révéler les apparences cérébrales, les dangers, les larves qui la peuplent et qui sont les résidus et les poisons de notre combustion intellectuelle.

Déjà quelques hommes et quelques femmes que l'on pourrait appeler les visionnaires de l'objectif ont pénétré les étendues encore ignorées de ce qu'il faut appeler le fantastique social. C'est de ces créateurs que je veux m'occuper dans cette chronique presque sentimentale que l'on vient de me confier.

PIERRE MAC ORLAN.

PAYSAGE NEW-YORKAIS :
PHOTOGRAPHIE PUBLIÉE PAR « LE CRAPOUILLOT » DANS SON NUMÉRO SPÉCIAL « VOYAGES »

LF Reverseau vue c8d.indb 201 25/10/2018 18:16

L'expérience proposée ici par Mac Orlan est réalisée quelques mois plus tard dans *Le Crapouillot* de janvier 1929 qui illustre son article des deux images évoquées (**fig. 92**). Il explique avoir choisi la photo de police pour « lui laisser sa valeur émotive sans y joindre l'arrière-pensée d'une anecdote déjà utilisée par la littérature[79] ». Apparaît ici le « second élément » qui vient compléter le *studium* : le détail qui point, ou le *punctum* dans la terminologie de Barthes[80]. C'est par le choc émotionnel que Mac Orlan explique aussi son goût pour la photographie de reportage, ses images chocs, voire morbides[81].

La critique photographique de Mac Orlan définit la valeur d'une image par sa fonction. Dotée d'un pouvoir que n'ont pas les autres types d'images, elle révèle une arrière-pensée, donne à voir l'inquiétude, le fantastique social d'une époque et le général derrière le particulier, à travers l'esthétique du choc et du hasard. Techniquement, ce pouvoir de révélation réside dans les détails. La photographie, Mac Orlan le répète, permet de voir au-delà des apparences car elle immobilise la réalité : l'image fixe, contrairement à l'image animée, permet la méditation. Elle arrête doublement le temps, lors de la prise de vue et lors de la contemplation puisqu'on peut regarder une photo aussi longtemps qu'on le veut. Ce point également fait de la critique photographique de Mac Orlan une critique d'écrivain avant tout[82].

Le regard critique de Mac Orlan mêle donc un intérêt pour le procédé photographique à deux temps (prise de vue puis révélation), un goût marqué pour la photographie pauvre, où l'auteur peut disparaître, et surtout pour les images de type documentaire, où réside la possibilité du *punctum*. C'est cet imaginaire documentaire, particulièrement fort chez les écrivains, que nous voudrions maintenant voir de plus près.

Imaginaires documentaires : statut, style et posture

La photographie est, avec le cinéma, un domaine où « se sont développés une réflexion et des débats sur le documentaire[83] ». La question du respect du réel, les interrogations sur les manières de le faire voir, ainsi que les grandes options de la photographie documentaire (encyclopédique, patrimoniale ou sociale[84]) passent dans les textes poétiques. Plus largement, l'imaginaire du documentaire accompagne dans les textes littéraires le développement d'écritures qui se veulent documentaires, des comptes rendus, des chroniques et des reportages, qui exploseront dans les années 1930[85]. Comme les modèles

79 Mac Orlan, « Photographie : éléments de fantastique social », art. cit., p. 4.

80 « *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 49).

81 Par exemple « Il faut voir la civilisation dans les journaux de reportage photographique, c'est-à-dire devant la tête d'un bourreau obèse et calme, devant le portrait d'une jeune femme en jupe courte et bas de soie assise sur la chaise électrique, devant des cadavres russes, roumains, bulgares, etc., des cadavres essorillés, découpés et torturés selon les lois de l'humanité de 1916. » (Mac Orlan, « L'art littéraire d'imagination et la photographie », art. cit.)

82 Voir les travaux d'Ivanne Rialland, notamment *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIXe et au XXe siècle*, dir. D. Vaugeois et I. Rialland, Paris, Classiques Garnier, 2010.

83 J.-F. Chevrier et Ph. Roussin, « Présentation », *Communications*, n° 71, « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », 2001, p. 7.

84 O. Lugon, « Le réel sous toutes ses formes », dans *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, dir. A. Gunthert et M. Poivert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 358-359.

85 Voir l'introduction « Document, documentaire et documentation dans l'hybridation des genres littéraires autour de 1930 »,

LF Reverseau vue c8d.indb 202 25/10/2018 18:16

poétiques du documentaire fixe et animé seront traités plus loin[86], on examinera ici les caractéristiques et les enjeux de cet imaginaire, dans les textes critiques et dans les textes littéraires.

Comment l'image de statut documentaire apparaît-elle dans les textes littéraires ? Si le projet documentaire est simple – montrer les choses comme elles sont –, ses approches sont multiples. L'imaginaire du documentaire se transforme en effet lorsqu'il cherche à devenir une esthétique et qu'il touche à des enjeux formels. On insistera, avec Olivier Lugon, sur la distinction entre la photo documentaire (son esthétique) et la photographie comme document, qui est potentiellement le statut de toute photographie. L'esthétique documentaire fonctionne comme un style, fait de distance et d'objectivité, qui a inspiré les écrivains dans les années 1930, mais c'est surtout la dimension épistémologique du documentaire qui passe dans les textes poétiques.

En littérature, *documentaire* désigne dès les années 1920 un genre de texte dont le rapport au réel est explicite sans pour autant développer un projet autobiographique[87]. La question du style, et en particulier de sa transparence, se pose tout autant dans la littérature documentaire que dans le cinéma ou la photographie : si littérature, cinéma et photographie documentaires n'ont pas la même histoire, leurs interrogations essentielles se rejoignent.

Littérature et document autour de 1930. Hétérogénéité et hybridation générique, dir. A. Reverseau, S. Bonciarelli et C. Van Den Bergh, Rennes, PUR, « La Licorne », n° 109, 2014, p. 7-18.

86 Voir chap. 4, p. 416-427.

87 Il faut aussi distinguer la notion de littérature documentaire de celle de « document littéraire », désignant une œuvre littéraire utilisée de façon informative (O. Collet et P. Aron, « Document », dans *Dictionnaire du littéraire*, dir. P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, Paris, PUF, 2002, p. 161-162).

Bien que les termes *document* et *documentaire* se soient développés à la fin du XIX^e^ siècle, en particulier dans leur sens commercial d'attestation, c'est seulement au début du XX^e^ siècle que cette famille lexicale prend son sens moderne[88]. Dans le domaine cinématographique, l'expression *scène documentaire* apparaît en 1906, suivie de *film documentaire* substantivée en *documentaire* en 1915. La notion de documentaire se développe en France dans les années 1920 et se diffuse largement dans les milieux littéraires. C'est dans l'entre-deux-guerres que l'adjectif *documentaire* connaît le succès, en particulier accolé à *photographie* et *film*[89]. Olivier Lugon a montré en outre que l'esthétique documentaire émerge au cinéma à la fin des années 1920 en s'opposant à la fois à la fiction et à la platitude du film d'actualité, ou de voyage, qui était le sens originel de documentaire en français[90].

C'est après la guerre de 1914 que l'on voit grandir la tension entre image artistique et image documentaire, en particulier dans les débats sur le statut de la photographie. La carrière des frères Séeberger montre par exemple les interactions entre la photographie pictorialiste et la photographie documentaire avant la guerre. Professionnels, photographes de cartes postales, photographes documentaires (on peut considérer leur travail sur les inondations parisiennes de 1910

88 Alain Rey, « Document », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

89 O. Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 14.

90 « dès la fin des années 1920, la notion de "documentaire" s'impose aussi bien en anglais qu'en français ou en allemand pour connoter une forme noble et approfondie de la description du réel. » (O. Lugon, « Le réel sous toutes ses formes », dans *L'Art de la photographie*, *op. cit.*, p. 388.)

LF Reverseau vue c8d.indb 203 25/10/2018 18:16

comme un des premiers reportages photographiques) et photographes de mode (pour *La Mode pratique*, par exemple), les frères Séeberger participent aussi aux salons pictorialistes autour de 1905 et *La Revue de la photographie* (organe du photo-club de Paris) fait l'éloge de leurs épreuves lors de la seconde exposition de la Ville de Paris en 1905. À l'occasion de cette exposition de photos de Montmartre, Jules Séeberger s'explique dans la revue *Photo-Gazette* du 25 mars 1905 :

> Jusqu'à ce jour, la photographie documentaire n'a pas été présentée d'une façon suffisamment artistique ; les photographes qui se sont livrés à l'étude du document (rues, monuments, jardins etc.) ont, pour la plupart, paru se soucier fort peu de faire œuvre d'art. Se bornant presque toujours à prendre de face des sujets éclairés également de face, ils n'ont produit forcément que des choses banales et sans originalité, alors que ces mêmes sujets, pris d'un certain côté, à contre-jour, par exemple, ou par un temps brumeux, eussent tout de suite acquis, en plus de leur caractère documentaire, un cachet original et artistique[91].

Ces réflexions montrent non seulement que *documentaire* et *artistique* sont deux adjectifs cumulatifs à la Belle Époque, mais aussi les présupposés sur lesquels vont progressivement s'opposer ces deux tendances de la photographie.

Après ce rappel historique, il est important de dire que la notion de documentaire n'est pas utilisée au sens strict par la plupart des auteurs car ce sont les propriétés rêvées de la photographie – un enregistrement sans médiation –, radicalisées dans le cas de la photo documentaire, qui apparaissent dans les textes. Un exemple en est la démarche documentaire de Breton dans le projet de publication du carnet sur les indiens Hopi. Marie-Paule Berranger a commenté la « frénésie de notation » de ce carnet dans lequel Breton a consigné les détails de son séjour à l'été 1945, ainsi que schémas et croquis. On retrouve dans ce projet l'idéal de l'écriture blanche qui sert de modèle à Walker Evans :

> Breton adopte une écriture de compte rendu scientifique, faite de notations elliptiques, de phrases nominales qui suspendent le temps dans un présent implicite, celui de l'écriture sur le vif, et permettent le retrait du sujet[92].

L'imaginaire documentaire est en effet ce qui rapproche la photographie de l'écriture sur le vif, dont l'écriture automatique est un accomplissement, même si elle n'a rien d'une écriture blanche. À cet égard, les critiques qu'Aragon formule contre l'automatisme dans le *Traité du style* sont édifiantes. Après avoir attaqué le manque d'intérêt poétique des textes surréalistes, Aragon dénonce l'objectivation à l'œuvre dans l'automatisme :

> Seulement, le malheur, c'est que même, c'est que surtout quand la critique discursive ne sévit plus, la personnalité de celui qui écrit s'objective, et à cet égard, on peut dire en quelque sorte qu'un texte surréaliste,

91 Jean-Claude Gautrand, *Les Frères Séeberger. L'aventure de trois frères photographes au début du siècle*, Paris, La Manufacture, 1992, p. 85.

92 M.-P. Berranger, « André Breton chez les Indiens. Le carnet "Hopi" », dans *Notes, notations et carnets de voyage*, dir. M.-P. Berranger, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, p. 163 et 167. Un contrat avait même été signé au Sagittaire pour un livre illustré par les photos d'Elisa.

LF Reverseau vue c8d.indb 204 25/10/2018 18:16

> en fonction de son auteur, atteint à une objectivité analogue à celle du rêve, qui dépasse de beaucoup le degré d'objectivité relative des textes ordinaires, où les défaillances n'ont aucune valeur, alors que dans le texte surréaliste elles sont encore des faits *mentaux*, intéressants au même titre que leurs contraintes.

Aragon affirme pour conclure que « la valeur documentaire d'un tel texte est celle d'une photographie »[93]. L'adjectif *documentaire*, rattaché à la référence photographique, équivaut alors à un retrait du sujet. Pour Aragon, la poésie ne peut exister sans lyrisme et la valeur de l'écriture automatique est celle d'un phénomène mental. L'imaginaire de la photographie est ici négatif, mais il est le signe du contact entre l'automatisme, la photographie et le documentaire. On retrouve ce regard moqueur porté sur l'imaginaire du documentaire dans *Le Paysan de Paris* :

> Je quitte un peu mon microscope. On a beau dire, écrire l'œil à l'objectif même avec l'aide d'une chambre blanche fatigue véritablement la vue. Mes deux yeux, déshabitués de regarder ensemble, font légèrement osciller leurs sensations pour s'apparier à nouveau. Un pas de vis derrière mon front se déroule à tâtons pour refaire le point : le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe et un encrier me rappellent Notre-Dame et la Morgue. Je crois voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard. J'ai peine, comme au matin un rêve effacé, au fur et à mesure que les objets se remettent à ma taille, à me remémorer le microcosme que j'éclairais tantôt de mes miroirs, que je faisais passer au petit diaphragme de l'attention[94].

L'écriture qui se veut documentaire est critiquée ici à travers le modèle scientifique du microscope, de la « chambre blanche » et de l'objectif (le « diaphragme »). Chercher à documenter le réel, c'est faire preuve de myopie : les détails prennent une importance démesurée, tout paraît grossi et l'écriture en pâtit. Pour Aragon, l'écrivain n'est pas un homme de science. Plus loin, dans *Le Paysan de Paris*, l'appareil photographique est de nouveau convoqué comme instrument de l'« esprit positif », c'est-à-dire comme attribut non plus seulement du scientifique mais du reporter : « Entrons donc dans les Bains du Passage de l'Opéra avec un esprit positif. Et un petit Kodak »[95]. S'ensuit une description pléthorique dont la somme de détails rend la démarche ironique. L'imaginaire du documentaire est en effet l'un des points de rupture les plus importants entre Breton et Aragon dans les années 1920, et singulièrement entre *Le Paysan de Paris* et *Nadja* : le documentaire est un instrument scientifique pour Breton alors qu'Aragon a tendance à ne pas le prendre au sérieux et à en faire un objet de jeu.

De façon plus générale, les auteurs dont il est question ont eu tendance à délayer la notion de document en considérant que toute photo était documentaire. Chez Cendrars, la fonction documentaire de la photographie apparaît dans le détail d'un texte comme *Le Panama* où le « Je » demande à son septième oncle une photographie de la forêt de Panama. Celle-ci servirait d'attestation d'une

93 Aragon, *Traité du style* [1928], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 188-189.

94 Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 165-167.

95 *Ibid.*, p. 183.

LF Reverseau vue c8d.indb 205 25/10/2018 18:16

légende familiale et de preuve que la nature a repris ses droits sur les travaux titanesques du canal :

> Je vous dédie ce poème
> Monsieur Bertrand [...]
> Envoyez-moi la photographie de la forêt de chênes-lièges qui pousse sur les 400 locomotives abandonnées par l'entreprise française
> Cadavres-vivants[96]

Cendrars approfondit la notion de documentaire dans un projet de film sur le Brésil qu'il n'a jamais réalisé, mais qui l'a occupé entre juin 1924 et avril 1926. Le dossier de présentation détaillé de ce « grand film » montre une forme de confusion puisque l'objectif premier est de toucher le grand public à travers un film qu'il appelle « documentaire », mais qui est en réalité une fiction[97]. Cendrars entend l'accompagner d'une vingtaine de « documentaires stricts » sur l'industrie locale, les villes d'art, les curiosités, prévus pour être projetés avant le « grand film », comme cela se faisait[98]. Cendrars a rédigé avec soin ce dossier dans lequel il préconise une extension à l'extrême du domaine du document :

> Le film de propagande tel qu'il a été conçu jusqu'à ce jour est à proprement parler un FILM DOCUMENTAIRE, avec un intérêt pédagogique ou pittoresque restreint qui ne peut plus suffire. Il fait d'ailleurs double emploi avec une nouvelle forme de film qui se propage de plus en plus et qui est le Film Scientifique Pur. [...]
> Le film de propagande moderne se fait de plus en plus selon la formule de SUPERPRODUCTION c'est à dire FILM HISTORIQUE SENTIMENTAL et ARTISTIQUE. (Exemples : en Amérique, « la naissance d'une Nation » de Griffith et en France, « J'accuse » le grand film que Blaise Cendrars a réalisé en collaboration avec Abel Gance[99]).

Ce projet témoigne de sa fascination pour la notion plus que pour les réalisations documentaires concrètes et pour le statut épistémologique plus que pour l'esthétique documentaire.

L'imaginaire documentaire de la photographie entre ainsi en contact avec certaines exigences poétiques de la période. La photographie se fond, sans être forcément convoquée explicitement dans les textes, dans un ensemble de références à des techniques et à des *media* non littéraires que les poètes entendent ériger en modèles. L'imaginaire documentaire de la photographie nourrit par exemple un horizon plus général de la poésie vers le vécu, que Myriam Boucharenc appelle le « mot d'ordre du vécu[100] ». Il est ainsi à replacer dans la vogue plus large du compte rendu, du journal, de la chronique et du témoignage.

96 Cendrars, *Le Panama*, dans *Du monde entier. Poésies complètes, 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 64.

97 Ce dossier dactylographié est intitulé « Suggestions pour la réalisation d'un grand film de propagande brésilien par Blaise Cendrars » et daté du 1er juin 1924, à São Paolo (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars P41).

98 Comme en témoigne un prospectus sur la culture du café, présentant un montage de photographies (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars P419).

99 *Ibid.*, p. 2. Se lit bien sûr dans ce texte la mégalomanie de Cendrars et l'insistance avec laquelle il se présente comme cinéaste. Plus bas, on lit par exemple que « le metteur en scène », « Mr Blaise Cendrars, poète écrivain et journaliste, a derrière lui DIX ANNÉES d'activité cinématographique. » (p. 6).

100 « Des "histoires vraies" de Cendrars aux "documentaires" de Morand, en passant par les récits surréalistes d'aventures inouïes, le mot d'ordre du vécu traverse le paysage littéraire de l'entre-deux-guerres » (M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 37).

LF Reverseau vue c8d.indb 206 25/10/2018 18:16

Documents insérés ou œuvres documents ?

Les documents intégrés cherchent à conférer à une œuvre littéraire des caractéristiques issues de l'univers documentaire : visée didactique ou scientifique, réalité et objectivité de ses données et de sa source, etc. L'utilisation d'un document appelle donc un regard documentaire, marqué par le constat et non par le jugement et par la distance nécessaire entre le document et son récepteur. Ce regard documentaire est à la fois celui que pose ou qu'est censé poser l'auteur sur le monde et celui que le document demande au lecteur ou au spectateur de poser sur lui. Mais l'imaginaire documentaire peut apparaître également par déplacement métaphorique lorsque c'est le texte lui-même qui est présenté comme document.

Nadja est à la fois œuvre couplée dans laquelle des documents sont insérés et œuvre document. Illustrations photographiques, récits et anecdotes sont placés sur le même plan et ont le même statut documentaire. À ce titre, *Nadja* est un objet de débats, convoqué dès lors qu'il s'agit de discuter de la subjectivité ou de l'objectivité du projet surréaliste. Ce récit est par exemple érigé en symbole de l'ambiguïté du surréalisme face à la photo, mais la question de l'objectivité ou de la subjectivité des photographies occulte l'enjeu plus important de leur fonction documentaire. En effet, si, dans *Nadja*, contrairement à *L'Amour fou* par exemple, les photos sont présentées comme des documents objectifs, elles servent à construire une fiction de l'objectivité mise au service d'une subjectivité. Paul Edwards résume ainsi la situation : « la reproduction totalement objective de la plus pure subjectivité, la pensée, est un modèle à suivre pour Breton[101] ». L'enjeu concerne donc les conditions d'existence d'un document lyrique : où se situe le sujet dans le document[102] ?

La présence de documents dans *Nadja* s'apparente à un phénomène citationnel, un *transfert* de leurs qualités, de leur réalité, mais aussi du caractère scientifique du discours dans lequel ils sont insérés. Dans « Documents de culture, documents d'expérience », Jean-François Chevrier explique comment les surréalistes ont transféré certaines des qualités du document en n'adoptant ni le mode opératoire ni les objectifs de la « tradition documentaire » :

> Le surréalisme avait mis en avant l'idée de *document poétique*, mais au détriment du mode positif (ou positiviste) d'enquête et de connaissance descriptive impliquée par la tradition documentaire. Les surréalistes s'intéressaient au document photographique lorsqu'il présentait la teneur insolite du « merveilleux » ou servait d'illustration littérale, sans qualité artistique, à un récit poétique[103].

Comme Breton critique d'art loue Man Ray qui a utilisé la photographie pour faire autre chose que de la photographie, on pourrait dire que le document est utilisé par le surréalisme pour faire autre chose que du documentaire.

101 P. Edwards, « La photographie figurative-surréaliste », dans *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008, p. 295.

102 Ces questions sont soulevées par exemple par J.-F. Chevrier et Ph. Roussin qui estiment que « le parti pris du document » se situe souvent « au point de tension entre information et lyrisme » (*Communications*, n° 71, « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle », 2001, p. 10).

103 J.-F. Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 », 2006, p. 65.

LF Reverseau vue c8d.indb 207 25/10/2018 18:16

Cette utilisation non documentaire du document est également un des points de rupture entre le surréalisme français et le surréalisme belge. Là où Breton défend une poétisation du document dans laquelle la « trouvaille » est insérée dans une création, le groupe bruxellois autour de Paul Nougé préfère une exposition du document brut, considérant le réel comme l'objet et non comme un support de la création. Cette opposition est particulièrement sensible dans le numéro spécial « Intervention surréaliste » de la revue belge *Documents 34* où collaborent les deux groupes. Le clivage apparaît dans les approches théoriques de Breton (« Équation de l'objet trouvé ») et de Magritte (« Le fil d'Ariane ») et dans les dernières pages de la revue, conçues par Nougé, qui présentent un montage de documents bruts, notamment des coupures de presse[104]. On trouve dans les revues belges, de façon plus générale, bon nombre de photographies documentaires et de textes se présentant sous ce statut, notamment dans la revue *Variétés* qui publie des images photographiques en les regroupant parfois en thématiques documentaires (par exemple les ports dans le n° 3).

La masse d'objets documentaires comme la photographie, les journaux, les magazines, etc., interrogent la littérature dans sa fonction informative. Il ne s'agit pas pour les poètes d'adopter le projet documentaire, mais de s'en servir à contre-emploi, dans un processus de transfert vers un document fictionnel et un document poétique.

Parmi les textes surréalistes publiés par *La Révolution surréaliste*, un texte de Pierre Naville oppose clairement l'art aux « spectacles » offerts par la photographie et le cinéma, « agencement d'éléments fortuits ». Les deux *media* sont évoqués dans une perspective anti-réaliste, mais pourtant documentaire :

> Je ne connais du goût que le dégoût.
> Maîtres, maîtres chanteurs, barbouillez vos toiles.
> Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. [...]
> Mais il y a des *spectacles*.
> La mémoire et le plaisir des yeux : voilà toute l'esthétique. [...]
> Le cinéma, non parce qu'il est la vie, mais le merveilleux, l'agencement d'éléments fortuits.
> La rue, les kiosques, les automobiles, les portes hurlantes, les lampes éclatant dans le ciel.
> Les photographies : Eusèbe, l'Étoile, Le Matin, Excelsior, La Nature, – la plus petite ampoule du monde, chemin suivi par le meurtrier. La circulation du sang dans l'épaisseur d'une membrane.
> S'habiller – se dévêtir[105].

Les titres de journaux cités sont suivis d'une énumération qui semble correspondre à des exemples de photos vues dans la presse, deux photos scientifiques et une photo utilisée comme preuve dans un contexte judiciaire (le « chemin suivi par le meurtrier »). La dernière phrase est plus elliptique, mais peut être interprétée comme une façon de renouveler l'opposition entre la « peinture » et les « spectacles » qui révèlent en dévoilant tandis

104 Ces documents sont des « faits divers à tendance absurde » (J. Chénieux-Gendron *et al.*, *Le Surréalisme autour du monde, 1929-1947. Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées*, Paris, CNRS éditions, 1994, p. 25-40). Cet usage du document se rencontrait avant : le n° 9 de la revue comprenait par exemple des pages de « documents sans commentaires » (*Documents 34*, n° 9, janvier 1934, p. 32-33).

105 Pierre Naville, *La Révolution surréaliste*, Chroniques « Beaux-arts », n° 3, 15 avril 1925, *reprint*, p. 27.

LF Reverseau vue c8d.indb 208 25/10/2018 18:16

que la peinture « habille » le monde en « barbouill[ant des] toiles ».

Les documents insérés dans les textes poétiques témoignent souvent d'une utilisation non documentaire du document. Lorsqu'on identifie tout de même un projet documentaire, il s'agit d'un projet documentaire non réaliste. Enfin, l'imaginaire documentaire révèle aussi la revendication littéraire d'un statut.

Postures documentaires : importance du paratexte

Dans les textes littéraires, le paratexte joue un rôle essentiel dans la façon dont est utilisé cet imaginaire documentaire. Le terme *document* est important dans les titres de rubriques et dans les titres de revues, comme celle de Georges Bataille, *Documents*, ou la revue belge moins célèbre que dirige Stéphane Cordier, *Documents 33*, puis *Documents 34*. Rappellons aussi son rôle dans les titres de collections, que l'on pense aux « Documents bleus » chez Gallimard (1923-1935) ou aux « Documentaires » chez Kra (1924-1926), qui ont leurs équivalents dans les autres littératures européennes[106], et dans les sous-titres des romans et récits de l'entre-deux-guerres, par exemple ceux de Paul Morand. Ces termes participent, avec ceux de *chronique* ou de *journal*, à la construction d'une nouvelle posture d'époque qui emprunte beaucoup au monde journalistique. Parmi les références à des modèles extérieurs à la littérature, les termes *document* et *documentaire* sont particulièrement intéressants puisqu'ils peuvent renvoyer tout aussi bien à du textuel qu'à du visuel, du plastique, du photographique, du filmique, etc.

Ils doivent être rapprochés des paratextes qui empruntent à la photographie pour insister sur la chose vue, la note de voyage et l'aspect fragmentaire d'une vision, comme les poèmes simplement intitulés « Photographie » de Cocteau ou d'Apollinaire[107] ou le recueil *Photographies animées* de Philippe Soupault, particulièrement friand de ce genre de titres[108]. Un court texte publié par Paul Fierens au sujet du recueil *Kodak* de Cendrars montre l'importance du choix d'un titre, ainsi que la façon dont la posture documentaire est prise dans un réseau de références diverses. Dans ce compte rendu paru dans la *NRf* en 1924, critique sévère de l'« exotisme nu, dépoétisé, banalisé », le « documentaire » est analysé sous l'angle du style. La note mérite d'être largement citée car Paul Fierens reconnaît l'antilyrisme de *Kodak*, mais estime que Cendrars n'a pas réussi à atteindre l'idéal documentaire, qui est pour lui cinématographique :

> Le documentaire nous intéresse à l'écran. En poésie nous le supportons s'il bouge, s'il nous aide à voyager vite, si la personnalité de l'opérateur se trahit au moins dans le découpage des scènes et l'habile accélération du mouvement. On connaît peu de bons films documentaires qui soient absolument dépourvus de trame, de rythme et de progression. Admettons que l'on élimine le sentiment : supprimer le lyrisme est plus grave : on aboutit à l'immobilité.

106 Par exemple la collection « Documenti » (1932-1935) des Edizioni d'Italia, dirigée par Massimo Bontempelli.

107 Apollinaire, « Photographie », dans *Calligrammes* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 257. Ce poème a été envoyé le 13 octobre 1915. Voir l'analyse du poème dans chap. 1, p. 112-113.

108 Soupault, *Photographies animées*, voir p. 440. Soupault aime de type de titres, comme le montrent une nouvelle de 1924, « Photographie en couleur » (*Demain*, n° 1, avril-mai 1924 ; nouvelle reprise dans le roman *En joue !*, chap. 1 [1925]) ou l'ensemble des *Poèmes cinématographiques*.

LF Reverseau vue c8d.indb 209 25/10/2018 18:16

> Les récents poèmes de Blaise Cendrars sont à la *Prose du Transsibérien* et au *Panama* ce qu'un album de photos mortes est à la rapide succession d'images liées et vivantes. Que reste-t-il ? Des notes justes, des volumes, des éclairages, une illumination parfois. Aux neuf clichés – moins ratés que l'auteur ne le proclame – consacrés aux péripéties d'une chasse à l'éléphant, nous eussions préféré sans doute le déroulement d'une seule bande reconstituant le spectacle[109].

Cette critique de *Kodak* est basée sur une opposition entre photographie et film. Les deux imaginaires documentaires permettent de poser la question de la place du sujet dans ce qu'il montre et d'interroger le lyrisme, pensé ici en termes de rythme et de mouvement. Dans ce texte, on perçoit la polysémie de l'imaginaire documentaire avant qu'il ne soit formalisé dans les années 1930 (par August Sander et Walker Evans, notamment)[110].

Philippe Hamon a commenté la multiplication des titres empruntés à des dispositifs visuels comme « Tableaux » (Baudelaire), « Kaléidoscope » (Verlaine), *Illuminations* (Rimbaud), ou *La Lanterne magique* (Banville) et montre que ce phénomène va de pair, au XIX^e^ siècle, avec la vogue des formes brèves[111]. Le même genre d'enquête pour le début du XX^e^ siècle donnerait des résultats passionnants. Parmi ces paratextes issus de l'univers de la photographie, il faut distinguer les phénomènes d'emprunts des phénomènes de transferts[112]. L'emprunt a une fonction manifestaire : il s'agit pour un auteur de « sortir » du littéraire en empruntant un titre à un autre média. Dans le transfert, c'est la fonction générique qui prime : l'auteur entend utiliser dans son champ des caractéristiques techniques, esthétiques ou stylistiques du *medium* d'origine. La plupart de ces titres et de ces paratextes sont de l'ordre de l'emprunt et obéissent à un effet de mode ou à une stratégie de positionnement dans le champ poétique. Genette suggère d'appeler ce type de titres « paragénériques » parce qu'ils exhibent une innovation « non pas tant en fait de genre [...] qu'en fait d'appellation générique »[113].

Il y a dans les années 1920 ce qu'il faut bien appeler une mode de la littérature documentaire, appellation fourre-tout qui tourne parfois à l'étiquette. La rubrique « Documentaires » de la revue d'inspiration surréaliste, *Discontinuité* (1928), regroupe par exemple trois textes en prose (souvenirs, récit de rêve, peurs et cauchemars

109 Paul Fierens, compte rendu de *Kodak*, *NRf*, n° 130, juillet 1924. Nous remercions M.-P. Berranger d'avoir attiré notre attention sur ce texte.

110 Dans « Le réel sous toutes ses formes », Olivier Lugon analyse les partis pris formels d'August Sander (art. cit., p. 379), élevés en préceptes esthétiques (netteté, frontalité, cadrage simple, pose assumée, statisme des modèles et répétition du même protocole), et la façon dont l'« écriture blanche », l'impersonnalité et l'anonymat forment le « style documentaire » chez Walker Evans (p. 397).

111 « Le XIX^e^ siècle a particulièrement cultivé les formes brèves (contes, nouvelles, chroniques, billets, poèmes en prose, etc.), justement sur le modèle des machines à projeter des successions d'images, esthétique du fragmentaire et du discontinu textuel dont Baudelaire a donné la formule dans la préface à ses *Poèmes en prose*. » (*Les Arts de l'hallucination. Littérature, arts visuels et pré-cinéma au XIX^e^ siècle*, dir. D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 168.)

112 La distinction que nous proposons s'est nourrie des réflexions de Bernard Vouilloux sur la notion de transfert : « Le texte et l'image : où commence et comment finit une interdiscipline ? », *Littérature*, n° 87, octobre 1992, p. 95-98 (repris dans *L'Interstice figural*, Sainte-Foy [Québec], Le Griffon d'argile, 1994).

113 G. Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 93.

LF Reverseau vue c8d.indb 210 25/10/2018 18:16

récurrents) signés par les trois directeurs, Arthur Adamov, Monny de Boully et Claude Sernet (**fig. 93**). Le texte le plus court, signé Adamov, confesse un rêve :

> Je voudrais connaître une jeune fille mince et triste que je ferais monter dans une automobile exagérément longue. Il pleuvrait très fort et il ferait nuit. Nous roulerions serrés l'un contre l'autre mais sans faire aucun geste. Seulement de temps en temps, j'embrasserais ses mains[114].

On comprend que ce n'est pas l'esthétique (ou le style) documentaire qui sert de référence, mais bien son statut. C'est le paratexte, c'est-à-dire le titre de la rubrique « Documentaires », qui confère à ces textes un statut particulier et à leurs auteurs une posture empruntée à la sphère du document, qui est avant tout une posture anti-fictionnelle.

Dans ses différents travaux sur les appartenances et les dynamiques génériques – qu'il appelle « généricités », Jean-Michel Adam a insisté sur le rôle des frontières péritextuelles (titres, sous-titres, chapeaux, avant-propos, quatrièmes de couverture, etc.) dans la détermination générique. Ainsi, le paratexte référant aux notions de document ou de documentaire fait montre d'une volonté d'inscription générique, comme c'est souvent le cas lorsqu'on fait appel à un autre art dans le paratexte littéraire[115]. Plus encore, sur cette période, la posture documentaire est générée par la cotextualité, c'est-à-dire la mise en série de textes hétérogènes dans un recueil, une collection éditoriale, une rubrique, ou encore une anthologie. Cette mise en cotexte unifie et impose une appellation. La référence aux images de type documentaire est certes un effet de mode dans l'entre-deux-guerres, mais c'est aussi un exemple typique de la façon dont la littérature convoque d'autres arts et d'autres *media*. La relation entre littérature et *media* apparaît alors sous un jour pragmatique, lorsqu'elle est remise en contexte. D'autres usages de ces références sont plus combatifs encore.

Imaginaires offensifs : la photographie comme cheval de Troie

Les poèmes sont des « cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité », écrit Reverdy dans « Le rêveur parmi les murailles », texte dans lequel il se situe par rapport au surréalisme et à l'écriture automatique et affirme que la poésie n'est pas affaire de vérité mais de réalité[116]. Dans cette métaphore de la cristallisation, la poésie apparaît comme le résultat d'un processus chimique au contact du monde.

Dans les références que nous venons de voir au documentaire, au portrait de studio ou à la photo de groupe, la photographie témoigne d'une réalité. Lorsqu'elle s'exprime en poésie, cette soif de réalité s'oppose à la fiction, mais aussi à une certaine idée du lyrisme et de l'expression artistique. Certes, ces refus sont connus et font même partie des stéréotypes de la poésie

114 *Discontinuité*, n° 1, juin 1928, n.p. (voir *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, dir. Cl. Chéroux, Q. Bajac, M. Poivert et G. Le Gall, cat. expo., Centre Pompidou, Paris [23 septembre 2009-11 janvier 2010], Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 135).

115 Voir par exemple Jean-Michel Adam, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2011, et Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », *La Licorne*, n° 79, 2006, p. 21-34.

116 Reverdy, « Le rêveur parmi les murailles », *La Révolution surréaliste*, n° 5, octobre 1925, *reprint*, p. 19-20 (repris dans *Œuvres complètes*, éd. É.-A. Hubert, Paris, Flammarion, 2010, t. I, p. 600).

LF Reverseau vue c8d.indb 211 25/10/2018 18:16

LA DISPARITION MYSTÉRIEUSE

Fragment Pour J. C.

Ne viendra-t-il plus jamais
Ou qu'attend-il encore
Prisonnier disparu
Derrière les cils du ciel
Ou bien est-il trop loin
Perdu brisé
Et le vent cette grande soie de l'oubli
Ne se souvient-il plus des empreintes de ses pas
Ces feuilles qui ne volent plus
Ces pétales des passages
Ou bien sans ses éclairs
Est-il dans la fleur étonnante de l'aube
Face à son cœur face à sa vie
Ce rayon de soleil qui ne peut s'évanouir

A voir figées ses cataractes le ciel croit qu'il dort
Et l'attente est loin de lui et de l'appel mystérieux de mes tempes
Il est plus loin
Beaucoup plus loin
Là où ne tombent plus les bolides
Coups de lanières d'or sur la loutre du ciel
Quand la nuit beau vaisseau appareille sur les villes
Mais il est quelque part
Peut-être dans la fin des heures impossibles
Où le jour n'est plus qu'un cristal inutile
Où l'appel ne s'entend plus d'une artère à une autre
Quand sont morts les oiseaux baisers de l'ombre à la lumière
Quand les femmes l'ennui endormi dans leurs bras
Se jettent dans les lacs bariolés d'heures et de zéphirs
Peut-être dans une tour qui s'enfonce dans la mer

.....

Peut-être dans la ville pleine de terreur
Où les statues descendues de leur socle
Vont dans le crépuscule avec des gestes éternels
Massacrer les solitaires les amoureux transparents
Ces fils uniques de la mort
Et les grands hommes de cire
Qu'en dehors de tout soupçon
Elles tuent à coups de boutons d'or

.....

JEAN CARRIVE

LES MÉFAITS DU COURANT D'AIR

MYTHES

Eclairé par la veilleuse l'enfant malade que la faim torturait d'en haut écoutait le cliquetis du repas
Les dragons et ces étranges animaux tenant de la fleur et de la bête du lion et du bégonia achevaient de saigner après un combat dont la fièvre avait été l'arbitre
Las à la fin d'écouter les trombones du silence (l'avait-on oublié) il descendit l'escalier sur les deux heures du matin
Dans la salle à manger, autour de la table non desservie, toute la famille était rangée, la famille, toute la famille grimaçait anéantie
Les visages déformés comme se mirant dans les lames du dernier déluge.
Quand il les toucha ils ne bougèrent plus, froides victimes sans blessures assassinés dans leurs assiettes. Les bras ballants tout debout la bonne était morte
pareille à une statue de cire
Mais la fenêtre et la porte vis-à-vis étaient entr'ouvertes

(Extrait Août 1926)
J. C.

DOCUMENTAIRES

J'avais environ sept ans. Pour passer agréablement mes vacances qui, sans aucune raison précise, s'annonçaient lourdes et chargées, mes parents décidèrent de m'envoyer chez une des sœurs de ma mère, propriétaire de vastes vignobles dans une vague contrée perdue entre collines et crépuscules. Au bout de quelques semaines de vie lointaine et sauvage, je m'ennuyais tellement après mes parents, qu'effrayée par les menaces que je ne finissais pas de lui crier dans les moindres détails, ma tante fut obligée de me reconduire vers eux. Je retrouvai notre maison infiniment plus chaude, plus lumineuse qu'à mon départ, mes coins familiers beaucoup plus accueillants, les meubles moins vieux, mes parents plus beaux que jamais, plus doux, plus caressants. Curieusement, je les considérais de longues heures, une étouffante sensation d'étrange me défendant de me rendre à leur affection, je les regardais avec une certaine méfiance qui s'accroissait d'un instant à l'autre, j'avais presque de la peine à les reconnaître. Etaient-ce réellement eux ? Une grande inquiétude s'empara de moi. Un soupçon terrible, un pressentiment trouble mais définitif me fit alors croire que mes vrais parents avaient été assassinés pendant mon absence par de mystérieux bandits qui, dans un but encore inconnu pour moi, prirent le même visage, les mêmes allures, les mêmes habitudes que ceux qu'ils remplaçaient. Le soir, tous les soirs, caché et craintif, je les épiais, essayant de surprendre le moment suprême quand, avant de se coucher, ils allaient retirer, qui sa moustache postiche, qui son absurde perruque. Le matin, la manœuvre se répétait et, très attentif à leur toilette, je m'occupais à dessein autour d'eux, guettant si avec l'eau le maquillage qui devait fausser la couleur naturelle de leurs joues n'allait pas disparaître, laissant à sa place une peau évidemment rude et blême, méchante, vulgaire. Comment dire la terreur furieuse qui affola mes jours, qui peupla d'épouvante mes pauvres nuits ? Plusieurs mois durant, mon existence devint un affreux cauchemar, des fantomes ricaneurs me hantèrent, le crime rôdait partout où je tentais de fuir, j'avais les mains rouges.
Cette obsession s'évanouit par la suite, toujours sans aucun motif, comme elle m'était venue, et sans même que je m'en aperçusse.

CL. S.

Je voudrais connaître une jeune fille mince et triste que je ferais monter dans une automobile exagérément longue. Il pleuvrait très fort et il ferait nuit. Nous roulerions serrés l'un contre l'autre mais sans faire aucun geste. Seulement de temps en temps, j'embrasserais ses mains.

A. A.

Parmi le toc rutilant, je prends une alliance pour quelques sous. Simple ornement, disent les uns. Ornement simple, dit mon esprit de seconde zone.
L'alliance, trop grande, a glissé du doigt sur une page encore blanche d'une lettre d'amour. J'inscris le mot SEUL dans le petit cercle de papier limité par l'anneau.

En 1433 on pêcha dans la mer du Nord un poisson qui avait la forme d'un homme mal dégrossi, une mitre en tête formée d'écailles, et les nageoires disposées de manière à présenter la ressemblance des autres ornements d'un évêque qui officie. On ajoute qu'il pouvait se dresser sur ses pieds, qu'il se laissait toucher sans témoigner d'effroi; mais qu'il manifestait un extrême désir de retourner à la mer.

M. DE B.

93. *Discontinuité*, 1er juin 1928, rubrique « Documentaires » : textes d'Arthur Adamov, Monny de Boully et Claude Sernet

LF Reverseau vue c8d.indb 212 25/10/2018 18:16

moderne, mais s'y attarder permettra de mettre en avant le rôle de la photographie dans ce processus d'élaboration du modernisme par la négative.

Le réel contre la fiction

La présence de la photographie dans les textes est une façon d'affirmer l'intérêt des poètes pour le monde réel, sa banalité et sa trivialité. On connaît l'importance des actualités chez Cendrars, Larbaud ou Morand. Plus que d'événements historiques importants, il est question de faits divers, de micro-événements sociaux, mondains ou même sportifs. « Match de boxe » mime par exemple un reportage sportif sur un match de boxe américain qui se déroule sur un terrain de polo :

> Comme un gibet,
> la tribune de la presse, dressé à dix pieds dans le vide.
> Les appareils de prise de vue enroulent le drame.
> L'opérateur radiophonique,
> courbé sur les cordes blanches du ring,
> parle dans un disque troué
> et raconte,
> alors même que le bruit du gant de cuir
> résonne encore,
> [...]
> La foule commence à sortir et
> [...] déjà
> les éditions spéciales, roses de nuit,
> imprimées en 4 minutes 28 secondes 3/5,
> annoncent la victoire[117].

Morand met l'accent sur la communication autour du match, en particulier sur les reporters, la presse, les appareils de prise de vue et l'opérateur radiophonique. Il s'intéresse plus au reportage qu'au match lui-même.

De nombreux poèmes en prose de Mac Orlan touchent au reportage de proximité et prennent pour modèle le fait divers, comme les textes de Max Jacob, Morand ou encore une part importante des poèmes en prose surréalistes, les « historiettes » de *Poisson soluble* par exemple, mais aussi certains textes automatiques parus dans les revues. Le fait divers a une relation privilégiée avec le poème en prose, et sans doute faut-il, comme le propose Jean-François Chevrier, « associer le modèle du fait divers aux accidents de la forme brève » car « il est un matériau privilégié de l'anthropologie sociale et de la micro-histoire »[118]. Michel Murat montre chez Mac Orlan les transformations du poème en prose et le glissement du modèle du conte vers le fait divers :

> Les poèmes en prose de Mac Orlan s'inscrivent dans une lignée baudelairienne : la série des « choses parisiennes », prolongée par Huysmans (*Croquis parisiens*). Les poèmes ne sont pas allégoriques et la portée éthique, essentielle chez Baudelaire, reste limitée. On peut relever la dimension sociologique suggérée par un titre comme *Boutiques*[119].

117 Morand, « Match de boxe », dans *USA-1927* ; *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 156-157.

118 J.-F. Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience », art. cit., p. 84. Le texte de Charles-Louis Philippe, *Faits divers* (*Les Cahiers du Centre*, mars-avril 1911, Nevers) y est comparé à ceux de Félix Fénéon et aux pratiques artistiques jouant sur l'hétéroclite, comme les papiers collés.

119 M. Murat, « Le jugement originel de la réalité », *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 », 2006, p. 124. Le statut documentaire des textes de Mac Orlan est toutefois nuancé dans la suite de l'article.

LF Reverseau vue c8d.indb 213 25/10/2018 18:16

La fascination pour le fait divers est l'un des points de contact entre le modernisme et le surréalisme, que l'on pense aux brèves de *391* ou de *La Révolution surréaliste*, par exemple à « L'ombre de l'ombre » où Soupault conseille de lire les journaux, les faits divers, les anecdotes et de partir de la réalité pour faire de la poésie[120].

Cet imaginaire du réel rejoint le goût des poètes modernistes pour le banal et le quotidien. Dans l'immédiate après-guerre se multiplient les poèmes anecdotiques et les chroniques sur le modèle des *Quelconqueries* d'Apollinaire, dont « Un dernier chapitre » et sa description de la foule qui accourt sur la place publique fournit un exemple :

> Il vint des hommes blancs des nègres des jaunes et quelques rouges
> Il vint des ouvriers des usines dont les hautes cheminées ne fumaient plus à cause de la grève
> Il vint des maçons aux vêtements maculés de plâtre[121].

Malgré la dimension iconoclaste évidente, il est significatif que la revue *Littérature* présente en 1919, en même temps que des extraits des *Champs magnétiques*, ces poèmes fantaisistes et légers d'Apollinaire qui avaient été regroupés sous le nom de *Banalités* et *Quelconqueries* lors de leur publication en 1914. Comme Soupault, Breton insiste sur cette dimension de la poésie d'Apollinaire : dans le *Second manifeste du surréalisme* dont *La Révolution surréaliste* publie un extrait en 1929, il fait l'éloge de « l'Apollinaire des "poèmes-conversations" et des "Quelconqueries"[122] ».

Parmi les héritiers de ces *Quelconqueries*, il faut évoquer, outre Morand et Mac Orlan, *Le Disque vert*, revue dans laquelle Franz Hellens publie « Trois faits divers » et Paul-Gustave Van Hecke « Poêmes domestiques »[123]. « Noyade », le dernier des trois poèmes de Franz Hellens, raconte, en vers libres, comment un homme ivre s'est noyé. Le ton simple et imagé rappelle les poèmes en prose de Mac Orlan :

> Il débouchait d'une taverne
> Tout en face du quai,
> Comme il avait trop bu
> Sa marche fauchait l'ombre.
>
> En face le quai dort un sommeil angulaire,
> Mais le canal bien éveillé
> Est aussi souple qu'une femme
> Qui veillerait son gardien.
> [...]
> Un homme s'est noyé dans le canal,
> On a trouvé son corps flottant, la blouse

120 Soupault, « L'ombre de l'ombre », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, *reprint*, p. 24. Soupault dit l'influence de *Banalités* et *Quelconqueries* d'Apollinaire sur sa poésie dans *Mémoires de l'oubli, 1923-1926* (Paris, Lachenal et Ritter, 1986, p. 124). Voir aussi la rubrique « Odeurs de partout » du n° 1, la rubrique « Foutaises » du n° 18 et les nombreux « Carnets » de *391*.

121 Apollinaire, *Quelconqueries* (« Le phoque », « Un dernier chapitre »), *Littérature*, n° 9, novembre 1919, p. 8-11 (repris dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 562). Ces poèmes ont d'abord été publiés dans une revue italienne (*Lacerba*, n° 11, 1er juin 1914, et n° 8, 15 avril 1914). L'anecdote de l'intitulation de ces fonds de tiroir par Apollinaire est racontée dans une lettre d'Ardengo Soffici (p. 1147-1148). Les poèmes « Le tabac à priser » ou « Hôtel » de *Banalités* sont de la même veine (p. 592 et 591).

122 *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, *reprint*, p. 11-12.

123 Franz Hellens, « Trois faits divers », *Le Disque vert*, n° 2, juin 1921, *reprint*, p. 73-77, et Paul-Gustave Van Hecke, « Poêmes domestiques », *Le Disque vert*, n° 7, novembre 1921, *ibid.*, p. 330-339.

LF Reverseau vue c8d.indb 214 25/10/2018 18:16

Ballonnait à la surface, on ignore
S'il est tombé par accident[124].

Parmi cette poésie du fait divers, on pense également à Pierre Albert-Birot et à ses *Poèmes quotidiens* publiés dans *Nord-Sud*, aux poèmes descriptifs du futuriste Luciano Folgore dans *SIC*, à Fargue et *Écrits dans une cuisine*, publié dans *Littérature* en mars 1919, et aux « notes » d'Ungaretti (*Appunti per una poesia*), admirées par Larbaud et publiées dans *Commerce* en 1927. Il y a dans ces années 1920 une valorisation de la banalité et du « report » de la vie quotidienne qui rejoint certains des imaginaires de la photographie, sans qu'ils soient toujours explicites.

Si les allusions à la photographie dans les textes sont souvent à l'arrière-plan et relèvent d'un simple effet de réel, elles peuvent également faire figure de preuve dans un texte qui se veut témoignage. Dans « En cellule » de Paul Dermée, l'imaginaire de la preuve apparaît dans un univers carcéral, avec le terme *photos*, isolé dans la syntaxe et sur la page. Les images photographiques font partie de la somme de « choses étranges » qu'on « accumule au cours des années », comme les empreintes digitales prises en prison :

Ces vestiges moulés dans la boue
jusques aux clous
Ils vont parler… [...]
Les tiroirs retournés
Que de choses étranges
on accumule au cours des années
L'inconnu vient à petits pas
photos
une enfant délaissée [...][125]

Tout le poème déroule le motif de l'empreinte, des traces laissées au cours d'une vie et des « vestiges » sont des preuves qui « vont parler ». La preuve photographique apparaît ici en contexte judiciaire, mais on la trouve ailleurs par exemple en contexte religieux chez Claudel. La photographie est en effet métaphore de la présence de Dieu dans *Cinq grandes odes* :

Comme je suis là, il est là avec les milliards de sa présence,
Et il nous donne signature sur le papier photographique
avec les 6 000 Pléiades,
Comme le criminel avec le dessin de son pouce enduit
d'encre sur le procès-verbal[126].

Apparaît un imaginaire judiciaire de la photographie dans cette comparaison entre les preuves de l'existence de Dieu que sont les étoiles et les empreintes digitales d'un criminel. Chez Claudel, cet imaginaire est mêlé à celui de la chimie, omniprésent[127]. Le « document » est le résultat de l'action divine, comme Jésus est le fruit de Dieu : « Qui croit en Dieu, il en est l'accrédité. Qui a le Fils, il a le Père avec lui. Étreins le texte vivant et ton Dieu invincible dans ce document qui respire[128] ! »

L'imaginaire du réel s'oppose aussi à la fiction lorsqu'il tend vers la note intime, le fragment de journal, l'impression ou l'anecdote prise sur le vif. Il est fort

124 Franz Hellens, « Noyade », « Trois faits divers », *Le Disque vert*, n° 2, juin 1921, p. 76.

125 Paul Dermée, « En cellule », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, n.p.

126 Claudel, « Troisième Ode », dans *Cinq grandes odes* [1910] ; *Œuvre poétique*, éd. cit. Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 252.

127 Il écrit par exemple de la Présence divine : « il ne cesse de faire œuvre et chimie en grande patience et temps » (*ibid.*, p. 255).

128 *Ibid.*, p. 259.

LF Reverseau vue c8d.indb 215 25/10/2018 18:16

développé chez Cendrars, mais il existe aussi chez Larbaud, notamment dans les *Poésies de A. O. Barnabooth*, dont le « Prologue » et « Ma muse » appellent à une poésie qui soit elle-même témoignage[129]. L'imaginaire de la note intime est également présent chez Fargue. En 1919, il évoque son travail dans une lettre à Valery Larbaud, rare mention de son activité poétique dans cette correspondance : « L'autre matin, j'ai rêvé une espèce d'essai-poème assez sombre et que je viens de me mettre à "noter" avec toutes sortes de précautions et de scrupules[130] ». Le témoignage requiert l'engagement dans une réalité. Le « Je » n'est pas le lieu d'une cristallisation lyrique comme dans la posture romantique de l'inspiration, au contraire, la création littéraire est conçue comme un travail : emplois du temps fixes dédiés à l'écriture ou listes de tâches à accomplir. Faut-il voir dans certaines de ces attitudes désinvoltes par rapport à l'écriture et les efforts de désacralisation d'Apollinaire, Soupault ou encore Cendrars l'influence de l'imaginaire documentaire ?

Dans une lettre qu'il écrit à Paulo Prado en 1925, Cendrars explique s'être « remis au travail d'écrire » qui « a ce mérite de vous empêcher de penser à quoique ce soit [*sic*] », mais ajoute : « C'est tout de même étonnant que l'on puisse écrire ainsi, sans enthousiasme, sans se battre les flancs, sans bourrage de crâne et sans être soi-même dupe de ce que l'on fait ». Cendrars fait de son cas une généralité puisque dans toute la littérature moderne, explique-t-il, « on écrit comme n'importe qui fait (et ne le fait souvent pas) chaque matin un quart d'heure de gymnastique suédoise, sans grande conviction »[131]. Ces simples remarques illustrent la transformation de la posture du poète à l'époque moderniste, et la multiplication des titres utilisant un diminutif entre 1910 et 1930 va dans le même sens. Pierre Albert-Birot est coutumier des titres comme *Poèmes quotidiens*, « Poèmes anecdotiques » ou *Trente et un poèmes de poche* et une des sections du recueil *La Lune ou le Livre des poèmes* s'intitule « petites proses »[132]. Ces diminutifs ont une valeur affectueuse, mais servent aussi à exprimer le refus de la sacralisation du poète.

C'est dans le surréalisme, fasciné par les preuves et les pièces à conviction qui forment un « paradigme de l'archive[133] », que cet imaginaire du réel contre la fiction va le plus loin. Il apparaît dans *La Révolution surréaliste*, dans le *Manifeste* et dans l'écriture automatique, sans cesse sommée de fournir les preuves de son authenticité et présentée comme un indice de l'activité inconsciente, comme « photographie de la pensée »[134]. L'écriture automatique s'oppose également à la fiction car elle est citation plus que création, prélèvement d'un flux existant, appelant une lecture que Michel Murat qualifie de « désœuvrante » :

129 Voir, par exemple, « Mes vers, vous possédez la force, ô mes vers d'or, / Et l'élan de la flore et de la faune tropicales, / Toute la majesté des montagnes natales, [...] » (Larbaud, « Ma muse », dans *Poésies de A. O. Barnabooth*, suivi de *Poésies diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 55). Cette revendication et l'appel à la trivialité sont ambigus, dans la mesure où le « phrasé parlé, dans le registre "familier" de la conversation qui correspond à un style "bas" » n'est pas assumé (M. Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008, p. 225-226).

130 Larbaud – Fargue, *Correspondance 1910-1946*, Paris, Gallimard, 1971, p. 223.

131 Lettre de Cendrars à Paulo Prado, 13 février 1925 (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars O40/I Legs RC).

132 Albert-Birot, *La Lune ou le Livre des poèmes*, *op. cit.*, p. 85 *sq*.

133 M. Murat, « Le jugement originel de la réalité », art. cit.

134 Breton, « Max Ernst », dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 245.

LF Reverseau vue c8d.indb 216 25/10/2018 18:16

> le texte surréaliste n'est jamais lui-même qu'une citation, un fragment arraché à l'infini discours souterrain. Qu'il soit par nature de l'ordre de l'échantillon rend légitime toute opération de découpage et de montage, pourvu qu'elle s'accomplisse « dans le mouvement »[135].

Cette écriture rejoint la vision de la photographie comme prélèvement dans le réel et la notion de « découpe », dans lequel l'espace n'est pas « donné » mais « à prendre ». Ce « prélèvement dans le monde », constitutif de l'acte photographique selon Philippe Dubois, est « une soustraction qui opère en bloc »[136].

Le rôle de la photographie dans le refus de la fiction est particulièrement visible dans *Nadja*[137]. Le pacte de lecture de ce récit est d'ordre documentaire puisque Breton présente le texte comme un journal de bord et les illustrations, les photographies mais aussi les croquis de Nadja ou la page d'*Histoire de la France* comme les documents d'une histoire vécue. Tout concourt à créer un effet de réel et d'objectivité. Le lecteur aborde alors le texte comme une « relation au jour le jour, aussi impersonnelle que possible », un « document "pris sur le vif" », une « observation médicale ». Le statut documentaire du texte de Breton fait partie des « impératifs "antilittéraires" » auxquels il obéit et fait des photographies les substituts de la description, « frappée d'inanité » dans le *Manifeste*[138]. Ce modèle du document et du compte rendu quasi médical s'oppose à une idée de la littérature à laquelle se rattache le lyrisme.

Le réel contre le lyrisme

L'imaginaire du réel porté par la photographie semble contradictoire avec le lyrisme. La photographie a pourtant accompagné le virage phénoménologique du lyrisme, passé de l'expression des sentiments à l'expression d'un « Je ». Défini comme énonciation – le fait de parler en son nom – ou comme regard – le point de vue sur le monde d'un « Je » –, le lyrisme est devenu « moins une forme d'écriture qu'une façon d'être au monde et d'habiter le langage[139] ». « Lyrisme visuel » (Apollinaire), « lyrisme objectif » (Jules Romains) « lyrisme de la réalité » (Reverdy) : le développement d'un lyrisme sans « Je », c'est-à-dire d'un « lyrisme impersonnel » (Michel Collot), s'accompagne d'une multiplication des appellations qui, dans leur dimension potentiellement oxymorique, expriment le besoin de dépasser la contradiction et d'en élargir le sens.

Historiquement, le poème en prose constitue une réaction aux excès de la poésie lyrique, par l'humour, la dérision, l'anecdote et la description. Michel Sandras a

135 M. Murat, « Jeux de l'automatisme », dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, dir. M. Murat et M.-P. Berranger, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 17.

136 Ph. Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 153 *sq.*

137 Paul Edwards s'oppose à une lecture uniquement objective des photographies de *Nadja*, « plus proches du monde des rêves que de celui de la banalité objective », et propose de les interpréter comme une écriture automatique visuelle (*Soleil noir*, *op. cit.*, p. 295-296).

138 Breton, « Avant-dire », dans *Nadja* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 645-646. Dans cet avant-propos daté de Noël 1962 se trouve la fameuse justification des photographies dans *Nadja* : « l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme.* » Cet argument est renouvelé dans *Le Surréalisme et la peinture* : « (et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies ?) » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, 2008, p. 387).

139 Michèle Gally, « Lyrisme », dans *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 358.

LF Reverseau vue c8d.indb 217 25/10/2018 18:16

par exemple proposé de voir le poème en prose comme le lieu d'un « déni du lyrisme » où se développent « une énonciation originale », faite de « plurivocalisme » et une hétérogénéité qui mettent en cause « l'unité et [...] la position dominante du locuteur », caractéristique du sujet lyrique[140]. Pourtant, les textes poétiques déjà évoqués sont davantage le lieu d'une transformation que d'un déni du lyrisme. De façon schématique, l'antilyrisme opère dans deux directions : soit c'est l'objet du poème ou du texte poétique qui s'oppose à toute subjectivité, soit c'est le regard porté sur celui-ci qui doit changer et se faire impersonnel. Cette distinction rejoint celle qui vient d'être posée entre statut et esthétique documentaire. Les poèmes en prose de Mac Orlan, qu'il appelle rétrospectivement « poésies documentaires », s'attachent par exemple à des objets antilyriques : commerces et boutiques de foire sont les sujets de poèmes descriptifs sans que le « Je » en soit banni. À l'inverse, chez Cendrars, c'est l'écriture qui se veut antilyrique, c'est-à-dire minimale et sans métaphore. Cendrars explique par exemple à Michel Manoll pourquoi *Au cœur du monde* est « antipoétique » :

> J'ai dit qu'en 1917 je venais d'écrire un poème qui m'a stupéfié moi-même par son amplitude, par sa modernité, par tout ce que j'y mettais. Il était tellement antipoétique ! J'en étais ravi[141].

Documentaires (Kodak) recoupe les deux caractéristiques de cet antilyrisme et l'exprime à l'extrême puisque le texte originel n'est pas celui de Cendrars et qu'il le transforme dans le sens d'une impersonnalité[142].

Plus largement, dans les textes critiques de l'époque, l'imaginaire du réel, qu'il soit ou non lié à la photographie, est pensé en opposition avec le lyrisme. Quand les deux notions sont réunies, c'est souvent pour dénigrer le rapprochement hasardeux ou en souligner la rareté. Sous la plume de Malraux, qui publie une étude sur « La genèse des *Chants de Maldoror* » dans *Action* en 1920, l'expression « anecdotes lyriques » a une valeur critique car elle sert à montrer que l'écriture poétique de Lautréamont n'a d'autre valeur que celle d'un procédé[143]. Ailleurs, dans *Le Disque vert*, c'est Franz Hellens qui rapproche les notions de description et de lyrisme dans une note sur les petits poèmes de Louis Delluc qui se veulent des transpositions de films de Chaplin. Le poète et critique belge les qualifie de « petits poèmes à la fois descriptifs et lyriques » où il y a « plus de fantaisie que de réalité », mais le phénomène est souligné comme un paradoxe[144].

Ce paradoxe est aussi celui que formule Jules Romains en 1906, dans la *Revue littéraire de Paris et de Champagne* ; son idéal d'objectivité lyrique est celui du modernisme en général :

140 Michel Sandras, « Le déni du lyrisme dans le poème en prose », *Textuel*, n° 29, « Figures de la négation », janvier 1995, p. 128.

141 Cendrars, « Entretiens avec Michel Manoll », dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XV, 2006, p. 18. Il ajoute : « Et à ce moment-là, j'ai décidé de ne pas le publier et de laisser toute la poésie moderne patauger et se débrouiller sans moi pour voir ce qu'il en adviendrait. »

142 Le refus du lyrisme est chez Cendrars plus circonstanciel qu'autre chose : il est avant tout une façon de s'opposer au lyrisme surréaliste. « [Il] serait abusif de réduire Cendrars à un antilyrisme militant ; si son écriture poétique évolue vers une écriture minimale en réaction à la poétique de l'automatisme psychique et à la dérive métaphorique, elle ne répudie pas le cri comme expression pure de l'affect, ni la pulsion. » (M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, p. 181).

143 André Malraux, « La genèse des *Chants de Maldoror* », *Action*, n° 3, avril 1920, p. 33-35.

144 Franz Hellens, « Cinéma et littérature », *Le Disque vert*, n° 10, février 1922, *reprint*, p. 547-549.

LF Reverseau vue c8d.indb 218 25/10/2018 18:16

> Je crois à une revanche de l'art objectif sur le subjectivisme effréné, de la composition sur le fouillis. *La Vie unanime* est riche en vastes ensembles ; le détail restera subordonné à l'effet total. Mais le lyrisme garde sa place[145].

On peut en effet interpréter la version du simultanéisme de Jules Romains comme un idéal de fusion entre les deux temps de l'écriture, voir et décrire. Mais le fait de donner à voir à travers un regard suffit-il pour qu'il y ait lyrisme ? Si l'on définit le lyrisme comme la place du « Je », alors le lyrisme est le point d'origine du regard et on peut voir se développer un lyrisme paradoxal ou « lyrisme *in absentia* », qui est, selon Laurent Jenny, « proféré par une instance qui se nie en affirmant sa dissolution », le « Je »[146]. Ce « lyrisme *in absentia* » rejoint le « lyrisme tout neuf » d'Apollinaire qui ouvre des « vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur »[147].

Ce qu'Apollinaire appelle aussi le « lyrisme visuel »[148] est un défi de la modernité : comment concilier la « conquête de l'extériorité » avec l'expression d'une intériorité ? Les deux pôles du discours et de la vision, du lyrisme et de l'observation, ou encore du *dit* et du *vu*, sont souvent réunis dans les textes d'Apollinaire et de Cendrars. Et le titre même du recueil de Morand, *USA-1927. Album de photographies lyriques*, est paradoxal : il exprime le rêve moderniste d'une réconciliation entre le lyrisme et le visuel. La modernité poétique vient alors bouleverser le sens du lyrisme et le transformer en « paradoxe ». Michel Collot analyse le lyrisme moderne comme un mouvement de l'émotion qui

> n'est pas nécessairement l'expression du sentiment et de l'identité personnelles mais plutôt une ouverture à l'altérité du monde extérieur ; c'est le cas du lyrisme de la réalité cher à Reverdy, mais aussi de la poésie telle que la concevait Senghor : « sujet et objet à la fois, objet plus que sujet », « relation du sujet à l'objet »[149].

Dans les années 1910 et 1920 émergent deux principales tentatives de « poésie du dehors[150] » qui correspondent à deux transformations du lyrisme : celle de Reverdy par l'expression d'une réalité médiée par le poète et celle de Breton, qui pose les conditions de possibilités d'un lyrisme du document. Pour Laurent Jenny, Reverdy incarne un des points de résolution de l'opposition historique entre extériorité et intériorité[151]. Dans le concept de « lyrisme

145 Jules Romains, « Réponse à une enquête », dans *La Vie unanime. Poème 1904-1907*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 249 (initialement paru dans la *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, avril 1906). Romains répond ici à une question qui oppose « l'art de la construction, des lignes sobres et des paroles essentielles » à « l'art de l'anecdote lyrique, intuitive, chargée d'images, d'inversions et d'adjectifs » (p. 248).

146 L. Jenny écrit par exemple que *La Vie unanime* « échoue à opérer la conversion des forces objectives du monde en dynamique subjective » (*La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises [1885-1935]*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 74-75).

147 Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », dans *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., t. II, p. 954.

148 *Ibid.*, p. 944.

149 Ridha Bourkhis et Laurence Bougault, « "Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne", entretien avec Michel Collot », *Acta Fabula*, 2008, http://www.fabula.org/revue/document4257.php (consulté le 13 janvier 2014).

150 Barthes emploie cette expression au sujet du haïku, *La Préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), éd. N. Léger, Paris, Le Seuil/IMEC, 2003.

151 « L'œuvre s'affirme dans son autonomie. Non seulement l'œuvre existe en soi, avec ses propres lois, mais elle s'affirme face aux objets du monde avec une égale dignité. [...] Ce qui fonde l'indépendance de l'œuvre, c'est non seulement sa non-référentialité, mais aussi son "organicité", sa cohérence

LF Reverseau vue c8d.indb 219 25/10/2018 18:16

de la réalité », Reverdy distingue une *mimesis* objective et une *mimesis* subjective :

> ce qu'il faut faire, qui est très simple mais extrêmement difficile, c'est fixer le lyrisme de la réalité. Et là devrait se borner tout le rôle de l'art, impuissant à rivaliser avec la réalité mais réellement propre à en fixer le lyrisme, que les artistes seuls sont aptes à bien dégager. On pourrait tirer de là cette définition : l'art est l'ensemble des moyens propres à fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité[152].

Le terme *fixer*, répété dans ce texte, touche à un imaginaire de la photographie. Il s'agit d'enregistrer l'effet de la réalité sur le sujet, son « lyrisme ». Malgré l'isolement de Reverdy, la portée de ses écrits théoriques est importante. Son lyrisme consiste en une projection de soi sur l'extérieur. De même, la subjectivité du photographe, c'est-à-dire ce qui fonde sa démarche artistique, qu'on l'appelle lyrisme ou non, réside dans le point de vue adopté sur les choses et la façon de transmettre ce regard.

La seconde voie de conciliation du lyrisme et de l'extériorité est celle qu'emprunte le surréalisme et plus particulièrement l'automatisme. Face au « lyrisme de la réalité » de Reverdy, Breton propose un lyrisme du document sur lequel nous reviendrons en détail à la fin de ce chapitre[153]. Il arrive que ce nouveau type de lyrisme soit défini en référence au *medium* photographique, comme c'est le cas dans l'article « Photographies animées » où Roger Vitrac convoque un imaginaire visuel à la fois photographique et cinématographique pour faire du lyrisme une projection de soi sur un écran (**fig. 94**). Vitrac évoque un album de photographies, personnel mais imaginaire, qu'il « anime » ensuite dans une projection :

> L'album des photographies, où je grandis depuis l'âge de 2 ans auprès du puits, du mur du collège, de Lucienne, du kiosque, d'un pot de fleurs – « Photo Midget » – je l'abandonnerais volontiers à qui cherche mon visage ; car si chacune des images n'est en particulier moi-même, du moins toutes composent-elles génériquement le personnage actuel que je suis.

Il imagine projeter à un ami le « spectacle » des « choses » auxquelles il est « associé » « depuis vingt ans » et explique que le « Je » n'apparaît pas à l'écran mais que l'on doit voir ce qu'il voit :

> De même que, lors de la projection d'une excursion tournée dans les Alpes, j'étais la locomotive entrant dans le tunnel, je suis celui qui *continûment* : fume la pipe, se promène, monte l'escalier, reçoit un coup de poing, roule à terre, se relève, suit la foule, se couche les yeux au plafond, s'endort, rêve, etc. Je suis assis dans le fauteuil.

Ce rêve radical de caméra subjective amène Vitrac à redéfinir le lyrisme en termes de regard :

> Voilà un moyen de *changer de peau* qui montrerait que le lyrisme (de lyre) n'est pas synonyme de chansons, mais de conscience psychologique[154].

structurelle. » (L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, chap. « Reverdy et l'esthétique "présentative" », p. 105).

152 Reverdy, *Le Gant de crin*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 546.

153 Voir p. 268 *sq*.

154 Roger Vitrac, « Photographies animées », *Aventure*, n° 2, décembre 1921, repris dans *Champ de bataille*, éd. J.-P. Han, Mortemart, Rougerie, 1975, p. 15-17.

LF Reverseau vue c8d.indb 220 25/10/2018 18:16

PHOTOGRAPHIES ANIMÉES

Clouet — ou Rembrandt — ou Whistler — accomplit le prodige des mille visages en un seul, synthèse dont le tremblement fait hésiter, au bord du cadre, les lèvres et les gestes prisonniers.

L'album des photographies, où je grandis depuis l'âge de deux ans auprès du puits, du mur du collège, de Lucienne, du kiosque, d'un pot de fleurs — « Photo Midget » — je l'abandonnerais volontiers à qui cherche mon visage ; car si chacune des images n'est en particulier moi-même, du moins toutes composent-elles génériquement le personnage actuel que je suis.

Mais si l'on pouvait extraire du cerveau de mon ami et projeter sur un écran celles où depuis vingt ans je suis associé à tant de choses, l'objectif étant sa pensée, une heure de ce spectacle me ferait mieux connaître, avec sa lumière mouvante, que le pinceau et les couleurs.

Si l'on veut que le cinéma ne soit pas une pantomime stérile, il faut que le metteur en scène porte des lunettes déformantes ou en chausse ses personnages, et que ni l'un ni les autres ne regardent par-dessus.

Le souvenir doit porter l'indice actuel de celui qui l'évoque. Le « Souvenez-vous » est un duo.

Les personnages sont muets. Mais ils pensent. Objectiver leur pensée, c'est leur rendre la parole.

Donnez-nous des cadavres de mots, des associations baroques, des visages effacés, des impressions paramnésiques. Nous accueillons les étrangers.

Jean Epstein, dans « Zénit », suppose à l'appareil de prises de vues un cerveau de métal dont le film serait la conscience inquiétante. Par extension, il dénie au gramophone actuel toute valeur propre parce que trop près de « Faust » et des sonneries de trompettes. Qui exprimera la qualité du disque ?

Moins fait pour la musique — accident trop longtemps perpétué — que pour les bruits, les exprimera-t-il en les choisissant et les déformant selon l'argent et l'ébonite ? Les luthiers trouvèrent à tâtons des rapports merveilleux entre le verni des violons et le cœur des hommes. Les peintres savent depuis longtemps que pétrir les couleurs d'huile ou de gouache est plus délicat que rechercher le contour de la lumière. Aujourd'hui les chimistes et les opticiens ont introduit la notion de quantité abandonnée depuis les expériences charmantes du « canon de la beauté humaine et de la section d'or » — et déjà selon les réactions et la courbure des lentilles, ils dosent la photogénie.

Parce que je ne me suis jamais regardé passer de ma fenêtre, je souhaite un personnage *absent* de l'écran. Comme moi il doit incliner la tête pour voir ses mains et son costume, et loucher pour voir le bout de son nez. Je le connais comme je me connais moi-même par les reflets que m'en donnent les miroirs et les glaces des devantures. Je m'identifie absolument à lui. De même que, lors de la projection d'une excursion tournée dans les Alpes, j'étais la locomotive entrant dans le tunnel, je suis celui qui *continûment* : fume la pipe, se promène, monte l'escalier, reçoit un coup de poing, roule à terre, se relève, suit la foule, se couche les yeux au plafond, s'endort, rêve, etc... Je suis assis dans le fauteuil 243.

Voilà un moyen de *changer de peau* qui montrerait que le lyrisme (de lyre) n'est pas synonyme de chansons, mais de conscience psychologique.

R. V.

94. Roger Vitrac, « Photographies animées », *Aventure*, n° 2, décembre 1921, p. 28-29

LF Reverseau vue c8d.indb 221 25/10/2018 18:16

Le nouveau lyrisme n'est donc ni une tonalité, ni un genre, mais bien un regard sur le monde.

Nous comprenons donc à quel point la question du lyrisme dans la poésie moderne se rapproche de celle de la place du sujet dans la photographie. Les critiques que la photographie a affrontées avant sa reconnaissance artistique, fondées sur l'opposition entre objectivité et subjectivité, se retrouvent en effet en poésie. Sans doute l'existence d'une image à la fois si objective et si subjective, critiquée pour son réalisme, sa trivialité et sa platitude, a-t-elle favorisé une réflexion sur le lyrisme poétique qui pose la question du rapport entre réalité et création. Rappelons-nous les différentes expériences menées au XIXe siècle par des photographes pour montrer que le photographe n'était pas seulement un opérateur et tenter ainsi de prouver le potentiel artistique de la photographie[155]. Les efforts des photographes pour montrer que leurs « enregistrements » avaient une valeur artistique ne sont-ils pas comparables aux efforts des poètes pour dire le réel sans renoncer à la valeur poétique de leurs textes ? En effet, où est la place du « Je » dans ce qui entend montrer une réalité extérieure ?

Le réel contre l'art

La photographie, par sa position dans la société, les débats esthétiques dont elle a été l'objet depuis 1839 et sa lente accession au monde de l'art à la fin des années 1920, a enfin pu être utilisée par les poètes comme un cheval de Troie contre une sacralisation de l'activité artistique. Dans l'histoire de la photographie, la nature documentaire du *medium* a été mise en avant par ses détracteurs pour lui refuser tout statut artistique et cette contradiction entre document et art est répétée à l'envi tout au long du XIXe siècle. Au début du XXe siècle, avant que la photo documentaire n'entre dans la sphère artistique, cette antinomie gouverne encore le discours des praticiens de la photo. En 1910, le Ve Congrès international de photographie de Bruxelles entérine le statut documentaire de la photographie et explicite son exclusion de la sphère artistique en définissant le document comme une image qui

> doit pouvoir être utilisée pour des études de natures diverses [...]. La beauté de la photographie est ici chose secondaire, il suffit que l'image soit très nette, abondante en détail et traitée avec soin pour résister le plus longtemps possible aux injures du temps[156].

Si aujourd'hui l'opposition entre art et documentaire s'est, semble-t-il, déplacée vers celle entre documentaire et reportage[157], ces connotations sont passées dans le champ littéraire et, à cette époque, y référer est interprété comme une volonté anti-artistique. Si la signification inesthétique de la photo fonctionne relativement bien dans les arts plastiques (papiers collés, collages de Picasso à Rauschenberg en passant par Picabia), elle est plus

155 Pour s'opposer à ceux qui niaient toute dimension artistique ou même humaine au procédé, certaines sociétés de photographie organisaient au XIXe siècle des séances de prises de vue simultanées où plusieurs photographes travaillaient le même sujet, avec des résultats différents.

156 Le Ve Congrès international de photographie de Bruxelles se tint du 1er au 5 août 1910, dans le cadre de l'Exposition universelle. Il existe un compte rendu de ce congrès : *Bruxelles, Ve Congrès international de photographie, 1910*, Bruxelles, 1912 (cité dans *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 60).

157 L'opposition entre reportage comme transmission du réel et documentaire comme représentation du réel apparaît chez de nombreux photographes contemporains, par exemple chez Valérie Jouve (entretien avec Michel Poivert, *Bulletin de la SFP*, octobre 1997, p. 5).

LF Reverseau vue c8d.indb 222 25/10/2018 18:16

problématique en poésie. Les usages et les valeurs du document, notamment l'hétérogénéité qu'il crée, sont au cœur du débat sur l'inesthétisme en histoire de l'art, mais, en poésie, quel est le degré d'hétérogénéité d'un document[158] ? Les choses sont simples lorsqu'il s'agit de l'insertion d'une photographie, comme le remplacement du poème « Voie lactée » par une photo dans *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*[159], mais qu'en est-il du collage de fragments de conversations dans « Lundi rue Christine », de la page de l'annuaire insérée dans le *Manifeste du surréalisme*, des prospectus touristiques ou des horaires de trains recopiés dans les poèmes de Cendrars et de Morand, et même, si l'on veut remonter au XVIII^e siècle, du tableau documentaire de Defoe ou du fameux serpentin de Sterne ? Ces éléments documentaires, réels ou fictionnels, ont-ils pour but de sortir d'un champ artistique ? S'il existe bien une volonté anti-artistique chez Apollinaire, chez Cendrars, chez Morand ou encore chez Soupault, celle-ci pose problème dans le cas du surréalisme, surtout de Breton. Dans « Le défi de l'incomparable », Michel Collomb oppose par exemple la position de Breton qui « était prêt à considérer à égalité un tableau et une photographie » à un autre courant surréaliste, héritier du modernisme, représenté par Naville et Boiffard, qui « tenait à conserver le lien de la photographie avec la sphère pratique et à la présenter comme un instrument de résistance à la culture traditionnelle, comme un geste anti-esthétique »[160].

On a déjà parlé du détournement iconographique et des usages surréalistes dans *La Révolution surréaliste*, mais il faut insister sur la visée anti-artistique de ce regard documentaire porté sur les images photographiques. Si l'on parle de regard documentaire dans l'iconographie surréaliste, c'est surtout que les images, quelle que soit leur origine, sont montrées comme des fragments de réel qui n'ont pas besoin d'être identifiés pour avoir un intérêt. Certes, il y a là une visée clairement anti-artistique, donc militante, mais aussi une attitude poétique qui consiste à montrer, de façon concrète, entre les pages de la revue, que tout peut potentiellement être digne d'intérêt et que la beauté, le choc, l'étincelle peuvent naître d'une image commune ou pauvre. La photographie est par exemple clairement utilisée comme document dans « Une lettre », récit de l'aventure amoureuse d'un abbé jésuite défroqué publié dans le n° 5 et accompagné de trois photographies présentées comme des documents : « Ci-joint ma photographie en abbé et en civil, celle de l'actrice, et une photo de la Grande-Trappe où j'étais allé faire une retraite » (un portrait en pied, une photo de paysage de type carte postale et un portrait d'actrice)[161]. *La Révolution surréaliste* joue aussi avec le modèle touristique ou exotique de l'illustration photographique lorsque par exemple une photographie d'un paysage déserté, intitulée *La Mer morte*, d'inspiration documentaire, vient illustrer le texte de Philippe Soupault « La fuite »[162]. Dès ses débuts, la photographie a servi

158 Georges Didi-Huberman s'oppose par exemple aux formules d'antiesthétisme ou d'antiformalisme et montre que Bataille effectue « un authentique travail sur les formes » et qu'il cherche à faire « une contre-histoire de l'art » et non une « non-histoire de l'art » (*La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 14-15).

159 Morand, « Voie lactée », dans *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* ; *Poèmes*, éd. cit., p. 144. Le titre du recueil de Morand, paru en 1924, semble faire référence à celui de Tzara, avec des dessins d'Arp (*De nos oiseaux*, 1923).

160 M. Collomb, « Le défi de l'incomparable », art. cit.

161 « Une lettre », *La Révolution surréaliste*, *reprint*, n° 5, p. 1-2.

162 *Ibid.*, n° 6, p. 8.

LF Reverseau vue c8d.indb 223 25/10/2018 18:16

d'outil de mystification et *La Révolution surréaliste* va développer cet usage, par exemple, dans l'article d'Aragon « Les buvards du conseil des ministres », accompagné d'une double page d'illustrations photographiques, que l'on fait passer pour de vrais buvards de ministres que la revue se serait procurés[163]. La mystification passe par la redondance de la légende qui répète le titre de l'article, comme pour parodier l'inanité de l'illustration photographique documentaire ou pour apporter des preuves juridiques à un article qui a tout d'un réquisitoire. On pourrait développer le même genre d'analyse à propos de la photographie de Desnos en communiant qui accompagne son « Pamphlet contre Jérusalem » ou de l'instantané, clairement amateur et présenté comme une photo volée, publié avec la légende « Notre collaborateur Benjamin Péret insultant un prêtre »[164].

Brassaï semble l'héritier de cette attitude du premier surréalisme, par exemple avec son travail sur les graffiti et son article illustré dans *Minotaure*, « Du mur des cavernes au mur des usines », dont le titre fut trouvé par Eluard[165]. Il approfondit la valorisation du banal et la reconnaissance de la beauté du quotidien, de la « trouvaille » telles qu'elles étaient en germe dans *La Révolution surréaliste*, à la différence près que le « braconnage » n'est plus ici une activité collective, anonyme, mais fait l'objet d'une démarche artistique individuelle. Le texte qui accompagne ces photographies adopte pourtant une perspective nettement ethnographique en comparant les graffiti « recueillis à Paris même au hasard de quelques promenades » avec les grottes de la Dordogne et la vallée du Nil. Brassaï insiste sur l'éclosion de la création à travers des métaphores végétales qui font du geste créateur un besoin vital et renverse la perspective entre ce que l'on considère ou non comme artistique[166].

Dans le surréalisme, la photographie telle qu'elle est pratiquée, mais aussi pensée dans les textes théoriques, est parfois le symbole d'une copie fidèle, directe et automatique, non de la réalité mais de la surréalité. Dans « Le message automatique », Breton défend les fondements théoriques de l'écriture automatique, présentée comme un cheval de Troie qui détruirait les bases de l'art, notamment la rationalité à travers l'absence de « correction ». Elle sape en particulier l'idée de talent artistique et « l'incroyable vanité qui s'y attache »[167]. Comme l'écriture automatique, la photographie est une « des formes automatiques de l'expression », mais elle n'appartient pas à la sphère de l'art car sa valeur « de document humain » se situe « en dehors de toute considération esthétique »[168]. Elle vaut comme une expérience et une trace, dans son sens épistémologique et non esthétique. Le rôle de l'écriture automatique dans ce « nettoyage définitif de l'écurie littéraire » est en effet comparable à celui de la photographie[169]. Ses enjeux

163 *Ibid.*, n° 6, p. 16-17.

164 *Ibid.*, n° 3, p. 9, et *ibid.*, n° 8, p. 13. Cette photographie, présentée dans *La Subversion des images*, est attribuée à Marcel Duhamel qui l'a prise à Plestin-Les-Grèves, en Bretagne, en 1926 (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

165 *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 6-7. C'est une recherche qui a longtemps occupé Brassaï depuis la fin des années 1920 jusqu'à la parution de *Graffiti*, Paris, Éditions du Temps, 1961.

166 « L'art bâtard des rues mal famées, qui n'arrive même pas à effleurer notre curiosité, si éphémère qu'une intempérie, une couche de peinture efface sa trace, devient un critérium de valeur. Sa loi est formelle, elle renverse tous les canons laborieusement établis de l'esthétique. [...] La beauté n'est pas l'objet de la création, elle en est la récompense. » (*Ibid.*)

167 Breton, « Le message automatique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1992, p. 389.

168 *Ibid.*, p. 378.

169 *Ibid.*, p. 380.

LF Reverseau vue c8d.indb 224 25/10/2018 18:16

pour la poésie évoquent ainsi ceux de l'art primitif pour la peinture : une origine non artistique et un statut de document leur confèrent une beauté fortuite, en dehors de toute tradition. Dans « Le message automatique », Breton explique par exemple que l'écriture automatique perd de sa valeur quand elle entre dans le domaine artistique et devient « une nouvelle science littéraire des *effets*[170] ». La photographie, comme l'automatisme, s'oppose au subjectivisme qui fait que l'art est souvent honni. Elle permet à Breton de mettre en avant l'idée d'une production artistique spontanée, comme les graffitis collectionnés et photographiés par Brassaï.

Chez Reverdy, l'idée de photographie apparaît moins que chez Breton, mais elle est également liée à une conception de la réalité qu'il appelle la « grande réalité », « réalité poétique » ou « réalité artistique », loin de toute référentialité et loin du réalisme, « considéré par Reverdy comme une attitude périmée[171] ». À travers la notion de « grande réalité », le poète et théoricien, dont on a trop souvent souligné la singularité, formule une vision authentiquement moderniste dans l'entre-deux-guerres. Les querelles de mots autour des notions de réel et de réalité révèlent « combien le problème du rapport au réel est au centre des préoccupations du temps[172] ». Étienne-Alain Hubert dresse le panorama des expressions affiliées à la « grande réalité » entre 1916 et 1920 (réalité poétique, réalité supérieure, réalité artistique, au-dessus du réel, etc.) et montre comment Reverdy « va contribuer de façon décisive à la prise de conscience d'eux-mêmes par les acteurs des mouvements les plus neufs dans l'art et la poésie de ce temps[173] ».

La « grande réalité » consiste en un double mouvement du sujet vers l'extérieur et des choses vers l'intérieur. Dans « La fonction poétique » (1950), Reverdy affirme que « *La poésie n'est pas dans les choses* [...] elle est dans l'homme uniquement, et c'est lui qui en charge les choses, en s'en servant pour s'exprimer », distinguant ainsi le réel et ce qu'il appelle « le réel imaginaire » ou « le réel intérieur »[174]. Dans « La fonction poétique », on comprend que la médiation entre le dedans et le dehors est assurée par l'image, instrument de « transmutation » :

> l'image est, par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de le réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme. Elle est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en réel intérieur, sans lequel l'homme n'aurait jamais pu surmonter l'obstacle inconcevable que la nature dressait devant lui[175].

La posture poétique est donc perçue comme un acte de transformation : « Au réel vrai le poète substitue le réel imaginaire[176] ». L'anecdote est du côté de la reproduction du réel, qui recoupe pour Reverdy la notion de représentation, au contraire de la « présentation » de l'acte poétique, pensé comme « pur »[177]. Malgré ce rejet

170 *Ibid*., p. 381.
171 É.-A. Hubert, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 22-23. La poésie de Reverdy « impose sa présence en structurant les éléments du réel sans que pour autant ceux-ci soient au service de la référentialité. »
172 *Ibid*., p. 24.
173 *Ibid*., p. 31.
174 Reverdy, « La fonction poétique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1272.
175 *Ibid*., p. 1277.
176 *Ibid*., p. 1278.
177 « 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. » (« Certains avantages d'être seul », *SIC*,

LF Reverseau vue c8d.indb 225 25/10/2018 18:16

de la reproduction, Reverdy ne refuse pas la métaphore photographique de l'enregistrement. Dans *Le Gant de crin*, par exemple, le poète est présenté comme un plongeur dans la réalité intérieure et la métaphore photographique apparaît dans la notion de cristallisation, révélation des matériaux intimes :

> Le poète est un plongeur qui va chercher dans les plus intimes profondeurs de sa conscience les matériaux sublimes qui viendront se cristalliser quand sa main les portera au jour.
> Chaque poème est le terme d'un mouvement de l'âme, une facette de l'indéfinissable image, la photographie d'un de ses multiples aspects[178].

Notons que c'est le poème et non le poète qui est comparé à une photographie. Enregistrement fragmentaire, cette « photographie » n'est pas plate reproduction du réel : elle est déjà transformation et transmutation.

La référence photographique connaît, en poésie, un double mouvement de destruction et de création : elle a pu servir de cheval de Troie, dans le modernisme comme dans le surréalisme, pour défendre des écritures du réel contre l'hégémonie de la fiction, du lyrisme et d'un subjectivisme artistique. Ce faisant, la métaphore photographique a pu être retournée par les poètes et utilisée comme un modèle de nouveaux réalismes poétiques. De façon surprenante, la photographie a ainsi été convoquée à rebours de l'utilisation des romanciers du XIX^e^ siècle. À l'opposé du paradigme du réalisme, elle peut exprimer la reproduction d'une réalité seconde, la surréalité de Breton ou la « grande réalité » de Reverdy.

Dans les années 1910 et 1920, la photographie participe ainsi pleinement à la réflexion générale sur le rapport entre poésie et réalité. L'imaginaire du réel est pris dans un réseau important comportant des imaginaires documentaires rattachés au cinéma ou à la presse et d'autres imaginaires de la photographie de l'ordre de l'intime, du social, du judiciaire, du religieux, etc. Le modèle photographique paraît peu homogène, utilisé de façon moins univoque que d'autres *media* qui ont servi de modèles aux poètes, comme le cinéma ou le phonographe. Non qu'ils soient moins riches, ceux-ci nous semblent tirer leur force de leur cohérence imaginaire, au contraire de la photographie, qui, pour des raisons tenant tant à son dispositif, qu'à son histoire et ses usages, présente surtout des imaginaires oscillant entre plusieurs pôles.

LA PHOTOGRAPHIE, DES IMAGINAIRES EN TENSION

L'imaginaire recoupe l'image que l'on se fait d'un phénomène et la façon dont on utilise cette image. La notion relève à la fois du constat et de la stratégie, c'est-à-dire que l'imaginaire est « une image mentale » d'un autre art en même temps qu'un « filtre pour traduire la réalité »[179]. Nous venons de voir comment l'image mentale de la photographie et ses principaux enjeux en termes stratégiques correspondaient à un imaginaire du réel polymorphe. En nous basant davantage sur les

n° 32, octobre 1918, repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 541.)

178 Reverdy, « Poésie », *Le Journal littéraire*, 7 juin 1924 (repris dans *Le Gant de crin*, éd. cit., p. 562).

179 Nous reprenons une formule de Ph. Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », dans *Littérature et photographie*, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, PUR, 2008, p. 23.

LF Reverseau vue c8d.indb 226 25/10/2018 18:16

textes littéraires, nous voudrions maintenant procéder à l'analyse des imaginaires de la photographie, qui sont loin d'être univoques dès lors que l'on en recherche les manifestations dans les poèmes.

Cette complexité des imaginaires de la photographie s'explique par l'histoire du *medium* qui fait que, par exemple, l'imaginaire magique s'est calqué sur l'imaginaire scientifique. Le mélange de rêve et de réalité, caractéristique de la photo, est d'ailleurs celui de tout progrès technique selon Valéry :

> Il arriva que le merveilleux et le positif ont contracté une étonnante alliance, et que ces deux anciens ennemis se sont conjurés pour engager nos existences dans une carrière de transformations et de surprises indéfinie[180].

Les tensions sont au cœur du *medium* photographique, mais elles sont renforcées par les usages littéraires qui en sont faits. Ce sont d'abord les tensions temporelles, inhérentes au dispositif à deux temps, qui ressortent des imaginaires poétiques de la photographie, ainsi que sa double nature, scientifique et magique, à travers notamment les imaginaires optiques et occultes ainsi que le motif de la révélation, à cause des nombreux usages para-scientifiques qui en ont été faits des années 1850 à la première guerre mondiale. La façon dont la photographie se situe en tension entre l'ici et l'ailleurs sera ensuite examinée dans les imaginaires poétiques, en lien avec certaines postures littéraires de l'entre-deux-guerres, avant qu'un sort ne soit fait aux imaginaires surréalistes de la photographie, singuliers à bien des égards.

180 Paul Valéry, « Propos sur le progrès », dans *Regards sur le monde actuel* ; *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 1023.

Tensions temporelles

Dans les premières années du XX^e^ siècle, la conscience de la spécificité technique de la photographie est vive : les contemporains appréhendent sa nature à la fois indicielle (empreinte) et iconique (signe) que Jean-Marie Schaeffer appellera l'*arché* de la photographie[181]. Entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle se produit un « passage dans la conscience collective des représentations liées à la technique photographique[182] ». Le développement de la photographie amateur et la diffusion des applications scientifiques (Flammarion, Marey, etc.), judiciaires (Bertillon) ou artistiques (projections et reproductions d'œuvres d'art) de la photographie touchent en effet un plus grand public. La diversité de ses appréhensions techniques rendent son système métaphorique complexe dans les années 1900 et 1910.

Il l'est d'autant plus que, sur un plan médiologique, la photographie charrie, à une époque donnée, des imaginaires qui correspondent à ses différents stades de développement et, réveille, pour reprendre une formule de Régis Debray, « un fonds d'espérances eschatologiques qui ne dorment que d'un œil[183] ». L'intérêt pour la technique ne correspond pas toujours à un modernisme ou à une sublimation du présent. Dans l'histoire des *media*, « c'est le présent qui illumine le passé », c'est-à-dire que le progrès technique permet une relecture du présent,

181 Voir par exemple J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987, chap. 2, « L'icône indicielle ».

182 C'est en commentant François Brunet que Laurent Jenny décrit ce changement du paradigme photographique entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle (*La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 141).

183 Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 2000, p. 192.

LF Reverseau vue c8d.indb 227 25/10/2018 18:16

par un effet boomerang, dévoilement rétrospectif que Debray appelle « effet découverte[184] ».

La première série de tensions examinées est issue du dispositif même, dit dispositif à deux temps : la prise de vue, puis la révélation, séparées par une latence plus ou moins longue. De cette *arché* découlent deux tensions temporelles principales : entre le présent et le passé – le fait qu'une image soit toujours prise au présent, mais qu'elle est déjà toujours passée au moment de la révélation – et entre la durée et l'instant – si la prise de vue correspond à un instant de plus en plus court dans l'histoire du *medium*, le moment de la révélation et le temps de latence sont des durées.

Le présent et le passé

Techniquement, la photographie correspond à un futur dans le passé, chaque prise de vue du passé portant en elle son futur, le moment où elle sera révélée et visible. Dans un texte qu'il rédige en 1946 pour la publication d'un album d'Hélène Hoppenot, Claudel parle de ses photographies comme de « prélèvements sur le futur passé[185] ». En effet, avec le dispositif photographique, les temps se mêlent dans une sorte de futur antérieur – on photographie ce qui aura été – voire un plus-que-parfait – le passé étant redoublé, au moment où l'on regarde une photographie, par les deux temps de sa fabrication. Les tensions temporelles au cœur de la photographie peuvent donner lieu à de nombreuses modélisations possibles, et depuis Barthes et *La Chambre claire*, on a l'habitude de penser la photographie comme l'expression d'un « ça a été », c'est-à-dire comme une authentification d'un passé qui ne va pas sans nostalgie. Même si « la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir », le rôle de la photographie est de « ratifier ce qu'elle représente »[186].

> cela que je vois s'est trouvé là, […] il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé[187].

La formulation de ce lien que fait Barthes entre la photographie, comme phénomène proprement indiciel, et la disparition des êtres est connue. Chez les poètes, cet imaginaire photographique a rencontré, dès les premières années d'existence du nouveau *medium*, la tradition lyrique de la déploration de l'absence et le rêve de la résurrection des morts par les mots. Cette rencontre donne lieu à un imaginaire particulièrement fort dans les premières années du XX^e^ siècle, on l'a vu dans les *Poëmes* de Fargue. Il s'agit de la conjonction d'un motif littéraire ancien et d'un imaginaire lié à l'apparition d'un nouveau support, comme les usages du portrait-carte dans la poésie d'Apollinaire, qu'on a vu se greffer sur un motif attesté de la poésie amoureuse, le portrait à distance. « Ombre », dans *Calligrammes*, fournit un nouvel exemple de ces rencontres faites de tensions :

> Vous voilà à nouveau près de moi
> Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre
> L'olive du temps
> Souvenirs qui n'en faites plus qu'un

184 *Ibid.*, p. 194.

185 Claudel, « Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot », dans *L'Œil écoute* ; *Œuvres en prose*, éd. J. Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 396.

186 Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 133. La notion de « futur antérieur » est développée par Jérôme Thélot dans la « présentation » de *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 11.

187 *Ibid.*, p. 121.

LF Reverseau vue c8d.indb 228 25/10/2018 18:16

Comme cent fourrures ne font qu'un manteau
Comme ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal
Apparence impalpable et sombre qui avez pris
La forme changeante de mon ombre
Un Indien à l'affût pendant l'éternité
Ombre vous rampez près de moi
Mais vous ne m'entendez plus
Vous ne connaîtrez plus les poèmes divins que je chante
Tandis que moi je vous entends je vous vois encore
Destinées
Ombre multiple que le soleil vous garde
Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter
Et qui dansez au soleil sans faire de poussière
Ombre encre du soleil
Écriture de ma lumière
Caisson de regret
Un dieu qui s'humilie[188]

Le poème déplore la mort des « compagnons » en même temps qu'il les fait revivre (« Vous voilà à nouveau près de moi ») sous l'apparence d'une ombre figurant les « souvenirs ». Le terme *ombre* déploie toute sa richesse sémantique, du sens le plus symbolique de fantôme au sens littéral d'une zone privée de lumière (« La forme changeante de mon ombre » et « Ombre vous rampez près de moi ») et prend progressivement une dimension photographique, pour devenir l'« encre du soleil » dans une allusion transparente à l'écriture de la lumière étymologique de la photographie. Le « Je » devient alors un « caisson de regret » de ceux qui sont morts, une caisse de résonance, à la fois médiation et trace, comme le Christ, évoqué dans le dernier vers (« un dieu qui s'humilie »). La poésie est alors le *medium* qui permet de « voi[r] encore » et d'« entend[re] encore » : magique, elle transforme le pluriel en singulier (« Souvenirs qui n'en faites plus qu'un ») et l'invisible en visible (l'« apparence impalpable » prend une « forme »). La photographie n'apparaît qu'à la fin pour nourrir le *leitmotiv* de la plainte funèbre, le genre du « tombeau » plus précisément. Elle joue alors un rôle similaire à la référence aux journaux (« Comme ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal ») qui vient s'ajouter à la déploration lyrique finale.

« Vue d'autrefois » de Reverdy, tiré des *Ardoises du toit*, fait apparaître cette tension entre passé et présent dans l'imaginaire du portrait, sans qu'il soit précisé ici s'il s'agit ou non d'une photographie. Le poème propose une réflexion mélancolique sur le thème du vieillissement qu'un portrait rend visible. Sans que l'on sache si le « tu » désigne le poète lui-même ou une autre personne, le visage jeune est symbolisé par un « portrait » qui « s'est effacé » et dont la « vue d'autrefois » désigne la jeunesse enfouie :

Un souvenir remue à peine
Mon cœur s'arrête d'écouter
Les voix qui parlent
Depuis longtemps tout ce qui s'est passé
Est-ce le même
En passant qui m'a regardé

Ce sont les mêmes yeux qui tournent
Mais le portrait s'est effacé

La seconde partie du poème, séparée par un blanc, offre un portrait où visage passé et visage présent se

188 Apollinaire, « Ombre », dans *Calligrammes* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 217.

LF Reverseau vue c8d.indb 229 25/10/2018 18:16

superposent. Se construit alors une surimpression qui évoque les superpositions d'images de la photographie occulte de la fin du XIXe siècle censées figurer des ectoplasmes ou l'aura des disparus, imaginaire magique examiné plus loin en détail.

Les traits de ton visage s'écartent
Un autre vient
Le front vieilli qu'avait caché ta main
Enfin la voix qui parle
Un enfant qui courait ne te rappelle rien
Et celui qui s'en va là-bas
Tes lèvres tremblent
Dans un pays lointain et noir
Tu lui ressembles[189]

Ce poème utilise la plupart des temps de l'indicatif : l'imparfait du passé dont on ne se souvient pas (« un enfant qui courait ne te rappelle rien »), le présent de la mémoire volontaire, attentif au souvenir, le passé composé exprimant la rupture entre le passé et le présent, l'absence de lien (le « passant qui m'a regardé » n'est plus « le même ») et le plus-que-parfait symbolisant la durée de l'action passée et l'effort pour cacher les ravages du temps (« le front vieilli qu'avait caché ta main »). La fin du texte montre que le poète s'adresse à lui-même et que l'enfant qui courait est l'enfant qu'il était et dont il se rapproche au fur et à mesure qu'il vieillit : le « pays lointain et noir » évoquant l'approche de la mort fait « ressemble[r] » l'enfant à l'homme vieillissant (« celui qui s'en va là-bas »). « Vue d'autrefois » est donc une rêverie sur les portraits multiples de la photographie, comme un « pêle-mêle » de soi à différentes époques. La fragilité de ce souvenir qui « remue à peine » donne une force paradoxale à ce poème sur le vieillissement.

Cet imaginaire photographique de l'absence et du souvenir est également très fort chez un poète comme Léon-Paul Fargue. Dans *Poëmes*, on l'a vu, la succession d'images de proches nourrit la déploration lyrique de la disparition, comme dans un album de famille. Ces images sont « des "photographies" de la mémoire que Léon-Paul Fargue a réunies dans son cahier aux souvenirs, et qu'il reconnaît sans peine[190] ». Le motif de l'album de photographies développe un imaginaire du passé ramené à la surface du présent, réactualisé et ressuscité. C'est pour cette raison qu'il intervient souvent dans les textes comme métaphore de la mémoire, que l'on pense au poème d'Apollinaire « Le voyageur » ou à des textes moins connus, comme ceux de Fargue[191].

La métaphore de la mémoire comme chambre photographique, en passe de devenir un cliché depuis le XIXe siècle, est bien présente chez Fargue ou chez Mac Orlan qui écrit, par exemple, dans un article tardif que « les vieux hommes » sont « comparables à de puissants albums d'images bien faites dont la pérennité sembl[e] assurée »[192]. Si l'on suit Jérôme

189 Reverdy, « Vue d'autrefois », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 219.

190 Jean-Claude Walter, *Léon-Paul Fargue ou l'Homme en proie à la ville*, Paris, Gallimard, 1973, p. 89. Il ajoute que ces « photographies » cherchent à recréer l'enfance où « le réel et l'imaginaire ne formaient qu'un seul et même univers ».

191 Voir notre étude « Métaphore de l'album et métaphore de la projection. Complexité des images et des imaginaires photographiques en poésie », *Revue internationale de photolittérature*, n° 1, dir. J.-P. Montier et É. Wicky, 2017, http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2841 (consulté le 15 janvier 2018).

192 Mac Orlan, « Entre deux portes », *Ésope*, 1er janvier 1960, repris dans *Domaine de l'ombre*, *images du fantastique social*, éd. Fr. Lacassin, Paris, Phébus, 2000, p. 119.

LF Reverseau vue c8d.indb 230 25/10/2018 18:16

Thélot, les trois points constitutifs de cette « allégorie » sont l'assimilation des souvenirs à des instantanés, de la mémoire à la chambre noire et du développement à la remémoration[193]. La photographie est intimement liée à un imaginaire du temps et elle est ainsi couramment associée, par métaphore ou par d'autres systèmes de référence, au travail de la mémoire, plus précisément au travail de remémoration que requiert le travail littéraire. Le fait est connu chez Proust – on pense aux « instantanés » de la mémoire du *Temps retrouvé* ou de *Pastiches et Mélanges*[194] –, mais il l'est moins chez Mac Orlan qui exprime cet imaginaire en termes parfois techniques. Il affirme, par exemple, en 1929 qu'il lui faut « maintenir toujours fraîche l'émulsion qui recouvre les plaques sensibles de l'observation créatrice[195] ». L'image du « film », qu'elle appartienne à l'univers photographique ou cinématographique, est également convoquée comme métaphore de la mémoire, par exemple, dans le recueil de souvenirs *La Seine*, où Mac Orlan écrit : « J'ai toujours gardé dans ma mémoire une image à la fois précise et trouble, comme un film en surimpression, de la Morgue[196] ». À ce qu'on a déjà dit de sa critique photographique, ajoutons que pour lui, par son rôle mémoriel, la photographie a pour fonction d'être au service de la littérature. La photo, estime-t-il, est un art qui « s'associe » bien avec la littérature, contrairement au dessin et à la peinture qui se suffisent à eux-mêmes. Le titre du premier article qu'il consacre à la photographie est révélateur de cette approche : « L'art littéraire d'imagination et la photographie ». Mac Orlan distingue deux types de photographie selon leur rapport à la littérature :

> L'art photographique, au point où il en est, peut se diviser en deux classes qui sont à peu près les pôles de toute création artistique humaine. Il y a la photographie plastique et la photographie documentaire. Cette seconde catégorie est littéraire à son insu, car elle n'est qu'un témoignage de la vie contemporaine saisi au bon moment par un artiste habile à saisir ce bon moment. Il faut quelquefois chercher pendant dix heures la seconde unique où la vie, en quelque sorte, est « prise sur le fait »[197].

Toujours à propos de la photographie, il écrit : « C'est un art primaire curieusement perfide comme la chanson entendue à vingt ans et qui vous poursuit toute une existence[198] ». La photographie symbolise donc pour lui la persistance de la mémoire si précieuse pour l'art littéraire, pour l'appropriation et l'innutrition qu'elle permet.

193 Les trois caractéristiques de cette métaphore ont été exposées par Jérôme Thélot lors de la décade de Cerisy, *Littérature et Photographie* (20-30 juillet 2007).

194 « J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres "instantanés", notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies » (Proust, *Le Temps retrouvé* ; *À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. IV, 1989, p. 865) ou les « étranges instantanés de la mémoire que notre cerveau, si petit et si vaste, emmagasine en nombre prodigieux » (« Les sentiments filiaux d'un parricide », dans *Pastiches et Mélanges* ; *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 151).

195 Mac Orlan, « Aller-retour » [janvier 1929], dans *Images abolies*, Paris, Michel de Maule, 2005, p. 83.

196 Mac Orlan, *La Seine*, Paris, Pierre Lafitte, 1927, p. 25. La métaphore du film de la mémoire revient souvent sous la plume de Mac Orlan.

197 Mac Orlan, « Le décor sentimental », dans *Masques sur mesure*, t. I, éd. cit., p. 29-30.

198 Mac Orlan, « Atget », art. cit., p. 48.

LF Reverseau vue c8d.indb 231 25/10/2018 18:16

Les deux composantes principales de cette tension entre passé et présent dans les imaginaires de la photographie – le « ça a été » et la mémoire photographique – sont devenues depuis stéréotypiques et la symbolique photographique dans les textes littéraires y est souvent réduite. La tension entre durée et instant, elle aussi au cœur du dispositif photographique, n'a pas connu la même fortune critique. Elle aussi propre à l'*arché* de la photo, elle est fréquente dans les textes littéraires de la période moderniste.

La durée et l'instant

Si, comme entre présent et passé, la tension entre durée et instant est liée au dispositif lui-même, elle l'est aussi à l'histoire du *medium*. La technique photographique a produit sa magie propre dès 1839 et cette « magie » a suivi ces évolutions schématiques : magie du daguerréotype et paradigme de la loupe à ses débuts, imaginaire de l'instantané et de l'arrêt du temps à partir de 1880, magie de l'automatisme avec la diffusion massive du Kodak dans les premières années du XX^e^ siècle, révélation de l'ailleurs avec le développement du reportage et du voyage autour de la seconde guerre mondiale, utopies de la démocratisation dans les années 1970 et 1980, suivies de celles de l'infinité, de l'immédiateté et surtout de l'instantanéité de la transmission avec l'avènement de la photographie numérique.

La « conquête de l'instantané[199] » est un chapitre essentiel de l'histoire de la photographie, mais celle-ci ne s'est pas forcément faite contre la notion de durée. Les temps longs, par exemple le temps de la révélation, du développement et du tirage, font aussi partie de l'imaginaire de la photographie, tout comme la pose longue, qui n'est pas seulement un souvenir pittoresque des débuts du *medium*, mais l'une de ses possibilités, d'ailleurs exploitée par nombre d'artistes actuels.

Dans les textes littéraires, on attend que l'imaginaire de la durée apparaisse lorsqu'il est question de développement photographique ou de travail en laboratoire. Or, les choses sont plus mêlées qu'on ne pourrait le croire. Ainsi, dans « Chronique océane » de Pierre Albert-Birot, le motif du laboratoire regroupe différentes étapes du procédé photographique :

> Tout avait l'air d'être comme les autres jours
> Une promenade avec ses promeneurs
> Puis sur la plage immense
> Toutes les couleurs des promeneurs
> Furent soudainement animées
> D'un esprit irrésistiblement centripète
> Et toutes comme un agrandissement d'expérience de laboratoire bien réussie
> Se précipitèrent horizontalement autour de leur curiosité[200]

L'attroupement humain est comparé à un agrandissement photographique, réalisé en laboratoire, mais l'image sert ici à exprimer la précipitation, jouant sur le double sens du verbe *se précipiter*, dont le sens chimique est activé par le contexte photographique. Ce goût pour le jeu avec le vocabulaire technique, en particulier photographique, Albert-Birot le partage avec Fargue (**fig. 95**).

199 Nous reprenons le titre de la thèse de doctorat d'André Gunthert, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895* (EHESS, 1999).

200 Pierre Albert-Birot, « Chronique océane », dans *La Lune ou le Livre des poèmes*, *op. cit.*, p. 35.

LF Reverseau vue c8d.indb 232 25/10/2018 18:16

95. André Beucler et Léon-Paul Fargue à la brasserie Lipp, 1936

Dans *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue*, André Beucler rapporte de nombreuses « sorties » illustrant l'intérêt de Fargue pour les termes techniques photographiques :

> Dans le monde, on est développé comme un cliché, bertillonné.
> Je me livre à un clichage instantané des sensations que j'éprouve. Je les note. Je cherche à leur donner une forme[201].

Clichage était employé en typographie au XIX^e^ siècle et, contrairement à *cliché*, qui s'est fortement diffusé dans la sphère photographique à partir de 1865, *clichage* est resté un terme technique rare, lié au livre imprimé[202]. Fargue l'emploie ici dans le sens de reproduction d'un livre ou d'une gravure, mais active son sens photographique avec l'adjectif *instantané*. *Bertillonné* renvoie à la technique de photographie judiciaire inventée par Alphonse Bertillon, le *bertillonnage*, appliqué à partir de 1882. Sa connotation répressive modifie le sens de « développé comme un cliché » : la comparaison sert ici une critique sociale convenue. Fargue est, comme ses contemporains, marqué par le procédé photographique à deux temps – enregistrement puis développement – qui apparaît par exemple dans les entretiens de 1929, lorsque le poète définit l'« ordre véritable de la conversation » comme « un désordre familier, une sorte de clichage instantané de ce qui défile ». Il ajoute, opposant ainsi l'enregistrement-instant et le développement-durée : « Nous virerons, nous

201 André Beucler, *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue*, Paris, Mémoire du livre, 1999, p. 45 et p. 52.

202 *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, 1789-1960*, Paris, Gallimard, 1994. Voir aussi Bernard Vouilloux, « Au "musée de la clicherie humaine" : généalogie d'un paradigme indiciaire », *La Licorne*, n° 59, « Clichés et clichages », dir. É. Bordas et C. Rannoux, 2002, p. 191-203.

LF Reverseau vue c8d.indb 233 25/10/2018 18:16

développerons plus tard »[203]. On retrouve ici le *clichage instantané*, ainsi que le verbe *développer*, redoublé par *virer*, inhabituellement intransitifs. L'imaginaire de la photographie est souvent convoqué par Fargue dans des textes critiques qui comparent sa démarche littéraire avec un procédé de saisie instantanée puis de rendu, plus lent. Il fait partie des nombreuses métaphores techniques qui définissent sa poétique comme une posture scientifique parfois parodique, par exemple dans « Par ailleurs », préface au *Piéton de Paris* :

> mon aïeul avait réinventé sa trousse ; mon père avait inventé son verre, ses émaux, sa palette, ses instruments, sa cuisson. Et moi, je cherche à continuer tant bien que mal, en y apportant mon équation de poète chimiste, la taillerie de mes pères[204].

Dans « Les psaumes et la photographie », Claudel écrit qu'avec la photographie, « nous avons braqué sur la durée un œil qui l'a rendue durante », et loue la photographie pour avoir réussi à réunir durée et instant, que symbolisent le terme d'*éclair*, répété, et les verbes *congeler* ou *saisir* :

> On nous a donné le moyen d'arrêter le temps, de transformer le coulant, le passager, en un carré durable, portatif, quelque chose désormais et pour jamais à notre disposition, le moment capté, une pièce à l'appui[205].

Pour Claudel, la photographie est précisément une « image du temps », selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer[206] : elle montre que tout instant correspond à un laps de temps, et que même l'éclair a une durée. Surtout, paradoxalement, elle transforme l'instant en durée en le saisissant pour le futur. C'est pour cette raison que la préface qu'il rédige pour accompagner les photos d'Hélène Hoppenot sur la Chine s'ouvre sur un commentaire exalté de l'image d'un homme tombant d'un gratte-ciel : l'appareil photographique, « appareil à éternité », a conservé « la durée en cette chose mystérieuse qu'on appelle l'INSTANT »[207]. De même, on lit sous la plume de Mac Orlan l'expression « appareil à fixer le temps » pour évoquer la dimension magique du travail du photographe d'origine arménienne Varta[208].

Bien que ces textes soient relativement tardifs par rapport à la période qui nous intéresse, il est peu surprenant de trouver mêlés durée et instant de l'imaginaire de la photographie dans les textes poétiques. Prenons l'exemple d'un poème surréaliste où domine la tension entre les deux, « Tout paradis n'est pas perdu », qu'André Breton dédie à Man Ray[209]. Le poème témoigne

203 Fargue, *Un désordre familier*, *op. cit.*, p. 46.

204 Fargue, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993, p. 16.

205 Claudel, « Les psaumes et la photographie », dans *L'Œil écoute*, éd. cit., p. 391-392. Ce texte, écrit en juin 1943, a d'abord paru dans la revue suisse *Formes et couleurs* sous le titre « Méditations sur les Psaumes » avec des photos de Sybille de l'Épine illustrant des textes bibliques.

206 J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, *op. cit.*, p. 59.

207 Claudel, « Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot », *op. cit.*, p. 393-394.

208 Propos de Mac Orlan repris, sans référence, dans l'exposition *Les Portraits de Varta*, musée départemental des Pays de Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (27 novembre 2005-9 juillet 2006).

209 La dédicace s'explique par ses dates de rédaction (le 22 juillet 1923 selon Breton) et de publication (octobre 1923 dans *Littérature*) qui correspondent à la période de constitution du groupe surréaliste en tant que collectif, comme on le voit dans les autres textes du n° 11-12 de *Littérature* et dans les nombreuses dédicaces de *Clair de terre* dans lequel le poème est repris. C'est également l'époque où Man Ray intègre le groupe surréaliste, entre décembre 1922 (publication des *Champs délicieux*) et juin 1924 (*Littérature* publie *Le Violon d'Ingres* dans le n° 13).

LF Reverseau vue c8d.indb 234 25/10/2018 18:16

du rôle de Man Ray dans le premier surréalisme, mais aussi de la fascination de Breton pour la dimension magique du rayographe, « découvert » plus d'un an auparavant[210], image obtenue sans objectif ni négatif, par simple contact d'un ou plusieurs objets posés sur un papier sensible exposé à la lumière.

> Les coqs de roche passent dans le cristal
> Ils défendent la rosée à coups de crête
> Alors la devise charmante de l'éclair
> Descend sur la bannière des ruines
> Le sable n'est plus qu'une horloge phosphorescente
> Qui dit minuit
> Par les bras d'une femme oubliée
> Point de refuge tournant dans la campagne
> Dressée aux approches et aux reculs célestes
> C'est ici
> Les tempes bleues et dures de la villa baignent dans la nuit qui décalque mes images
> Chevelures chevelures
> Le mal prend des forces tout près
> Seulement voudra-t-il de nous[211]

Dans ce récit au présent, le passage temporel (« alors », « n'est plus que ») est marqué par une succession d'actions au début du texte, suivies d'une fin plus descriptive (participes comme « tournant » et « dressée » ; déictiques comme « c'est ici » et « tout près »). La fin est plus discursive, avec le dernier vers que l'on peut lire comme une interrogation. Comme beaucoup de textes de Breton de cette période, ce poème est énigmatique, à la limite de l'intelligible, non par une déconstruction de la syntaxe, mais par la fluctuation des référents, l'absence de connecteurs et le caractère mystérieux des métaphores.

La structure du poème s'apparente à une révélation et on peut lire en filigrane les étapes du processus photographique : l'instant de l'exposition, avec la lumière, la révélation du papier sensible, avec l'élément liquide, puis le « fixage », qui suppose une durée. Dans le vers « Les tempes bleues et dures de la villa baignent dans la nuit qui décalque mes images » peut en effet se lire la révélation dans un bain chimique. « La nuit » symbolise alors l'obscurité de la chambre noire et « décalquer » implique un contact direct comme celui du rayographe. Cette phase de révélation engage à lire le début du poème comme une phase d'exposition : des vers 3 à 5, l'image laisse une trace sur le papier sensible. L'« éclair » est le rayon lumineux de la lampe, sa fulgurance disant la brièveté du temps d'exposition. Et « descend », au vers 4, désigne le mouvement vertical de la lumière vers le papier, « sur la bannière des ruines » et sur « le sable » qui est « une horloge phosphorescente » dont la forme évoque le halo de lumière qui s'échappe de l'agrandisseur lors de l'exposition.

La métaphore filée de la révélation photographique fait de la pratique du développement photographique une alchimie moderne. En effet, les « fantômes » qui

210 Pour la chronologie précise des différentes découvertes du photogramme, déjà utilisé au XIXe siècle mais « réinventé » par Christian Schad puis par Man Ray (fin 1921-début 1922), qui l'a largement popularisé, ainsi que Moholy-Nagy, voir Cl. Chéroux, « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », *Études photographiques*, n° 14, janvier 2004, p. 34-61.

211 Breton, « Tout paradis n'est pas perdu », *Littérature*, n° 11-12, 15 octobre 1923, p. 39-40, repris dans *Clair de terre* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 174. Pour une analyse approfondie de ce poème, voir notre étude, dont nous reprenons certains éléments, « Breton, Man Ray et l'imaginaire photographique de la magie », *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image, Varia 2*, 2010, http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/reverseau1.html (consulté le 13 janvier 2014).

LF Reverseau vue c8d.indb 235 25/10/2018 18:16

revivent grâce à l'image fixée évoquent la « panacée » de l'univers alchimique et le cristal de roche, qui sert de matrice au premier vers, est le matériau de la boule de cristal[212]. L'atmosphère occulte du poème (la « devise », la « bannière », etc.) se resserre autour du motif de l'horloge qui apparaît au vers 5 et prend une dimension cosmique avec l'élargissement progressif et circulaire des bras féminins, du « refuge tournant dans la campagne » et de la voûte céleste. « Tout paradis n'est pas perdu » est alors la vision narrativisée d'une révélation dont l'enjeu est la transparence et la transformation des propriétés de la matière[213]. Les deux temporalités du procédé photographique – le temps court de la prise de vue et le temps long de la révélation – sont mêlées dans le rayographe comme dans le poème : l'horloge « qui dit minuit » évoque à la fois le passage du temps (la durée) et son immobilisation (l'instant)[214]. « Tout paradis n'est pas perdu » joue donc sur une réalité contemporaine de la photographie – la découverte et la réception des rayographes de Man Ray – qui active un imaginaire temporel complexe et réactive un imaginaire magique issu du XIXe siècle.

Dans une autre perspective, les enjeux temporels de la photographie charrient un imaginaire médiatique, qui a obligé bien des supports artistiques à se penser en termes de production et de diffusion. L'imaginaire de l'instantané, étroitement lié aux conditions techniques de sa diffusion, s'est particulièrement développé dans les premières décennies du XXe siècle. L'allégement et l'accessibilité du matériel photographique et la progressive « conquête de l'instantané » ont nourri une conception de la photographie comme carnet de note et comme saisie directe et immédiate du réel. La métaphore de l'objectif comme œil posé sur le monde dit la force de cette construction imaginaire chez plusieurs poètes, dont Cendrars. Plus largement, la photographie est pour les poètes un *medium* qui permet de « coller » directement au réel, que ce soit critiqué ou valorisé. Réduire et brouiller la distance entre voir et décrire est en effet l'une des idées fixes du modernisme poétique.

Les questions qui traversent alors la photographie, qu'elles soient techniques (rapidité de l'obturation, choix de l'optique, cadrage, etc.) ou plus largement esthétiques (approche « documentaire » et « artistique », place et rôle de l'auteur, etc.), traversent donc aussi la poésie, notamment la question de sa diffusion. La photographie connaît de 1900 à 1930 un développement sans précédent dans l'espace public, passant des cimaises confidentielles des clubs de photographes aux journaux, magazines, livres illustrés, à la rue et surtout à un ensemble de plus en plus large de foyers. Cette diffusion du visuel a posé la question de l'efficacité de la parole poétique et, dans ce domaine également, elle a joué un rôle de

---

212 Au sujet du cristal, voir Olivier Schefer, « Les pierres de rêve : minéralogie visionnaire », dans *Trajectoires du rêve : du romantisme au surréalisme*, cat. expo., Pavillon des arts, Paris (7 mars-7 juin 2003), Paris, Paris Musées, 2003, p. 203 *sq*. Comme les romantiques allemands, Novalis en particulier, Breton est fasciné par le cristal, « pierre à mi-chemin du solide et du liquide, de la dureté et de la lumière éthérée, [qui] permet l'échange entre l'espace du dehors et du dedans » (p. 210). Le cristal fait « figure de paradigme de la minéralogie romantique, puisqu'il représente le fruit d'une sublimation du liquide. » (p. 209.) L'intérêt de Breton pour le cristal vient en partie des travaux de Jacques Hérold sur la cristallisation (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 1999, p. 1198).

213 Marc Eigeldinger lit ce poème comme une quête de la transparence (« André Breton et le mythe de l'âge d'or », dans *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 243 *sq*).

214 Clara Orban propose une lecture stylistique de la saturation temporelle dans ce poème : les images sont un produit du temps (Cl. Orban, *The Culture of fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 107).

LF Reverseau vue c8d.indb 236 25/10/2018 18:16

révélateur : « La littérature aimerait rivaliser avec cette puissance persuasive, mais son matériau, le langage, ne la possède pas directement[215] ». C'est en ce sens aussi qu'il faut interpréter les nombreuses références à la photographie dans les dispositifs énonciatifs que sont les titres, les préfaces, les notes, etc. La photographie, en particulier la carte postale et la photographie de presse, on le verra, a pu être utilisée comme modèle de diffusion par Levet, Larbaud, Albert-Birot ou encore Cendrars. Dans *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Myriam Boucharenc écrit que, dans le reportage, « [p]eu importe, au fond, les moyens, pourvu qu'on obtienne l'effet » qui consiste à « donner l'impression de la chose vue en feignant la transmission directe au lecteur »[216]. L'idéal de l'instantané prospère en effet dans l'idée et la pratique du reportage, que l'on va aborder à travers une autre tension de l'imaginaire de la photographie.

La photographie entre l'ici et l'ailleurs

La photographie a, dès ses débuts, adopté une fonction didactique. Elle a servi à documenter les réalités les plus quotidiennes comme les plus exotiques. L'imaginaire qui lui est lié est celui d'un inventaire du monde, proche ou lointain : il faut garder trace du visible, voire l'archiver. Il est alors logique que les poètes aient intégré cet imaginaire de la consignation de l'exploration, au point que la littérature de voyage est souvent comparée, de façon plus ou moins explicite, à la photographie. C'est ce que fait par exemple Claudel qui, en envoyant à Mallarmé quelques-uns des poèmes du futur recueil *Connaissance de l'Est*, justifie, non sans malice, sa démarche poétique par sa méconnaissance de la photographie :

> J'ai envoyé à *La Revue de Paris* qui en a déjà publié quelques-unes des « images de Chine ». C'est de la littérature descriptive, piètre genre !
> Mais ignorant la photographie, je suis obligé, pour donner quelque fixité au passé, de me servir de l'art et métier dont je dispose[217].

Claudel affirme ici clairement, bien que plaisamment, qu'il photographie au moyen de la poésie. Ses poèmes ne sont pas illustrés par la photo, mais pallient son absence, la remplacent et, c'est sous-entendu, font mieux.

L'ailleurs et la tentation de l'exotisme

Dans les usages historiques de la photographie, c'est surtout l'ailleurs qui a eu la faveur de l'exploration. On mesure mal aujourd'hui la force des images qui ont fait voyager partout dans le monde, et son impact sur l'imaginaire du *medium*. Or le voyage – fût-ce par procuration – est un point de rencontre majeur entre la littérature et la photographie au XIXe siècle, comme l'a montré Marta Caraion. Avec les *Excursions daguerriennes* (1842), notamment, « la photographie fait son entrée en littérature par le voyage[218] ». L'imaginaire du voyage coïncide plus que d'autres avec celui du réel :

> Toute photographie est communément perçue comme un fragment découpé de la réalité, avant même d'être considérée comme une image. Et, comme si le monde

215 M. Collomb, « Le défi de l'incomparable », art. cit.
216 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 153.
217 Lettre de Claudel à Mallarmé du 23 novembre 1896, dans *Cahiers Paul Claudel*, 1, 1959, p. 50.
218 Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 91.

LF Reverseau vue c8d.indb 237 25/10/2018 18:16

était donné à voir pour la première fois, cette confusion n'est pas qu'un constat d'identité, mais une véritable redécouverte du réel par l'image[219].

Le lien entre le pittoresque et la photo apparaît dans les photo-romans, chez Pierre Loti en particulier, mais aussi dans la littérature de voyage en plein renouveau en ce début de siècle. Voyage et photographie font particulièrement bon ménage puisque l'imaginaire du voyage rencontre celui de la photographie comme saisie et enregistrement directs, sans médiation. Cette rencontre se base sur une illusion que rendent sensible les livres de photographies relatant des voyages, qui sont le lieu d'une reconstruction de l'expérience[220].

En poésie, le voyage est à la fois le thème et la structure de *Cartes postales* (Levet), *Poésies de A.O. Barnabooth* (Larbaud) ou encore *USA-1927* (Morand). Dans ces recueils, de nombreux titres de poèmes désignent des lieux géographiques : « Japon, Nagasaki », « Égypte », « Centomani » « Mers-El-Kébir » ou « El Paso, Texas »[221]. Morand et Larbaud sont à la recherche d'une poésie qui soit elle-même voyage, comme Barnabooth le formule dans « Ode » :

> Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce,
> Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée,
> Ô train de luxe ! [...]
> Prêtez-moi, ô Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, prêtez-moi
> Vos miraculeux bruits sourds et
> Vos vibrantes voix de chanterelle[222] ;

« Antipodes », un des premiers poèmes de Soupault, est un exemple typique de cette poésie de voyage puisqu'il est structuré par la mention isolée de villes (Java, Tananarive, Nagasaki et San Francisco) et par les fragments descriptifs qui leur correspondent. Il appartient à cette vogue de miniaturisation et d'exhibition du monde, c'est-à-dire à l'utopie photographique de tout donner à voir :

> Le souffle d'une pensée fait tourner la mappemonde illuminée
>
> Dakar Santiago Melbourne
>
> Abandonner ses chaînes
> Un désir balaie les pensées mortes
> Il reste encore un peu de feu dans la cheminée
> Un sourire dans sa mémoire
>
> Java
>
> Ce même vent ferme les livres
> Assourdissant silence
> Il neige et le soleil troue le carreau
> Une tendresse oubliée meuble la chambre close
>
> Tananarive [...][223]

219 *Ibid.*, p. 53-54.

220 Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2009. Tout récit de voyage, comme tout voyage de photographe est « reconfiguration d'un vécu » (p. 263).

221 Respectivement Levet, *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 102 et 104 ; Larbaud, *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, éd. cit., p. 27-28, et 48 ; et Morand, *USA-1927*, éd. cit., p. 147-148.

222 Larbaud, « Ode », dans *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, éd. cit., p. 25-26.

223 Soupault, « Antipodes », *Nord-Sud*, n° 11, janvier 1918 (repris dans *Aquarium. Poèmes et poésies*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987, p. 22-23).

LF Reverseau vue c8d.indb 238 25/10/2018 18:16

Dans la poésie de voyage, les déplacements géographiques gouvernent la progression textuelle. En effet, l'imaginaire du voyage est inséparable des déplacements et des moyens de locomotion. Les « descriptions ambulatoires[224] » se multiplient chez Larbaud, Morand et Cendrars, que l'on pense à la *Prose du Transsibérien* ou au recueil *Feuilles de route* et à son poème d'ouverture, « Dans le rapide de 19 h 40 », dont le premier jet fut rédigé sur un papier d'hôtel :

> Ce soir me voici tout à coup dans ce bruit de chemin de fer qui m'était si familier autrefois
> Et il me semble que je le comprends mieux qu'alors
>
> Wagon-restaurant [...]
> Le quart de lune ne bouge pas quand on le regarde
> Mais il est tantôt à gauche, tantôt à droite du train
>
> Le rapide fait du 110 à l'heure
> Je ne vois rien
> Cette sourde stridence qui me fait bourdonner les tympans – le gauche en est endolori – c'est le passage d'une tranchée maçonnée
> Puis c'est la cataracte d'un pont métallique [...][225]

L'atmosphère est exotique et pittoresque et Cendrars insiste sur le mouvement du train en le comparant avec l'immobilité de la lune. Certains textes de *Documentaires (Kodak)* mettent également l'accent sur le dépaysement et les détails qui, en voyage, surprennent. « Squaw-Wigwam » verse par exemple dans un exotisme facile avec les « couteaux à scalper », les « colliers de dents de puma ou de griffes d'ours » et les odeurs typiques du Far West :

> Quand on a franchi la porte [...]
> On se trouve dans une salle basse
> Enfumée
> Odeur de poisson pourri [...]
> Arc flèches tomahawks
> Mocassins
> Bracelets de graines et de verroteries
> On voit encore
> Des couteaux à scalper une à deux carabines d'ancien modèle un pistolet à pierre des bois d'élan et de renne et toute une collection de petits sacs brodés pour mettre le tabac [...][226]

Cendrars fait partie de ceux dont Aragon se moque dans le *Traité du style,* des « littérateurs du verbe *partir* », obsédés du départ, de l'aventure, de l'évasion, etc.[227]. Est également visé Morand, qui, dans *USA-1927*, évoque par exemple un voyage en train à travers le continent américain :

224 Le terme est emprunté à Robert Ricatte, qui l'utilise à propos des Goncourt pour désigner le point de vue d'un personnage en mouvement, procédé récurrent chez Cendrars (Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 175). Le lien entre poésie et moyens de transport a aussi été étudié dans Claude Pichois, *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, la Baconnière, 1973.

225 Cendrars, « Dans le rapide de 19 h 40 », dans *Feuilles de route* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. I, 2001. Pour des raisons de commodité, on utilisera l'édition courante : *Au cœur du monde*. *Poésies complètes, 1924-1929*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 9-10.

226 Cendrars, « Squaw-Wigwam », section « Far West », dans *Documentaires (Kodak)* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. I. Édition courante *Du monde entier. Poésies complètes, 1912-1924*, éd. cit., p. 146.

227 Aragon, *Traité du style*, *op. cit.*, p. 79 *sq*. Sa cible première est Soupault, « qui fait depuis un nombre croissant d'années de la littérature avec le verbe *partir*. Le départ, on ne sait pour où, pourquoi ni comment, mais le départ. » (p. 80).

LF Reverseau vue c8d.indb 239 25/10/2018 18:16

L'express de luxe *Coucher-de-Soleil*
Lace le pays
D'est en ouest.
Quinze wagons blindés,
Pareils à des sous-sols de banque[228]

Un autre poème du recueil, « Nouvelle-Orléans », décrit un itinéraire de voyage[229], et « Santa-Fé-de-Luxe », propose même de lire les horaires de train dans une série de villes aux noms évocateurs :

Bagdad	5 h
Troie	5 h 30
Cadix	5 h 52
Siam	6 h 21
Seligmann	7 h[230]

On retrouve cette fascination pour les trains chez Cendrars, dans la *Prose du Transsibérien*, mais aussi dans *Le Panama* :

Je connais tous les horaires
Tous les trains et leurs correspondances
L'heure d'arrivée l'heure du départ
Tous les paquebots tous les tarifs et toutes les taxes[231]

Le train, à la fois fenêtre et miroir, est le lieu idéal de la création poétique pour Cendrars qui affirme : « Si l'on y pouvait mieux écrire, je serais prêt à passer toute ma vie dans les trains, devant une bougie allumée, face à face avec moi-même[232] ». Le train fournit une vision immobile en un lieu mobile et crée ainsi une suite d'images fixes, mises en série comme les photogrammes d'un film.

Selon Larbaud, la perception propre au voyage est aussi cinématographique. Dans *Commerce*, la revue qu'il dirige avec Paul Valéry et Fargue, il publie « Le vain travail de voir divers pays » où il réfléchit sur le lien entre le voyage et les formes poétiques, en particulier celle du « fatras ». Cette forme du XV^e^ siècle, caractérisée par un désordre agencé, ressurgit selon lui en voyage à travers une perception cinématographique[233]. À propos de deux vieilles Anglaises, Larbaud écrit : « comme elles ne savent pas l'italien, leur voyage doit avoir pour elles un caractère cinématographique : une bande qui se déroule : paysages, rues, foules – une vie à laquelle elles ne peuvent prendre part[234] ». Aussi le cinéma, comme la photographie, est-il un moyen d'organiser le spectacle de l'ailleurs.

Les planches de la « Société d'excursion des amateurs de photographie », fondée en 1887 par Albert Londe, les albums photographiques du Musée de l'Homme, des plaques autochromes (**fig. 96**) ou encore les « Archives de la Planète » d'Albert Kahn, qui se tournent vers l'image en 1909, ont une visée didactique forte[235]. Ces usages scientifiques et pédagogiques de la photographie ont eu une influence sur les textes poétiques, en particulier chez Cendrars, qui dédicace ainsi un exemplaire de la première édition de *Kodak* : « À mes enfants Odi Rémy Mira pour

228 Morand, « Southern Pacific », dans *USA-1927*, éd. cit., p. 151-152.
229 *Ibid*., p. 153.
230 *Ibid*., p. 158-159.
231 Cendrars, *Le Panama 1913-1914*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 52.
232 Cendrars, *Mon voyage en Amérique*, dans *Inédits secrets* ; *Œuvres complètes*, présentation par M. Cendrars, Paris, Le Club français du livre, t. XVI, 1969, p. 155.
233 Larbaud, « Le vain travail de voir divers pays », *Commerce*, cahier 6, hiver 1925, p. 32-33.
234 *Ibid*., p. 44.
235 Voir O. Lugon, « Le réel sous toutes ses formes », art. cit., p. 358-421. Voir aussi *Transbordeur*, n° 1, *op. cit*.

LF Reverseau vue c8d.indb 240 25/10/2018 18:16

96. Cinq plaques stéréoscopiques autochromes, 4,5 x 10,7 cm, France, *ca* 1920

qu'ils apprennent la géographie[236] ». Cette dimension parodique sort du cercle familial et sert d'argument de vente lorsque les éditions Stock apposent sur l'édition originale de *Kodak* le bandeau « Vient de paraître : un tour du monde avec Blaise Cendrars. L'univers rapide, bariolé et vierge ».

La photographie entre en effet en littérature par le voyage, mais, dès le XIXe siècle, elle nourrit à la fois les imaginaires positifs et les aspects les plus raillés du voyage. Pour reprendre la dichotomie que Jean-Didier Urbain a vulgarisée, par exemple dans *L'Idiot du voyage*, la photographie est l'instrument du vulgaire touriste comme du voyageur authentique[237].

Témoigner de l'ici et du maintenant

Le voyage et l'exploration permettent de « voir ailleurs », mais, parce que « le point de vue du spectateur d'images et celui du photographe voyageur se superposent[238] », le voyage offre aussi un déplacement de regard pour « voir autrement ». Les poètes retiennent de la photographie de l'ailleurs non seulement un contenu, mais aussi une manière de procéder. Ce nouveau point de vue, volontiers didactique, se développe surtout dans un imaginaire du reportage qui porte sur des contrées exotiques et lointaines, mais aussi sur de plus proches horizons et qui donne à voir ce qu'on ne peut pas voir ou ce qu'on n'a pas l'habitude de regarder. Les magazines illustrés par la photographie (*Vu*, *Voilà*, etc.) proposent dès la fin des années 1920 des

236 Cette dédicace, signée « Blaise », figure sur un exemplaire de la première édition de *Kodak* (1924) (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars O366).
237 Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Payot, 1993.
238 M. Caraion, *Pour fixer la trace*, *op. cit.*, p. 53-54.

LF Reverseau vue c8d.indb 241 25/10/2018 18:16

reportages photographiques, notamment sur les marges de la société, comme les clochards ou la zone, sujets que traite par exemple Krull. Ce réel invisible mais proche rejoint l'idée que l'on se fait alors de la photographie comme instrument de révélation.

L'imaginaire du reportage a une dimension voyeuriste, parfois franchement sexuelle (à la suite des photos des quartiers réservés qu'il prenait au Maghreb), dans les « poésies documentaires » de Mac Orlan, poèmes en prose habités par des personnages de prostituées comme « Maison close », mais aussi « Le bougnat », où se réunissent « les filles du quartier »[239]. « La guinguette » met précisément en scène un personnage de reporter dans ce milieu interlope et insiste sur un fait divers qui fera la couverture des journaux :

> Les jolis yeux de la petite rouquine au centre de ses relations allument un paysage charmant dans un fait divers quotidien.
> Le reporter est isolé dans la salle où tous les fantômes de la veille ont été chassés par une descente de police. Des coups de sifflet encore égarés dans le petit jour sont picorés par le merle, gardien des bosquets. Aucune trace de la rixe où le sang répandu rendit maladroites les mains livides des jeunes garçons et de la rouquine glacée.
> Les journaux connaissent l'affaire. Le patron est embêté et la bonne, toujours coquette, n'a pas le droit de se mêler à la conversation[240].

Comme le photographe dans les images de Weegee, Mac Orlan ouvre les portes de milieux habituellement visibles par la police seule et transforme le lecteur en voyeur. Dans une autre veine, le poème « Images » de Larbaud peut presque se lire comme un reportage sur la pauvreté à travers les personnages de mendiantes et d'ouvrières de Kharkow, de Rotterdam et d'une petite « station » « entre Cordoue et Séville » :

> Un jour, à Kharkow, dans un quartier populaire,
> [...] Je vis une jeune femme revenir de la fontaine
> [...] Un matin, à Rotterdam, sur le quai des Boompjes,
> [...] J'observais deux jeunes filles qui se rendaient à leurs ateliers ;
> [...] Entre Cordoue et Séville
> [...] La sœur aînée les précède, et s'avance tout près sur le quai
> Et, sans dire un mot, mais en souriant,
> Elle danse pour avoir des sous.
> Ses pieds dans la poussière paraissaient noirs[241] ;

Larbaud souligne lui-même la dimension voyeuriste de ce poème et insiste sur l'invisibilité sociale de ses personnages : les deux femmes de Rotterdam sont « debout et immobiles au milieu des passants affairés » et le voyageur met longtemps avant d'apercevoir la jeune mendiante espagnole qui semble cachée « au-delà de cette petite gare endormie sous les eucalyptus ». Plus explicite, la description de la mendiante qui danse figure le dispositif voyeuriste de la serrure :

> Elle danse, et par les larges trous de sa jupe couleur de cendre,
> On voit, nues, s'agiter des cuisses maigres,
> Et rouler son petit ventre jaune[242] ;

239 Mac Orlan, « Maison close » et « Le bougnat », dans *Boutiques* ; *Poésies documentaires complètes*, éd. cit., p. 129 et 121.
240 Mac Orlan, « La guinguette », dans *ibid.*, p. 128.
241 Larbaud, « Images », dans *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, éd. cit., p. 61-64.
242 *Ibid.*, p. 63.

LF Reverseau vue c8d.indb 242 25/10/2018 18:16

Le « *post-scriptum* » à la fin du poème insiste sur la réalité de ces quatre femmes de la même façon qu'un reportage répète que tout est vrai : « Et pourtant elles existent, elles vivent *maintenant*[243] ».

Dans l'entre-deux-guerres, « [l]a photographie s'impose comme le modèle implicite du reportage écrit[244] ». L'imaginaire du reportage donne alors lieu à une esthétique de la note sur le vif faite d'économie de mots, de raccourcis et de détails visuels révélateurs[245]. Si roman et reportage peuvent être rapprochés par leur structure commune, poésie et reportage peuvent l'être sur le plan de l'imaginaire. La rhétorique du reportage n'étant pas transposable en poésie, c'est l'idée qui est transférée : dans le reportage comme dans la poésie, le « vécu » devient la condition du texte, même fictionnel. *Feuilles de route* est chez Cendrars l'exemple le plus frappant de cet imaginaire du vécu, comme le montrent les mentions des circonstances d'écriture – heure, date, lieu, moyens de transport et déictiques – dans les textes et les paratextes.

Il y a chez Fargue aussi une fascination pour le voyage de proximité que la formule de Saint-John Perse résume parfaitement : « la réalité du temps lui tint lieu d'exotisme[246] ». Outre les cartes postales qu'il envoyait des petites villes autour de Paris comme s'il était à l'autre bout du monde, dont on a déjà parlé, cet imaginaire apparaît dans ses textes, notamment quand il évoque sa méthode de reportage poétique :

> Nous pourchassions l'immense variété de vivre. Nous déchirions l'album des rues et des boutiques. Nous courions dans les fêtes en voleurs d'images[247].

L'acte de feuilleter un album est fréquemment rapproché par Fargue de l'acte de marcher : l'imaginaire du reportage ne peut être séparé du regard. La ville apparaît alors comme le terrain d'une exploration de proximité, avec ses découvertes, son exotisme et ses surprises, et comme le champ d'application de sa démarche.

Les années 1930 voient se multiplier les réactions ironiques des écrivains contre le personnage du reporter, preuve de la force de cet imaginaire dans l'entre-deux-guerres. Dans le « Discours pour le centenaire de la photographie », Paul Valéry évoque un « démon reporter photographe », figure manipulatrice qui a pris une importance sociale considérable[248]. Quelques années plus tôt, on trouve le même état d'esprit dans une série de textes courts de Mac Orlan, « Les démons gardiens », qui mettent en scène des personnages stéréotypés comme le touriste, la fille publique, l'homme d'affaires et, enfin, le reporter dans « Le démon du voyage »[249]. Mac Orlan y analyse une mode et démythifie l'image d'un voyageur toujours dans le présent et l'imaginaire de l'instantané qui s'y rattache :

243 *Ibid*.

244 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit*., p. 48.

245 *Ibid*., p. 165.

246 « Il fut, au cœur de la Cité, ce voyageur infatigable d'un espace poétique où la réalité du temps lui tint lieu d'exotisme. » (Saint-John Perse, « Léon-Paul Fargue, poète », dans Fargue, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1963, p. 26.)

247 Fargue, « Talus », dans *D'après Paris* ; *Le Piéton de Paris*, *op. cit*., p. 280.

248 « L'Histoire ne pouvant connaître que des choses sensibles, puisque le témoignage verbal est sa base, tout ce qui constitue son affirmation positive doit pouvoir se décomposer en choses vues, en moments "de prise directe", correspondant chacun à l'acte d'un opérateur possible, d'un démon reporter photographe. » (P. Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie » [1939], *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 93.)

249 Mac Orlan, « Le démon du voyage (récit d'un reporter) », dans *Masques sur mesure*, t. I, éd. cit., p. 252-256.

LF Reverseau vue c8d.indb 243 25/10/2018 18:16

> Le voyage, quand on le considère comme un plaisir qui ne manque pas d'une certaine intelligence, n'est jamais un acte dans le présent. C'est une anticipation ou un regret.
> [...] Le voyage, proprement dit, se passe pour les mieux doués dans une chambre noire munie d'un objectif plus ou moins parfait. Il en résulte, naturellement, un certain nombre d'images qu'on n'aperçoit pas sur le moment[250].

Ce « démon reporter photographe » et ce « démon du voyage », également photographe, disent *a posteriori* la diffusion de l'imaginaire du voyage, son lien avec la photographie et la fascination qu'il a pu exercer.

Ici et ailleurs : la tension est vive dans l'imaginaire du reportage puisque le reporter est celui qui doit rapprocher des événements lointains d'un public. Mais l'entre-deux-guerres est aussi saturé de reportages de proximité qui, textuels, photographiques ou mixtes, entendent faire la lumière sur des réalités que nous ne savons pas voir. En ce sens, la photographie a contribué à rapprocher l'ici et l'ailleurs dans une même posture du reportage. Elle a nourri tout un pan de la poésie moderne par le prestige neuf du reporter dans la société, mais aussi par le renouveau de la poésie que ce modèle permet, en apportant un nouveau modèle de visibilité et une perspective panoramique. Bien que la photographie ne soit qu'une des composantes de l'imaginaire du reporter, elle modèle un horizon, parfois hors d'atteinte :

> Plus que celle de la perspective linéaire, qui demeure attachée aux canons classiques de l'imitation, cette esthétique s'inscrit dans le projet moderne. Ce nouveau type de perception de l'espace, analytique, « en extension » [...], qui se fonde sur une mégalomanie du « tout voir », se heurte souvent à son propre fantasme[251].

La « poésie de reportage », pour reprendre l'expression de Cocteau, est en voie de banalisation dans l'entre-deux-guerres, avec de nombreux reportages subjectifs[252]. Mais elle peut prendre la forme plus précise d'une poésie informative et didactique, en prise avec l'actualité. Comme les autres imaginaires de la photographie, les imaginaires du voyage et du reportage sont complexes. En eux réside une tension entre l'ici et l'ailleurs, mais aussi entre réalité et invention. Ils peuvent être l'occasion d'un jeu, comme chez Cendrars, où ils sont l'objet d'une fictionnalisation.

Blaise Cendrars : posture et fiction du reporter

Commençons par rappeler l'intérêt de Cendrars pour la preuve, l'archive et les documents photographiques, comme les photographies accompagnant un exemplaire de *Feuilles de Route* ou celles annexées au manuscrit du *Plan de l'aiguille* (**fig. 97**)[253]. Dans ces deux cas, les documents photographiques servent en amont et pendant l'écriture, mais ne sont pas publiés, au contraire d'un étrange photomontage de chasse à l'éléphant qui sert

250 *Ibid.*, p. 253.

251 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 161.

252 Cocteau emploie l'expression au sujet d'*Opium. Journal d'une désintoxication* [1930] et de ses articles de 1935 pour *Paris-Soir*.

253 Deux photos noir et blanc (12 x 9) (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars 095).

LF Reverseau vue c8d.indb 244 25/10/2018 18:16

97. Blaise Cendrars, [Deux photographies du Plan de l'aiguille], *ca* 1929, tirages argentiques, 12 x 9 cm environ

à illustrer un article de 1952 (**fig. 98**)[254]. La légende de la photographie, « Cendrars est fier de cet impressionnant doublé réalisé au cours d'une chasse dans le haut Soudan », assimile Cendrars à l'homme amputé assis sur un éléphant mort. Dans le texte de l'article, qui raconte le tournage d'un film documentaire avec Jicky, son photographe, qui est censé avoir eu lieu dans les années 1920, Cendrars explique que cette photo aurait été publiée dans un journal de Marseille et posée à sa place dans le train pour Paris, mais qu'il s'agit d'un « faux », d'un « document truqué, manifestement un contre-type »

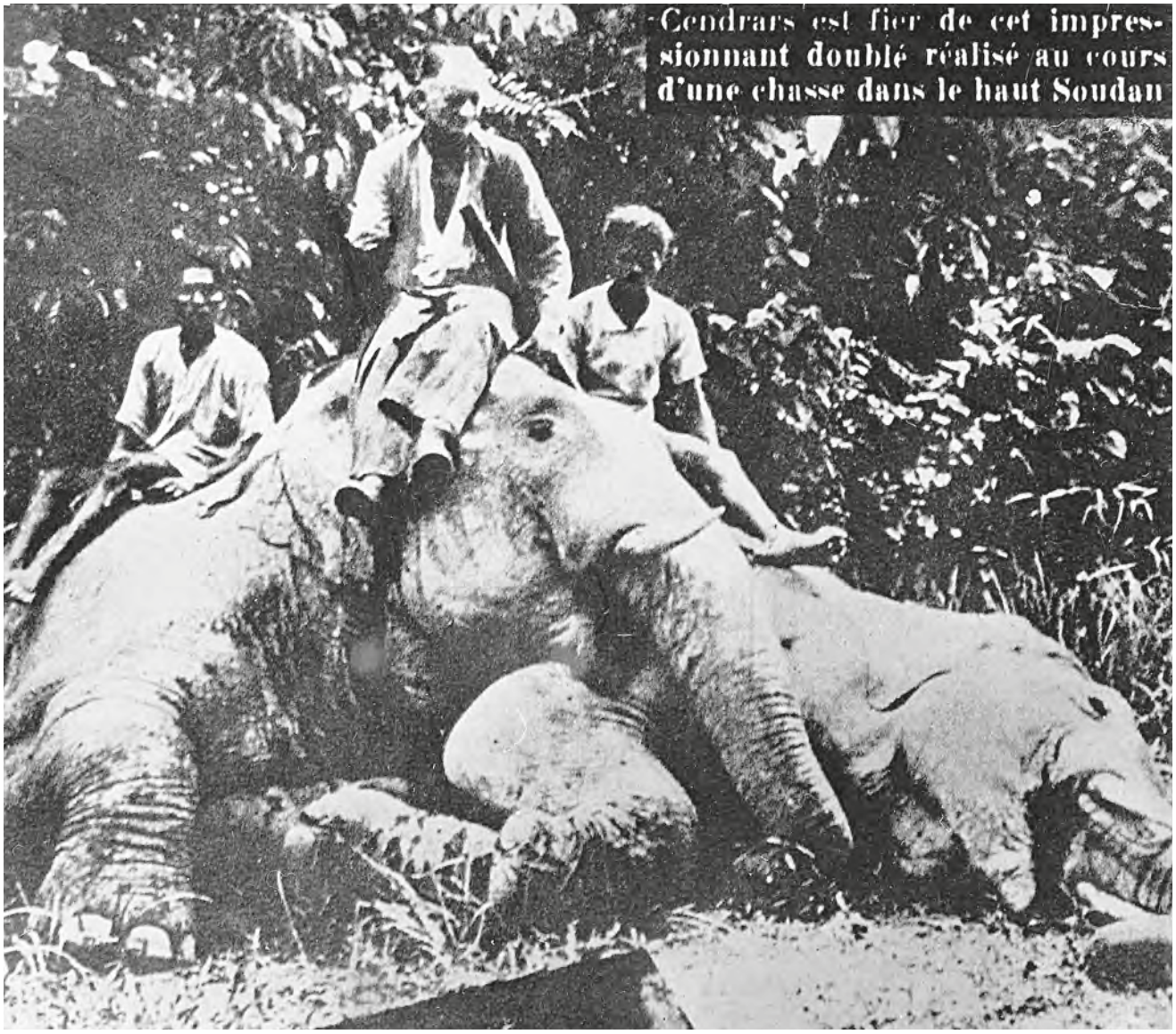
> qui a été retouché pour mettre bien en évidence (cela se distingue à l'œil nu) l'amputation du chasseur afin de créer confusion entre l'inconnu et moi, qui suis « amputé du bras droit » comme le signale mon permis de chasse[255]…

Pourtant, à regarder l'image de près, il semblerait qu'il s'agisse bien d'une représentation de Cendrars,

254 Cette photo est publiée dans *La Revue des voyages*, n° 6, automne 1952, p. 9, en illustration de l'article « Chasse à l'éléphant. Notes inédites d'un chasseur d'images » (repris dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XI, 2005, p. 397-403). La notice précise « Cette chasse est tout aussi imaginaire que dans les poèmes publiés en 1924 sous le même titre » (p. 530). Un tirage (24,5 x 18) de ce montage figure dans le fonds Cendrars (D 2/3 PO), sans date, avec le négatif (D 2/3 NR). Au verso du tirage, il est indiqué : « La revue des voyages n° 6 appartient à M^me^ Blaise Cendrars. Lui retourner. Pour mise en page attention à l'article. Mettre cette photo près de la citation ». Les truquages étaient pratiques courantes dans la presse (*Voilà* en particulier) et faux reportages comme fausses interviews appartiennent à une vieille tradition journalistique.

255 *Ibid*., p. 4. On retrouve aussi dans cet article la mégalomanie de Cendrars dans son rêve de succès : « je ne puis donner mes photographies jaunies, piquées, ni tirer parti des beaux films de Jicky pour illustrer le présent article, des films usagés, rayés étant perdus pour le commerce et aujourd'hui inutilisables à force d'avoir été projetés dans tous les cinémas du monde. » (p. 8-9).

LF Reverseau vue c8d.indb 245 25/10/2018 18:16



98. Photomontage truqué, [Cendrars à la chasse aux éléphants], publié dans *La Revue des voyages*, n° 6, automne 1952, tirage argentique, 24,5 x 18 cm, sans date

LF Reverseau vue c8d.indb 246 25/10/2018 18:16

grossièrement collée sur un éléphant : le chasseur est plus clair que les deux autres hommes et son unique main est posée maladroitement sur l'éléphant mort. Que le truquage soit ou non de l'initiative de Cendrars, il témoigne de son intérêt pour la manipulation. L'utilisation fictionnelle du document est soulignée par Cendrars lui-même : « Je constate le faux mais je ne proteste pas. Si le document n'est pas vrai, il aurait pu l'être… car moi aussi j'ai tiré une femelle suivie de son petit ». À la fin de l'article, on comprend que cette chasse à l'éléphant, pourtant présentée comme un reportage, n'est pas plus vraie que celle qui est relatée dans *Kodak*, dont l'article reprend des éléments avant d'en citer quelques vers. Il précise même : « Ce qui ne date pas, ce sont mes poèmes sur la chasse à l'éléphant qui ne sont ni le produit du chasseur d'images ni du cinéaste, mais du poète, d'authentiques photographies verbales[256] ».

Le rapport de Cendrars avec la photographie est, comme avec le cinéma, l'occasion de mystifications. S'il est vain de relever ses imprécisions, il faut insister sur le fait que Cendrars se soit rêvé reporter et documentariste. Son jeu avec le document appartient au brouillage constant des instances éditoriales dans ses textes[257]. Les mystifications de Cendrars avec l'image photographique servent à renforcer sa posture de bourlingueur qui apparaît dans la première partie de *Bourlinguer*, comme un récit de voyage fictionnel et une « fable de la création littéraire[258] ». Le regard par la fenêtre de la bibliothèque Saint-Marc, au début de « Venise », est par exemple présenté comme une expérience réelle à l'origine d'un désir de voyage et comme une dramatisation de la tension entre l'ici et l'ailleurs, le dedans et le dehors, l'écriture et la vie.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire la plus célèbre mystification de Cendrars, *Documentaires (Kodak)*, qui met en place un pacte de lecture descriptif, avec les titres topographiques et la note « Document », placée en tête du recueil pour expliquer que le sous-titre du recueil devient le titre principal à la demande de la firme Kodak :

> La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant *Documentaires*. Leur ancien sous-titre. C'est peut-être aujourd'hui un genre nouveau[259].

Parce qu'on sait maintenant que Cendrars a recopié, en les découpant, en les faisant passer au présent et en jouant de l'ellipse, des extraits du *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge et d'*Au Congo belge* de Maurice Calmeyn, le pacte descriptif est rompu[260]. Michel Collot a ainsi formulé le paradoxe de ces « documentaires » :

256 *Ibid.*, p. 9.

257 Nous remercions Claude Leroy pour ses suggestions à ce sujet. Ajoutons que les reportages de Cendrars ont parfois été recyclés en réintégrant son œuvre littéraire, par exemple un texte de 1936 sur Hollywood qui paraît dans le journal *Paris-Soir*, mais aussi en volume chez Grasset, après un changement de titre et des modifications de forme. M. Boucharenc a analysé comment Cendrars avait fait disparaître les détails trop circonstanciels, modifié la composition dans le sens d'un itinéraire initiatique et multiplié les références à son propre univers de façon à intégrer cet article dans son œuvre littéraire (*L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 200-201). Voir aussi Michèle Touret, « Cendrars reporter », *Blaise Cendrars*, *Sud*, 1988, p. 133-152, et Michel Décaudin, « Journalisme de poètes », dans *L'Écrivain journaliste*, Paris, Klincksieck, 1998.

258 J. Meizoz, « Blaise Cendrars : posture et poétique d'un bourlingueur », dans *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 126.

259 Cendrars, « Document », dans *Documentaires* ; *Du monde entier*, éd. cit., p. 133.

260 « Note de l'éditeur », *ibid.*, p. 134.

LF Reverseau vue c8d.indb 247 25/10/2018 18:16

> Loin d'être une copie du réel, ces « paysages » ne font que plagier un autre texte, qui empruntait lui-même sans doute ses descriptions à d'autres livres. Ce sont des photographies toutes « verbales », une écriture au second voire au troisième degré, qui semblent d'autant s'éloigner de la réalité. D'où vient qu'elles puissent donner l'impression d'avoir été « prises sur le vif » ? Cela tient au fait que ces « redescriptions », qui ne font que réécrire des descriptions antérieures, ne sont plus descriptives à proprement parler. Elles ne *représentent* pas des paysages, elles nous les *présentent*, elles nous les rendent présents et nous rendent présent à eux[261].

Dans *Documentaires (Kodak)*, la vérité esthétique passe par le biais d'une vérité objective qui vient voiler la fiction : l'auteur envisage le vrai à travers le faux. Cendrars construit un horizon d'attente documentaire lié à sa posture d'écrivain-reporter, elle-même imaginaire. La fiction du voyage s'appuie sur le titre original, *Kodak*, et sur les références à la photographie et au cinéma qu'a distillées Cendrars dans ses commentaires, par exemple l'expression « photographies verbales » qui figure dans « Document » mais aussi dans les « Entretiens avec Michel Manoll » :

> — Si vous l'aviez intitulé ainsi c'est que vous vouliez dire…
>
> — Des photographies verbales…
>
> — Ce sont des photographies verbales, une sorte de cinéma, des photographies du voyage…
>
> — Pas du voyage, de ce que j'avais sous les yeux, de ce que je pensais, de ce que je devinais, du verbe[262]…

Le titre *Kodak* a fait couler beaucoup d'encre et le débat sur la nature photographique ou cinématographique du modèle est encore vif aujourd'hui. Rappelons la position de Daniel Grojnowski qui a développé des arguments historiques pour montrer que *Kodak* faisait référence à un « appareil photographique portatif » qui était déjà un « nom commun » dans le *Larousse* de 1922[263]. Le référent du titre est important car il conditionne la réception critique : « selon que l'on opte pour l'une ou l'autre de ces deux appartenances, on lit *Kodak* comme un recueil moderniste ou comme une œuvre en marge, un OVNI culturel[264] ». De façon sans doute exagérée – car c'est oublier le prestige déjà établi du voyageur-photographe, et celui, plus récent, du reporter photographe –, Daniel Grojnowski oppose la valorisation du modèle cinématographique et la dévalorisation du modèle photographique : « Le titre ne jouit donc nullement des prestiges du cinématographe, il désigne au contraire un appareil à la disposition du premier venu[265] ».

Charles Grivel estime que *Kodak* fait référence aux deux appareils, la caméra et l'appareil photo :

261 M. Collot, « Les vrais-faux paysages de *Documentaires* », dans *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, dir. Cl. Leroy et J.-C. Flückiger, Paris, Armand Colin, 1995, p. 121.

262 Cendrars, « Entretiens avec Michel Manoll », dans *Blaise Cendrars vous parle…* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XV, 2006, p. 19. Cendrars a corrigé « photographies mentales » en « photographies verbales » sur son exemplaire (p. 331).

263 D. Grojnowski, « Poésie et photographie : *Kodak* (1924) », dans *L'Encrier de Cendrars*, Neuchâtel, la Baconnière, 1989, p. 37. Le référent est photographique et évoque pour le lecteur de 1924 le « Vest Pocket », le « Brownie dépliant » ou le « Pocket Kodak ». Voir aussi *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002, chap. 2.

264 *Ibid.*, p. 40.

265 *Ibid.*, p. 41.

LF Reverseau vue c8d.indb 248 25/10/2018 18:16

> « Kodak », nom de l'appareil, mais nom aussi de la caméra, renvoie, à la date de parution du livre, plutôt – ou du moins autant – à la photographie qu'au cinématographe, les appareils ciné-Kodak n'étant apparemment commercialisés en Europe que vers le milieu de 1924, alors que le livre a paru en mars[266].

Pour montrer que « pour Cendrars, la photographie souffre d'un ratage fondamental, sans cesser d'être la référence essentielle », il s'appuie sur la section la plus narrative et la plus commentée de *Documentaires (Kodak)*, « Chasse à l'éléphant », qui contraste avec les fragments descriptifs précédents[267]. L'espoir de la saisie de la chasse est exprimé en termes photographiques et le processus d'approche se conclut sur : « Quelle photo intéressante a pu prendre l'homme de sang-froid qui se tenait à côté de moi ». Mais les obstacles se multiplient et, finalement, « le film est raté », expression de la déception de Cendrars quant à la photographie[268]. Cette lecture métapoétique s'appuie sur le parallèle entre chasse et photographie qui gouverne toute la séquence, les éléphants étant observés à travers des « murailles d'arbustes de ronces » et un rideau d'herbes et de broussailles qui ménage « des espaces restreints dénudés », obturateurs qui permettent ou empêchent de voir, comme dans le dispositif photographique[269].

Kodak est, selon Charles Grivel, un titre « impossible » et « obsessionnel », montrant que la photo est un refoulé[270]. Luce Briche, quant à elle, estime que pour Cendrars, la photo n'est qu'une étape vers le cinéma, dans un imaginaire qui tend vers le collage poétique :

> la photographie peut bien être l'autre nom du collage littéraire. *Kodak* représente l'une des premières tentatives explicites chez Cendrars pour fondre le lire et le voir. La démarche apparaît tout à la fois paradoxale, ludique (voire ironique) et extrêmement novatrice : il anticipe des conceptions beaucoup plus tardives de la photographie comme simulacre, allant même jusqu'à en faire un simulacre de mots, en mots[271].

Dans *Documentaires (Kodak)*, l'imaginaire du voyage est une fiction. Ce qui fonde alors plus profondément l'imaginaire photographique de Cendrars est le jeu entre réel et mise en scène, entre document et fiction, ainsi que la conscience, même diffuse, des enjeux esthétiques du *ready-made*, du collage et de l'automatisation des procédés de création. Outre un titre volontairement provocateur, la dialectique, inhérente à tout processus de collage, entre le choix et l'arbitraire, rapproche *Kodak* de la photographie. L'automatisme de l'appareil évoque ainsi l'automatisme

266 Ch. Grivel, « Cendrars éléphant photographe », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 26, « Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes », 2001, p. 106.

267 *Ibid.*, p. 107.

268 Cendrars, *Documentaires (Kodak)* ; *Du monde entier*, éd. cit., p. 174. En 1944, Cendrars a modifié ce vers en remplaçant « Le cliché est raté » par « Le film est raté », sans doute pour accentuer l'ambiguïté entre les référents cinématographique et photographique de tout le recueil (correction signalée dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. I, p. 387).

269 *Ibid.*, p. 174. Citons aussi « Une photo et le coup part / L'éléphant reçoit le choc sans broncher » (p. 175) et le dernier vers de la section, lorsque les éléphants se sauvent : « La brousse s'entrouvre pour leur livrer passage et se referme comme un rideau sur leurs grosses masses » (p. 176). « Chasse à l'éléphant » insiste ainsi sur ce qui fait obstacle à la vue : « cette végétation est impénétrable même pour les yeux » (p. 174).

270 Ch. Grivel, « Cendrars éléphant photographe », art. cit., p. 109.

271 L. Briche, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, Éditions de l'Improviste, 2005, p. 235.

LF Reverseau vue c8d.indb 249 25/10/2018 18:16

de l'écriture, comme le suggère Marie-Paule Berranger : Cendrars, en effet, « n'a-t-il pas pressé le bouton et obtenu d'un déclic ces instantanés de la prose romanesque de Le Rouge, se contentant de massicoter ce qui débordait d'un strict cadrage poétique[272] ? » Cet automatisme n'est pas celui de la pensée parlée du surréalisme, mais relève à la fois de la saisie automatique du réel – l'idéal de transparence – et de la manipulation littéraire, en passant par le dispositif fictionnel et le collage.

L'utilisation de la photographie comme un procédé de fictionnalisation de la description pourrait être étendue à tous les imaginaires du reportage : le « modèle d'énonciation idéal », rappelle Myriam Boucharenc, est une fiction souvent entretenue par la presse[273]. Le cas de Cendrars est complexe car il mêle une posture d'écrivain-reporter, un cadre éditorial parfois documentaire, une attitude de témoignage et l'utilisation de faux documents. Paratextes, textes poétiques et non poétiques construisent ainsi ce qu'on pourrait appeler une illusion documentaire :

> Cendrars semble occuper une position intermédiaire, qui a investi le reportage d'une manière ambiguë, dont témoigne bien sa tendance à s'affranchir des règles du genre, à l'investir en moderne, tout en surenchérissant à certains égards sur les stéréotypes médiatiques[274].

Myriam Boucharenc fait le lien entre ce comportement ambigu et l'attitude de Cendrars face aux stéréotypes littéraires. De la même façon qu'il remanie « Les gangsters de la maffia » en prenant ses distances avec le romantisme du gangster[275], il lui arrive de refuser l'imaginaire stéréotypique du reportage, comme dans *Hollywood*, où il explique en 1936 pourquoi il ne prend jamais de notes en voyage : « Je ne veux pas m'encombrer l'esprit d'une multitude de détails contradictoires. Je ne veux pouvoir rapporter que l'essentiel des choses vues ». La question des notes de voyages touche au rapport entre réel et fiction et on comprend que c'est bien plus le « voir autrement » que le « voir ailleurs » qui intéresse Cendrars dans l'imaginaire du reportage :

> Un reporter n'est pas un simple chasseur d'images, il doit savoir capter les vues de l'esprit.
> Si son œil doit être aussi rapide que l'objectif du photographe, son rôle n'est pas d'enregistrer passivement les choses. [...]
> Ainsi, plus un « papier » est vrai, plus il doit paraître imaginaire. À force de coller aux choses, il doit déteindre sur elles et non pas les décalquer. Et c'est pourquoi l'écriture n'est ni un mensonge, ni un songe, mais de la réalité, et peut-être tout ce que nous pourrons jamais connaître de réel[276].

Au-delà du « cas Cendrars », fiction du voyage et posture du reporter sont liées chez d'autres auteurs, par exemple dans la transcription fictive de la conversation en automobile entre Fargue et Larbaud, située en 1911

272 M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 93. Elle ajoute que, dans *Documentaires (Kodak)*, Cendrars « invente une autre forme de poésie automatique, en photographiant des séquences textuelles et en les remontant » (p. 115).

273 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 77.

274 *Ibid.*, p. 119.

275 Cendrars, « Les gangsters de la maffia », d'abord paru dans *Paris-Soir* et intégré dans *Panorama de la pègre* [Paris, Arthaud, 1935].

276 Cendrars, *Hollywood. La Mecque du cinéma*, dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. III, 2001, p. 43.

LF Reverseau vue c8d.indb 250 25/10/2018 18:16

et placée en préface du recueil de Levet[277]. Ce texte joue sur l'imaginaire du reportage car il relate le voyage vers Montbrison et la découverte de la ville du poète qu'ils admirent. Fargue et Larbaud consignent les petits faits vrais qu'ils ont pu recueillir :

> as-tu remarqué combien le caveau de la famille ressemblait à l'hôtel de la famille, – hier soir, au cimetière ? [...] j'ai l'impression que je l'ai enfin rencontré, que je l'ai enfin approché d'aussi près qu'il m'était possible de le faire. Quelque chose de lui était là dans la ville où il venait passer ses vacances [...] laissant accrochés aux murs de sa chambre ces souvenirs que nous avons vus [...][278].

Dans un autre genre, on pense à Marinetti et à ses « poèmes-reportages » que Myriam Boucharenc rapproche des pseudo-reportages de Cendrars et des interviews parodiques de Benjamin Péret dans *Le Journal littéraire*. Ces textes, écrits sur le front italo-turc, ont paru dans *L'Intransigeant* en 1911 avant d'être réunis dans *La Bataille de Tripoli*, précédés d'une note qui les présente comme « le premier récit d'une bataille moderne *vécue* et décrite par un poète ». Il existe d'autres récits de voyage déguisés, comme ceux que « Mac Orlan rassemble en poète plus qu'en reporter » et « qui prennent la forme rêveuse de recueils d'impressions, comme ces "Images sur la Tamise", pourtant sous-titrées "Reportages" »[279]. Citons également *Paris-Tombouctou*, notes de voyage cherchant à suppléer aux guides touristiques, sous-titré « Documentaire » et publié en 1928 au retour du voyage de Paul Morand avec Albert Londres, de Bamako à Tombouctou, et les autres « récits documentaires » de Morand[280]. La photographie rejoint donc un imaginaire du voyage et du reportage bien présent dans les textes littéraires de l'entre-deux-guerres.

La photographie entre la science et la magie

Comme celle entre l'ici et l'ailleurs, la tension entre science et magie dans les imaginaires de la photographie est le fruit de l'histoire du *medium*, de ses usages et de sa réception, plus que d'une éventuelle essence photographique. Cette double nature, ressentie par les contemporains depuis le milieu du XIXe siècle, apparaît de manière particulièrement parlante dans le poème en prose de Mac Orlan « Enseignes » du recueil *Boutiques*, qui évoque de petits commerces sous la forme de courts récits, elliptiques et parfois anecdotiques :

277 « Conversation de Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud », dans Levet, *Cartes postales*, éd. cit., p. 37-62. La conversation en automobile est fictive, mais il s'agit bien d'un texte à quatre mains, comme le rappelle Larbaud : « Et je sais qu'en insistant pour qu'il me dictât ses répliques dans notre Introduction Dialoguée aux *Poésies* de Henri J.-M. Levet, j'ai procuré aux lettrés qui ne le connaissent pas un texte qui leur permet de se faire une idée de sa conversation. » (« Farguiana », *Les Feuilles libres*, n° 45-46, « Hommage à Léon-Paul Fargue », 1927, p. 31.) Cette conversation est censée se dérouler en temps réel, le texte étant précédé d'une sorte de didascalie : « 2 mars 1911. – L'intérieur d'une limousine sur la route nationale, entre Montbrison et Saint-Étienne » (p. 37).

278 *Ibid.*, p. 37-39. C'est Valery Larbaud qui est censé parler.

279 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 57-58. Il s'agit de Mac Orlan, *Images sur la Tamise*, Paris, Sagittaire, 1925.

280 Il s'agit de Morand, *Paris-Tombouctou, documentaire*, Paris, Flammarion, 1928. M. Boucharenc explique que Morand n'a pas travaillé comme reporter, mais qu'il a fait livrer les bonnes pages aux journaux (*L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 74). Voir les articles de Gil Charbonnier, « L'esthétisation du savoir dans les récits documentaires de Paul Morand », et de Dominique Lanni, « De la documentation à la fiction et au documentaire, et retour, chez Paul Morand dans les années vingt et trente », dans *Littérature et document autour de 1930*, *op. cit.*, p. 87-100, et p. 101-112.

LF Reverseau vue c8d.indb 251 25/10/2018 18:16

> Cette maison, quand la nuit est venue, s'illumine comme la pièce montée d'un feu d'artifice.
> Une telle façade devient l'orgueil de la nuit de Paris.
> C'est un livre de feu dont on ne peut prévoir les prochaines éditions illustrées.
> Tout en haut, plus près de Dieu, habite le photographe. Il est sceptique. Mais quand il vous « poisse » dans un coin, il vous explique froidement tout ce qui n'a pas été réalisé par l'industrie et l'art cinématographique[281].

Comme l'atelier historique de Daguerre était situé au-dessus du Diorama sur le boulevard du Temple, le studio du photographe se trouve dans ce poème au dernier étage d'un immeuble parisien, « plus près de Dieu[282] ». La contrainte technique de la luminosité tourne au symbole et la remarque « il est sceptique » contrebalance l'allusion à la mission divine du photographe, présenté comme un matérialiste orgueilleux. L'immeuble parisien à la façade éclatante rappelle dans ce texte la tour de Babel et l'orgueil de l'homme capable, sinon d'égaler le divin, de reproduire la nature. Malgré ses connotations bibliques et platoniciennes, le court poème se clôt en anecdote : le client du photographe est pris au piège, « poissé », et doit écouter le discours positiviste du photographe sur les progrès de la technique. Aussi le poème met-il en scène la nature à la fois sacrée et technique de la photographie.

281 Mac Orlan, « Enseignes », dans *Boutiques* ; *Poésies documentaires complètes*, éd. cit., p. 140.

282 Pour plus de précisions, voir Stephen Pinson, « Daguerre, expérimentateur du visuel », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, p. 110-135.

Le vocabulaire technique et scientifique de la photographie

Le vocabulaire technique de la photographie s'est diffusé avant 1900 bien au-delà du cercle des amateurs éclairés. Utilisé par les poètes, il est un signe d'intérêt pour la photographie, même si c'est pour en critiquer les usages[283]. Au tournant du siècle, Claudel, par exemple, utilise de nombreux termes photographiques dans *Connaissance de l'Est*. Dans « La nuit à la Vérandah » sont soulignés par l'italique les emprunts au vocabulaire technique :

> La Terre ne présente pas aux astres une mer si large sans offrir plus de prise à leur impulsion et son profond *bain*, pareil au révélateur photographique.

La comparaison photographique est motivée par le motif de la fenêtre, ouverture donnant sur une chambre, qualifiée de « ténébreuse », c'est-à-dire noire :

> L'arcane, arrivant à la dernière de ces dix fenêtres, est de surprendre à l'autre fenêtre au travers de la chambre ténébreuse et inhabitée un autre fragment de la carte sidérale[284].

283 Voir Philippe Ortel à propos des recherches techniques de Charles Cros sur la photographie couleur, notamment « Inscription », premier poème du *Collier de griffes* (Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 167-168) et ses textes scientifiques, « Procédé d'enregistrement et de reproduction des couleurs, des formes et des mouvements » ou « Solution générale du problème de la photographie des couleurs » (p. 491 *sq.*) (Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 69-74).

284 Paul Claudel, « La nuit à la Vérandah » [1898], dans *Connaissance de l'Est* ; *Œuvre poétique*, éd. cit., p. 64. Pour la pratique photographique de Claudel, passion née à Rio, dans le studio d'André Perrin, voir Marie-France Mousli, « Claudel et la photographie », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 195. http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n%C2%B0195 (consulté le 25 mai 2017).

LF Reverseau vue c8d.indb 252 25/10/2018 18:16

La chambre, vue à travers le trou de la fenêtre, devient un instrument de vision. Dans un autre poème de *Connaissance de l'Est*, « La lampe et la cloche », on trouve la même utilisation de l'italique pour signifier l'emprunt à une autre sphère médiatique :

> Aucune étoile dénoncée par le microscope sur la glace photographique à laquelle je ne sois *négatif*[285].

Ici, le sens photographique est motivé par « la glace photographique », mais aussi par le champ lexical de l'observation scientifique (« microscope » et, plus haut, « lampe » et « cadran »). Ces deux poèmes jouent donc avec la syllepse sur « bain » et sur « négatif », dont le sens photographique est activé par une comparaison ou une métaphore, incarnant, à chaque fois, une expérience lyrique.

Le même phénomène se produit dans un poème plus tardif de Cocteau intitulé « Les photographies de Bérénice », mais penche cette fois vers la parodie :

> Avant le départ de Titus, Bérénice le tire en photographie. Elle, son ombre naine le suivra partout comme son ombre. Mais lui, à Césarée, que ferait île sans ailes ? Voyez les cruelles épreuves que l'amour inflige aux princes.
> Bérénice, près d'une petite lampe rouge, virez, virez dans la nuit cette cruelle épreuve.
> *Épreuve* : Un nègre apparaît sur un cheval blanc. Bérénice n'hésite même pas. C'est vous, cher Seigneur, s'écrie-t-elle. Oui, sur un cheval noir, le roi Titus, en larmes[286] !

Ce poème propose une variation fantaisiste sur le double référent du prénom Bérénice et sur le terme *épreuve*, au sens de « tourment », puis au sens photographique de « tirage ». Le portrait de Titus par Bérénice est d'abord une image négative (homme noir sur un cheval blanc) puis positive (homme blanc sur un cheval noir). L'anachronisme se double d'une poétisation du procédé photographique, marquée par les injonctions « virez, virez », par le souvenir du vers (les deux alexandrins coupés à la césure « Oui, sur un cheval noir, / le roi Titus, en larmes ! » et « Mais lui, à Césarée, / que ferait île sans ailes ? ») et la répétition de l'hémistiche typiquement racinien « cette cruelle épreuve ». Malgré tout ce qui les sépare, Cocteau et Claudel font entrer la photographie dans leurs univers et donnent un sens symbolique à des termes techniques comme *bain*, *négatif* ou *épreuve*.

Chez bien des poètes, l'imaginaire de la photographie prend place dans un imaginaire plus large de la technique. De « vieux appareils photographiques » et des « objectifs tremblants et bègues » apparaissent par exemple dans la longue énumération fantaisiste que forme « Colère » de Fargue, poète fasciné par les appareils et les instruments, surtout anachroniques :

> [L]'oracle endormi du soleil dans vos maisons pleines de méduses montées en graine, d'échos et de prismes trompés, de niches prises en alcôve, d'instruments

285 Claudel, « La lampe et la cloche » [1902], dans *ibid.*, p. 108-109.

286 Jean Cocteau, « Les photographies de Bérénice » [1927], dans *Opéra* ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 543. Le poème, écrit en 1925-1926 et publié en 1927, fait référence à la photographe Berenice Abbott, qui, à cette époque, réalisait en studio des portraits des célébrités parisiennes, dont Cocteau en 1927 et 1928. Il serait intéressant de les comparer avec les textes radicalement modernistes que Cocteau a publiés dans la revue *Aventure* en 1921 (« Calendrier mécanique », « Aurore » et « Les anges maladroits… », *Aventure*, n° 2, décembre 1921, p. 1-2, repris dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 303 et 336).

LF Reverseau vue c8d.indb 253 25/10/2018 18:16

> scientifiques en instance, de sacs de fibrine, de lampes capillaires, de tubes de force hantés de résilles sanglantes ; vos chambres secouées de haussements d'épaules et de larmes ménagères, fumées qui rabattent, miroirs infestés de tics, grimaces balancées ; vos têtes nasardes, hôtels borgnes, sourds à la musique muette des nombres, le tendeur gainé de chair, l'œil à la mèche encrassés, l'écorché dans sa baignoire, le moribond dans son stère, baisers et sommeils qui choquent les pots, traînerie de frotteurs passionnés, prisonnière entre ses lattes, vieux appareils photographiques sautant sur deux pieds sans trouver leur place, vos objectifs tremblants et bègues, meetings de rêves, soufflets digestifs, de potins et d'histoires, et jamais au point ; votre cœur vairon, la tendresse impossible avec vous, votre psychologie de vieilles demi-vierges, votre hyperlogorrhée ; [...] ce besoin d'échapper au centre de gravité de votre pensée d'hommes, cette envie de sortir avec l'œil d'une mouche, cet acharnement sur les comptes de la terre [...] [287].

La référence à la photographie apparaît au milieu de l'énumération et elle est plus développée que les autres éléments : les appareils photographiques sont l'objet d'une métaphore filée qui emprunte à la sphère de la photo les « pieds », moteurs de la personnification, les « objectifs » et les « soufflets ». L'expression « au point » confère en retour un sens psychologique au procédé photographique. Plus loin, on lit « vos travaux ne valent pas cher, et votre papier de tirage ne vaut rien [288] ! »

La photographie se fond aussi dans un imaginaire technique plus large chez Mac Orlan qui martèle l'importance du disque, de la TSF, de la photographie et du cinéma dans ses textes théoriques. Dans ses textes poétiques ou romanesques, certains développements fictionnels appartiennent à l'utopie machiniste. Un poème en prose de *Fêtes foraines*, « Pâtisserie mécanique », présente par exemple une boutique automatisée où des turbines et courroies déposent les sucreries directement dans les gosiers [289]. Le fantasme de la femme automate revient également souvent sous sa plume, dans « Electric-Balancing » [290] ou dans « La femme accumulateur », qui verse dans le fantastique avec une femme-objet électrique :

> Les étincelles brillent au bout de ses doigts comme la rosée aux extrémités élancées des fléoles, le matin, dans les vieux champs de nos vieux dieux.
> Des courants électriques la traversent du nord au sud et, à elle seule, elle représente une installation coûteuse. Quand elle est isolée, le soir dans son garni, elle s'amuse encore pour gagner quelques sous à recharger les batteries des automobiles modestes. Elle reste ainsi pendant des heures à méditer sur des sujets anciens [291].

L'imaginaire machiniste de Mac Orlan n'est jamais loin de la magie, même lorsque, sous l'influence de H. G. Wells

287 Fargue, « Colère », dans *Épaisseurs*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 41-42.
288 *Ibid.*, p. 43.
289 Mac Orlan, « Pâtisserie mécanique », dans *Fêtes foraines*, éd. cit., p. 163.
290 Mac Orlan, « Electric-Balancing », dans *ibid.*, p. 183.
291 Mac Orlan, « La femme accumulateur », dans *ibid.*, p. 175. La fin du poème révèle progressivement chez cette fée électricité une nostalgie des techniques anciennes comme la lampe à huile, de la même façon que, dans *Inflation sentimentale*, la tour Eiffel est l'objet de cette attitude ambivalente, à la fois exaltation du moderne et source de nostalgie.

LF Reverseau vue c8d.indb 254 25/10/2018 18:16

qu'il admire, il se tourne vers la science-fiction. Le poème en prose « Le devin scientifique » met par exemple en scène un « magicien des Postes et Télégraphes, le Grand Albert des facteurs ruraux et citadins, le Tycho-Brahé des surnuméraires », qui prédit l'avenir grâce à la TSF[292]. Cette alliance entre la technique et la magie, qui est au cœur de l'imaginaire mac orlanien de la photographie, apparaît dans nombre de ses fictions, comme « Exemple », à la fin de *Masques sur mesure*. Dans ce récit d'anticipation plutôt léger, situé en 2000, un homme qui travaille au service de surveillance des instincts des robots dans une usine raconte l'importance prise par les « être[s] de métal », robots domestiques dont la construction est rendue possible par une « extraordinaire adaptation, rapidement vulgarisée, des cellules phonographiques et photographiques[293] ».

Cet intérêt pour les robots et les automates est partagé par de nombreux écrivains de l'entre-deux-guerres, par exemple Raymond Roussel dont l'imagination scientifique exceptionnelle s'exprime à travers le personnage de Canterel qui, dans *Locus Solus*, « consacre sa vie entière à la science[294] ». Annie Le Brun a rappelé ce que le scientisme de Roussel devait aux fictions scientifiques des siècles précédents, au courant illuministe du XIX^e siècle mais aussi à la pensée totalisante de la Renaissance[295]. Les machines qui apparaissent dans chacun des épisodes – les demoiselles, le diamant géant ou la « Geôle focale » – sont décrites avec la plus grande minutie[296]. *Locus Solus* regorge notamment de dispositifs optiques où s'arrêtent les visiteurs du domaine. Au début du chapitre 3, on lit par exemple « les yeux appliqués contre l'une quelconque des facettes, on embrassait d'un seul regard circulaire tout l'intérieur du récipient[297] ». Les boîtes de verre du chapitre 4 sont équipées d'une façade transparente et d'œilletons pour que la scène qui s'y déroule puisse être observée de l'extérieur, et, tout au long du récit se multiplient les phénomènes de réfraction, de réflexion et de trompe-l'œil. Canterel s'intéresse en particulier à l'électricité, nouvelle technique dotée, dans *Locus Solus*, de pouvoirs magiques comme la résurrection des morts ou l'effacement par la « lumière bleue ». Outre leur aspect ludique, les machines de Canterel servent à mettre en scène le temps, à le modifier et à assouvir ce qu'Annie Le Brun appelle le « désir d'actualisation » de Roussel[298].

Les références lexicales et métaphoriques à la photographie interviennent de façon ponctuelle mais significative dans les textes poétiques de l'époque moderniste. La photographie, en tant qu'« inconscient technologique », rejoint en effet les imaginaires machinistes, scientifiques ou ludiques de l'époque[299]. Le phénomène croît encore avec Dada, que l'on pense, par exemple aux poèmes qui exaltent le machinisme publiés dans *Action* ou dans *391*[300]. Dans d'autres textes

292 Mac Orlan, « Le devin scientifique », dans *Fêtes foraines*, éd. cit., p. 186.

293 Mac Orlan, « Exemple », dans *Masques sur mesure*, t. I, éd. cit., p. 103. Toutes les citations sont tirées de la première page. On apprend même que l'« Institut des machines de compagnie » fournit aux romanciers des robots secrétaires.

294 Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990, p. 9.

295 Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1994, p. 242.

296 *Ibid*., respectivement p. 28, 57 et 115.

297 Roussel, *Locus Solus*, *op. cit*., p. 57.

298 A. Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots*, *op. cit.*, p. 244.

299 Voir Franco Vaccari, *La Photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Creatis, 1981, p. 29-31.

300 Par exemple le poème de Jean Charazac, « Erreur fondamentale » (*Action*, n° 3, avril 1920, p. 12) ou « Chronique » de Tristan Tzara (*391*, n° 8, février 1919, p. 3, p. 59 du *reprint*).

LF Reverseau vue c8d.indb 255 25/10/2018 18:16

dada, l'imaginaire scientifique va de pair avec un lyrisme de la modernité, comme le montre certains aphorismes publiés dans *Dadaphone*, où Aragon écrit par exemple : « Les souffles roses de l'enfant qui vient de naître font lever des fleurs dans les chambres noires des appareils photographiques[301] ». La photographie participe ainsi, à l'époque dada, à un réenchantement de la science dont le surréalisme sera l'héritier[302].

Le rapprochement entre les appareils ou mécanismes scientifiques et les motifs propres à la poésie surréaliste (exaltation et érotisation de la nature, rêverie sur les matières et les transparences, couplage abstrait/concret, etc.) est extrêmement fréquent dans les premiers temps du mouvement. On pense en particulier aux *Champs magnétiques* et à une phrase comme : « Voyez-vous la photographie au magnésium du dément qui travaille en ces lieux à de petites dévastations sans courage et retourne les champs qui contiennent de beaux morceaux de verre[303] ? » La technique de la photographie au flash, utilisée depuis les années 1880 environ, est l'objet d'une fascination particulière[304]. Un poème de Mac Orlan, « Le toboggan », se clôt par exemple sur « le souvenir trouble qu'un éclair de magnésium a saisi sous les jupes de Ninon » lors de sa descente du toboggan[305]. Le flash est ici voyeur, ailleurs, il est aussi un révélateur, un élément à la fois magique et scientifique. On voit à travers ces exemples qu'un détail du procédé photographique peut brouiller imaginaires technique et magique.

Fascination pour l'optique : Blaise Cendrars, un cas particulier d'imaginaire technique

L'imaginaire de Cendrars, éminemment personnel, est aussi représentatif de l'imaginaire technique de la photographie autour de la première guerre mondiale. Il est lié dès ses premiers textes à son enthousiasme pour les machines optiques. Dans un texte inachevé de 1912, *New York in flashlight*, celui qui n'est pas encore Cendrars propose de construire une « caméra merveille » qui montrerait la modernité de New York en 1912. La caméra endosse un rôle thérapeutique et vient pallier aux souffrances de l'écriture :

> J'ai été en traitement chez un cinématographe.
> Depuis lors je me suis procuré un appareil. Je l'emploie souvent. Surtout le soir, quand j'ai vainement peiné sur un poème et que les rimes ne viennent pas. L'appareil crépite. Le film ronronne. Les images pleuvent. Le cerveau se gonfle à la pluie. Les nerfs se détendent. Le cœur s'apaise. Les scènes défilent, me cinglent, comme les flagelles glacés des douches.

Cette machine qui combine enregistrement visuel et sonore permet une nouvelle vision :

> J'ai su combiner les merveilles du monde moderne.
> J'ai inventé un appareil qui, actionné par les roues des

301 *Dadaphone*, n° 7, mars 1920, p. 6, p. 116 du *reprint*.

302 Jacqueline Chénieux-Gendron parle d'un « imaginaire de la science » (*Il y aura une fois. Une anthologie du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 12).

303 Breton et Soupault, « Saisons », dans *Les Champs magnétiques* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 61.

304 Le magnésium appartient à la « photographie pauvre » dans la mesure où il a d'abord été utilisé dans la sphère policière et judiciaire, pour la photographie de crime chez Weegee notamment. Olivier Lugon prend l'exemple de Jacob Riis pour montrer que le flash est emblématique du documentarisme social en ce qu'il révèle les réalités sociales (« Le réel sous toutes ses formes », art. cit., p. 383).

305 Mac Orlan, « Le toboggan », dans *Fêtes foraines*, éd. cit., p. 180.

LF Reverseau vue c8d.indb 256 25/10/2018 18:16

express, déroule ses films transparents, débrouille ainsi, devant les passagers ennuyés, l'écheveau des dernières nouvelles télégraphiques qu'un gramophone grasseye. [...] Quand mon appareil sera mis au point et dûment patenté, je ferai fortune. Après les Balzac, les Villiers, c'est là mon dernier rêve romantique. Millionnaire, je me ferai citoyen américain. Je suis pratique.
Ce livre est le produit des expériences de mise au point, au fond de mon laboratoire ; c'est le premier fonctionnement de la machine. Il sert de prospectus à N.Y., cet entrepôt. Si sa vision est par trop spéciale, sa caractéristique est d'autant plus déterminée. Plus de routine. La machine fait tout[306].

Dès 1912, cinéma et photographie intéressent surtout Cendrars pour leur dimension optique et la vision médiatisée de l'objectif. Contrairement à Fargue par exemple, Cendrars ne semble pas attiré par la révélation, le développement ou le tirage[307]. L'imaginaire du laboratoire photographique est absent chez lui, de même que celui du montage cinématographique, comme le remarque Philippe Pilard :

> Cendrars parle souvent de la prise de vue (et emploie les noms des divers objectifs avec d'intéressants lapsus, tel le « 28 ultrastigmat » au lieu d'anastigmat) mais passe sous silence l'opération si importante du montage. Tout se passe chez Cendrars comme si le cinéma était un exercice de voyance et de voyeurisme, qui se suffit à lui-même[308].

Cendrars conçoit en effet le cinéma et la photographie comme de purs actes de vision. L'objectif le fascine comme un instrument de prise de pouvoir sur le monde, doué d'un imaginaire technique propre. Il s'attache à en mettre en scène la force poétique dans *Une nuit dans la forêt,* récit fantasmatique d'une expérience cinématographique où il s'agirait de saisir « sur le vif la vie cérébrale, les réactions chimiques du cerveau[309] ». Le narrateur regrette ne pas avoir tourné avec Pompon, la femme qui l'accompagne, et imagine un objectif qui la révèlerait au sens propre, en l'immobilisant et en la dépeçant comme un insecte. C'est là l'occasion d'un développement délirant sur les objectifs photographiques :

> Je l'aurais prise sous les feux du studio, je l'aurais maintenue dans le champ de l'appareil, je l'aurais plantée au bout d'un projecteur comme on épingle un insecte et j'aurais braqué sur elle tous mes objectifs : le 170 *Dallon-Téléphoto* qui vous capte un individu et le ligote brusquement comme au lasso, le 120 *Dallmeyer* qui le dope, le leurre et le transforme en patient, le 100 *B&L Tessar* qui l'endort comme au chloroforme et le désanime, le 75 *Carl Zeiss Matched* qui fend et écartèle les muscles, le 50 *Vérito* qui griffe et pince les nerfs, le 28 *Ultrastigmate* qui colore les pensées et le 12 *Goerz-Hypar* qui compénètre insensiblement votre victime pour se substituer à sa personnalité. Alors,

306 Cendrars, *New York in flashlight*, dans *Inédits secrets*, éd. cit., p. 238-242.

307 Le titre du chapitre « La chambre noire de l'imagination » (*Le Lotissement du ciel*, dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XII, 2005, p. 272) ne semble pas relever d'un imaginaire personnel, mais bien plus d'une métaphore de la mémoire, devenue cliché.

308 Philippe Pilard, « Cendrars : cinéma de rêve, rêve de cinéma », dans *Blaise Cendrars,* Marseille, Sud, 1988, p. 130.

309 Cendrars, *Une nuit dans la forêt (premier fragment d'une autobiographie)*, dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. III, 2001, p. 193.

LF Reverseau vue c8d.indb 257 25/10/2018 18:16

> intervenant en toute hâte avec mon *Akeley-Camera*, comme un chirurgien armé de son bistouri ou un bourreau chinois de son grand sabre, en pratiquant de larges coups de panoramique incisive et en me servant avec dextérité de diffuseurs, de tamiseurs, d'un jeu angulaire de lampes et d'éclairages machinés, j'aurais bien su le mettre rapidement au jour, l'extérioriser, le désespoir de Pompon[310].

Outre la volonté exacerbée, presque maniaque, de s'approprier des connaissances techniques, on lit aussi dans ces lignes, comme le suggère Jérôme Camilly, le « pouvoir de l'enchanteur qui transmue une technique froide en un poème d'amour[311] ». La fascination de Cendrars pour le vocabulaire technique, qu'il maltraite parfois, s'accompagne d'une distance moqueuse vis-à-vis de certains mots devenus à la mode. Dans le même texte, par exemple, tandis qu'il célèbre la grandeur du cinéma, il se moque de la « photogénie », « mot cul-cul-rhododendron »[312]. Luce Briche commente ainsi le texte essentiel qu'est *Une nuit dans la forêt* :

> Cendrars multiplie les images du biologiste, du chimiste ou de l'entomologiste, pour décrire l'activité de celui qui manie les objectifs. De la chimie du cerveau à la genèse chimique de l'image photographique, s'ouvrent les possibilités d'une *révélation* [...] de l'homme à lui-même, d'une perception à la fois directe, immédiate, et profonde, absolue de son être même[313].

Si l'imaginaire de l'objectif est commun au cinéma et à la photographie, les deux modèles divergent par le mouvement, spécifique au cinéma et valorisé à l'extrême par le poète. La photographie n'est pas un modèle poétique explicite pour Cendrars, mais elle semble essentielle dans son imaginaire[314].

La photographie est un *medium* menaçant pour Cendrars parce que, par le biais de l'objectif, l'œil peut prendre le pouvoir, voire mettre à mort dans *Une nuit dans la forêt*, dans *Documentaires (Kodak)* ou encore dans *Dan Yack*[315]. La pulsion scopique rejoint la pulsion de mort :

> L'acte photographique lui-même plutôt que le cliché rendu sur le papier intéresse l'auteur, la pulsion agressive et captatrice qui lui a été de tout temps liée : celui qui prend une photo, prend une vue, somme l'objet, l'immobilise et l'abat ; ce qu'il considère figure inanimé devant lui au fond de son œil[316].

À travers la photographie s'exprime alors un désir de vérité :

310 *Ibid*., p. 197.

311 J. Camilly, *Enquête sur un homme à la main coupée : Blaise Cendrars*, Paris, Le Cherche-midi, 1986, p. 51-52.

312 « Il paraît que j'ai répondu un jour à un jeune esthète [Jean Epstein] qui me demandait ce que c'était que la photogénie : "La photogénie, Monsieur, c'est un mot cul-cul rhododendron, mais c'est un grand mystère !". » (*Une nuit dans la forêt*, éd. cit., p. 194.)

313 L. Briche, *Blaise Cendrars et le livre*, *op. cit.*, p. 258.

314 Charles Grivel écrit par exemple que Cendrars « réfère constamment, voire obsessionnellement, à tout propos et même hors de propos, à la photographie, médium visiblement douteux pour lui, qui plus est menaçant, mais médium tout de même. » (Ch. Grivel « Cendrars éléphant photographe », art. cit., p. 100.)

315 Cendrars, *Dan Yack* [1929/1946], dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. IV, 2002, en particulier la description du cinéma comme torture dans « le petit cahier de Mireille », Rouleau cinq[ter], p. 229-240.

316 Ch. Grivel, « Cendrars éléphant photographe », art. cit., p. 109.

LF Reverseau vue c8d.indb 258 25/10/2018 18:16

> La référence photographique, redoublée ou pas par la référence cinématographique, sert à doter le texte d'une dimension d'absolu réalisme – ou de « vérité », particulièrement provocatrice en poésie – et au-delà[317].

Il y a chez Cendrars une dialectique complexe et toute personnelle entre le fantasme photographique et l'écriture : son imaginaire de la photographie repose principalement sur le lien entre optique et projection lyrique.

Depuis les années 1920, on s'attache à rechercher ce qu'il peut y avoir de photographique ou de cinématographique dans l'écriture de Cendrars. Rapidité, art de l'évocation, de l'ellipse, du raccourci, quête du simultané, etc., Jean Epstein a identifié les principales caractéristiques du cinéma dans la poésie moderne à partir de l'exemple de Cendrars. En les décomposant en « esthétique de suggestion » (« On ne raconte plus, on indique »), « esthétique de succession » et autres, le théoricien pose en 1921 les bases de l'analyse cinématographique de l'œuvre cendrarsienne, souvent reprise depuis : « La succession des détails qui remplace le développement chez les auteurs modernes et les gros premiers plans dus à Griffith relèvent de cette esthétique de proximité[318] ». Plus récemment, Sylvia Schreiber a proposé une interprétation photographique du style de Cendrars pour ses « courtes notations visuelles » qui « rappellent la technique du flash » et sa « technique de l'instantané verbal »[319]. Les motifs récurrents et le vocabulaire technique précis de Cendrars ont ainsi nourri une critique qui cherche à transférer le modèle photographique ou cinématographique d'un imaginaire vers une stylistique. C'est sans doute ce type de lecture qui a poussé Cendrars à expliciter ou à inventer des liens entre son œuvre et la photographie, comme dans les « Entretiens avec Michel Manoll », enregistrés en avril 1950, lorsqu'il fait de la photographie le modèle poétique de *Documentaires (Kodak)* et de *Feuilles de route*.

La fascination de Cendrars pour le cinéma et la photographie appartient de façon plus générale à une « apologie du progrès technique » qui est celle par exemple de *Profond aujourd'hui* qui valorise à l'extrême le machinisme moderniste en le transformant en un fantasme personnel[320]. Dans ce manifeste poétique de la modernité, ainsi que dans les textes de Mac Orlan déjà évoqués, l'imaginaire technique peut difficilement être isolé de l'imaginaire magique : comme dans la science-fiction, les machines deviennent vivantes, les humains des automates et la technique est l'instrument de métamorphoses mystérieuses. Le croisement entre ces deux imaginaires de la photographie s'explique en particulier avec la réception de l'imagerie scientifique

317 *Ibid*., p. 107.

318 J. Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 171.

319 Sylvia Schreiber, « Blaise Cendrars : photographie et écriture », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 36, « BlaiseMedia, Blaise Cendrars et les médias », 2006, p. 133. Voir aussi Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, chap. « Le cinéma, patrie de l'homme moderne », p. 165-224.

320 Le texte s'ouvre sur « Je ne sais plus si je regarde un ciel étoilé à l'œil nu ou une goutte d'eau au microscope » et se développe ensuite en une vision mythologique de la modernité : « Les cosmogonies revivent dans les marques de fabrique. Affiches extravagantes sur la ville multicolore ». La machine prend le pouvoir (« Tout se sensibilise. Est à la portée des yeux. Se touche presque ») et finit par se retourner contre l'homme : « On reçoit un tramway dans le dos. Une trappe s'ouvre sous votre pied. On a un tunnel dans l'œil » (Cendrars, *Profond aujourd'hui* [1917], dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XI, 2005, p. 3-8).

LF Reverseau vue c8d.indb 259 25/10/2018 18:16

dès les rayons X[321]. En 1923, Man Ray insiste sur la ressemblance entre la radiographie et la photographie par contact direct puisque le terme *rayographs* fait allusion au nom de Man Ray, mais aussi aux rayons X, en anglais *X-rays*[322]. La technique, pour un observateur extérieur ou pour celui qui ne la maîtrise pas encore, est en effet un phénomène magique, c'est-à-dire inexplicable. La technique photographique, par sa complexité et sa temporalité particulière, est l'objet d'un émerveillement. Aussi l'imaginaire technique prend-il parfois la forme d'un regard naïf devant la photographie, comme chez Pierre Loti qui évoque sa tante, « qui passait pour une novatrice un peu excentrique » parce qu'elle faisait de la photo dans les années 1860. Il la dépeint par exemple en train de développer ses plaques :

> Elle ne connaissait encore que les positifs directs sur verre, ce qui, d'ailleurs, convenait mieux à mon impatience enfantine, car ainsi je voyais tout de suite la vraie image apparaître. [...] Et je me rappelle ma joie, mon *émerveillement* lorsque, enfermé avec ma tante photographe dans l'obscurité du petit souterrain où elle combinait ses *drogues magiques*, j'épiais sur chaque plaque nouvelle l'apparition de ces marbrures d'abord indécises qui, peu à peu, s'accentuaient pour dessiner les visages aimés[323].

Les écrivains-photographes sont sans doute plus que d'autres photographes sensibles à l'aspect symbolique et magique de l'*arché* photographique.

La force de l'imaginaire magique

La photographie est magique, non par l'adjonction d'un sens ou d'une valeur artistique, mais par la force du dispositif même. C'est pour cette raison qu'elle apparaît rarement comme art dans les textes poétiques, mais davantage comme technique dans des usages scientifiques ou para-scientifiques. Comment les poètes se sont-ils approprié les imaginaires magiques diffusés par la photographie occulte à la fin du XIX^e^ siècle et comment les ont-ils transformés ?

La dimension indicielle de la photographie, son statut d'« empreinte », a été utilisée pour donner des preuves de l'immatériel en marge de ses usages réalistes. Nombreuses sont les représentations photographiques d'esprits, de fantômes, d'auras, d'hallucinations, de rêves ou de pensées, formant ce qu'on appelle aujourd'hui la « photographie occulte ». Cette photo ésotérique s'est nourrie à la fois des découvertes scientifiques, en particulier des rayons X, et des usages récréatifs de la photographie (jeux d'amateurs, foires, etc.). La croyance, troublante, en la possibilité de développer les images latentes laissées sur la rétine d'un mort (« l'optogramme », souvent évoqué dans les affaires de meurtre des années 1860 en France), en l'existence des

321 Voir Clément Chéroux, « "À la recherche d'images susceptibles de nous extasier". Le goût des avant-gardes pour la photographie scientifique », dans *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918*, dir. D. Canguilhem, Paris, Gallimard, 2004, p. 145 *sq*. Voir aussi Monique Sicard, *L'Année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1995.

322 Cl. Chéroux, « "À la recherche d'images susceptibles de nous extasier". Le goût des avant-gardes pour la photographie scientifique », art. cit., p. 153, et « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », art. cit. Sur le nom de Man Ray, voir aussi Fr. Denoyelle, *La Lumière de Paris*, *op. cit.*, t. II, p. 43-44.

323 Pierre Loti, lettre du 15 novembre 1909 (citée dans *Je ne suis pas photographe*, dir. El. Perego et R. Delpire, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2006, p. 104, nous soulignons).

LF Reverseau vue c8d.indb 260 25/10/2018 18:16

« ectoplasmes » (images des « auras des morts » selon le docteur Baraduc de la Salpétrière, dont la célèbre médium polonaise Stanislawa P. [**fig. 99**]) ou en la photographie de rêve doit être comprise comme une tentative de réconcilier monde physique et monde spirituel[324].

Cette croyance était particulièrement répandue dans la seconde moitié du XIXe siècle : vite discréditée sur un plan scientifique, elle est devenue une mode chez les amateurs[325]. On en trouve des traces dans les anecdotes de Nadar, comme celle, bien connue, qui évoque la terreur de Balzac devant le daguerréotype[326], mais aussi dans de nombreuses images issues de collections privées, montrées par exemple dans l'exposition *The Perfect medium. Photography and the Occult*[327]. Outre les disparus – la demande était importante après chaque guerre –, cette photographie occulte entend montrer les forces vitales ou les fluides : Baraduc, mais aussi Louis Darget (**fig. 100**) et Jules-Bernard Luys prétendaient même enregistrer les pensées par contact direct avec une plaque sensible.

Cette photographie, longtemps oubliée, a été récemment mise en valeur. Spécialistes de photolittérature ainsi qu'historiens de la photographie s'y intéressent pour expliquer la dimension ésotérique du *medium* dans des textes littéraires ou des photographies postérieures. Dans le chapitre « Les spectres » de *Soleil noir*, Paul Edwards propose de prendre au sérieux la position balzacienne et insiste sur la valeur littéraire de cette croyance : « Balzac peut nous sembler crédule aujourd'hui, mais c'est mésestimer l'importance de la signification des phénomènes occultes dans l'ère positiviste naissant[328] ». Cet imaginaire, fondé sur un éclectisme philosophique proche du néoplatonisme, a nourri les fictions de Champfleury (*La Légende du daguerréotype*, 1863), de Villiers de l'Isle-Adam (*L'Ève future*, 1886), mais aussi de Gautier et de Rodenbach[329]. La photographie a joué un grand rôle dans la vogue des phénomènes paranormaux : « l'effet de réel, au lieu d'être compris comme une fiction, un trompe-l'œil, vient alors renforcer ce que l'on pourrait appeler un *effet d'animisme*[330] ». Comme

324 Voir Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 213, ou D. Grojnowski, *Photographie et langage*, *op. cit.*, chap. 9, « Optogrammes » et p. 281.

325 « En France, la photographie spirite naît en 1873 dans les cercles de la *Revue spirite* d'Allan Kardec et à l'initiative du photographe Jean Buguet. Le phénomène est de courte durée puisque les 16 et 17 juin 1875, devant la septième chambre correctionnelle du tribunal de la Seine, Jean Buguet est jugé et condamné pour escroquerie. Faisant jusqu'alors l'objet d'une véritable croyance, la photographie spirite est profondément discréditée. Elle n'en disparaît pas pour autant, mais se voit immédiatement convertie en divertissement, passant ainsi du domaine de la mystification à celui de la récréation. Nombreux sont les manuels qui l'inscrivent alors à leur registre et les amateurs qui la pratiquent par plaisanterie. » (Cl. Chéroux, « Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes », *Études photographiques,* nº 5, novembre 1998, note 19, p. 93.) Voir aussi Vincent Gille, « Les voix du rêve », dans *Trajectoires du rêve*, *op. cit.*, p. 103 *sq*. Il fait la généalogie du « spiritisme » et de la « médiumnité » en France chez des poètes comme Hugo, Nerval, Novalis et Breton.

326 Nadar, « Balzac et le daguerréotype », dans *Quand j'étais photographe*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 13-20.

327 *The Perfect medium. Photography and the Occult*, cat. expo., Metropolitan Museum of Art, New York (27 septembre-31 décembre 2005), New York/New Haven, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2005. Voir aussi, plus récemment, les expositions *Hypnos. Images et inconscients en Europe 1900-1949*, Lille, musée d'art moderne Lille-Métropole (14 mars-12 juillet 2009) et *L'Europe des esprits ou la Fascination de l'occulte*, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain (8 octobre 2011-12 février 2012).

328 P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 58.

329 Au sujet des poèmes de Rodenbach, « La vie des chambres » (1891), P. Edwards écrit par exemple que « sa poésie est la dernière agonie du néoplatonisme symboliste » (*ibid*., p. 66).

330 *Ibid*., p. 67.

LF Reverseau vue c8d.indb 261 25/10/2018 18:16

99. Albert von Schrenck-Notzing,
la médium Stanislawa P., *ca* 1913

100. Louis Darget, *L'Aigle*, « Photographie du rêve »,
1896, 9 × 6,5 cm

LF Reverseau vue c8d.indb 262 25/10/2018 18:16

l'alchimie, la photographie consiste en une collaboration chimique avec la nature. L'intérêt des poètes pour ce genre de phénomènes n'est pas neuf – que l'on pense à Novalis par exemple –, mais la photo vient donner un nouveau souffle à ce *topos* romantique. La photographie occulte s'est ainsi propagée de façon diffuse dans l'imaginaire des poètes, y compris chez les poètes dada, comme le montrent les premiers poèmes de Tzara, par exemple « Épiderme de la nuit croissance », lorsqu'une « belle photo » imaginaire surgit au milieu d'une énumération surprenante :

> je suis sorti en branches de gants flétris phosphore
> farine d'aigle mercuriel me secoue les muscles
> je suis service des tremblements si l'on appuie sur la cellule
> quelle belle photo je ferai aplati contre la grille comme un gâteau
> j'étais avec vous et vos yeux venaient avec nous
>
> arrivons par intermède membre après membre et organe après organe[331]

Parmi des éléments naturels et symboliques apparaissent le mercure et le phosphore ainsi que le terme *cellule* qui amène le terme *photo* et fait le lien entre l'univers naturel et l'univers technique.

La continuité entre un intérêt ancien des poètes pour les phénomènes occultes et para-scientifiques et celui, plus récent, pour la photographie, apparaît par exemple dans le poème d'Apollinaire « Lecture » qui met en scène un moine magicien dans un univers de grimoire, d'encens, de crapaud et d'améthyste. Apollinaire fait d'une chambre noire le refuge d'un « alchimiste » :

> Et je songe au grimoire,
> Au parchemin rongé,
> À quelque chambre noire
> Où vit retiré un alchimiste[332].

On pourrait ainsi multiplier les exemples de laboratoires dans les textes poétiques du début du XX^e^ siècle : la photographie n'est qu'une des forces en présence dans un imaginaire ésotérique plus large. De même, elle ne constitue qu'une part de la magie des images en général, mais elle sert de plus en plus à évoquer l'aspect illusionniste, et par là magique, de certaines images. Dans *Banalité* par exemple, Fargue décrit sa réaction face à un des livres de la collection de M. Landelle, le père d'un de ses camarades :

> J'admirais la finesse du trait et le rendu photographique des personnages. Un joli travail de couleurs les faisait vivre. Je m'hallucinais, je les voyais tourner, je voyais la fumée des canons s'étirer lentement sur les pages. Un véritable trompe-l'œil, comme dans un panorama. Je conçus à ce moment qu'il pouvait y avoir au monde d'inexplicables merveilles[333].

Dans ce texte, l'hallucination est produite par l'illusionnisme de l'image, son « rendu photographique », alors même qu'il ne s'agit pas de photographie. C'est à ce genre de détails que l'on comprend que l'imaginaire de

331 Tristan Tzara, « Épiderme de la nuit croissance » [1912], dans *De nos oiseaux* ; *Œuvres complètes*, éd. H. Béhar, Paris, Flammarion, t. I, *1912-1924*, 1975, p. 189. Le recueil, paru en 1923, regroupe des textes plus anciens.

332 Apollinaire, « Lecture », dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 714.

333 Le livre décrit est « *L'Armée française*, par Jules Richard, édition Boussod-Valadon » (Fargue, *Banalité*, *op. cit.*, p. 60).

LF Reverseau vue c8d.indb 263 25/10/2018 18:16

la photographie a débordé la photographie elle-même, sa technique et ses résultats et qu'il s'est diffusé largement.

Bien des poètes du début du siècle sont héritiers de l'imaginaire symbolique et magique de la photographie du XIX^e siècle : la photographie occulte a nourri les imaginaires d'Apollinaire, Fargue ou Reverdy à travers les motifs du laboratoire, des revenants et des âmes errantes comme de l'hallucination. Au sein de cette vision magique de la photographie, nous voudrions nous arrêter sur le cas particulier de la révélation, qui cristallise la tension entre un imaginaire scientifique et un imaginaire magique.

Fascination pour la révélation[334]

La métaphore photographique apparaît souvent sous la plume des poètes lorsqu'il est question d'un mystère à élucider. Le motif de la révélation uniformise l'image et l'imaginé, la vision extérieure et intérieure. Le double sens de « révélation » – apparition concrète et manifestation mystique – modèle cet imaginaire de la photographie à la fois scientifique et magique.

Agent révélateur du mystère et mystère elle-même, la photo apparaît comme métaphore, mais peut aussi être l'élément d'une intrigue à part entière, comme c'est le cas dans *Simone de Montmartre* où Mac Orlan raconte la vie et la mort pathétiques d'une femme. La fin du poème justifie le récit qui vient d'être fait par une photographie de police qu'on lui aurait montrée et qu'il décrit précisément, jusqu'aux effets de perspective et de cadrage :

> Comme j'étais mal disposé, un matin de pluie,
> pour toutes les excentricités humaines
> un ami me montra une photographie :
> celle d'une femme nue et morte
> étendue sur un lit d'hôtel
> à côté d'un homme vêtu et mort
> qui, vu en raccourci, ressemblait à un phoque rigide.
> Simone n'avait pas changé sa coiffure ;
> sa cloche reposait sur la cheminée
> à côté d'une pendule dorée sans aiguilles.
> Simone était incontestablement morte à côté de son ami.
>
> Ils s'étaient suicidés aux sons du phonographe de la maison voisine :
> – *Some suny* [*sic*] *day… Swanie… Eleanor!...* –
> Et sur le ventre nu de la femme,
> avant de mourir,
> dans une suprême évocation du Mois de Marie,
> l'homme avait écrit, un doigt trempé dans l'encre,
> ces mots :
> *Priez pour nous*[335] *!*

Après un blanc redoublé par des astérisques, comme la morale d'un conte ou comme le dernier plan d'un film qui dévoilerait un *set* de tournage dans un travelling arrière, Mac Orlan rapporte le parcours et les effets de cette photographie :

334 Après la rédaction initiale de ce livre, Servanne Monjour a publié une belle synthèse sur cette question : Servanne Monjour, « La révélation : archéologie d'une métaphore photolittéraire », *Revue internationale de photolittérature*, n° 1, *op. cit.*, http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2872 (consulté le 15 janvier 2018).

335 Mac Orlan, *Simone de Montmartre*, dans *Poésies documentaires complètes*, éd. cit., p. 58.

LF Reverseau vue c8d.indb 264 25/10/2018 18:16

> Cette photographie venait d'un obscur bureau de police.
> De mains en mains, elle échouait dans les miennes
> Et l'image ridicule et démoralisante
> je l'ai gardée dans ma mémoire
> jusqu'au jour où j'ai résolu d'écrire cette histoire,
> de la faire imprimer et de la relire plus tard
> avec des yeux qui ne seront plus les miens
> mais des yeux de promeneur imperméable
> assis au crépuscule du soir sur le banc du corps de garde
> à la porte du Paradis[336].

Malgré le caractère attendu de la chute, ces quelques vers illustrent le processus de la révélation. Une photographie concrète joue un rôle narratif dans l'histoire et engendre le récit d'une manière qui évoque le procédé photographique à deux temps. Dans un premier temps, l'image pénètre dans la mémoire du poète, en le frappant, non de sa beauté (elle est dénigrée à plusieurs reprises : « obscur bureau de police » ou « l'image ridicule et démoralisante »), mais d'une force mystérieuse. Longtemps après, l'image est révélée sous une autre forme, écrite et imprimée, et acquiert ainsi une quasi-éternité. L'originalité de cette conception de la révélation par l'écriture réside d'abord dans le fait qu'elle parte d'une photographie réelle et non d'une image mentale, mais aussi que ce poème devienne à son tour image, pouvant être contemplé, écrit Mac Orlan, « avec des yeux qui ne seront plus les miens / mais des yeux de promeneur imperméable ». Ce processus de création littéraire évoque les propos de Franco Vaccari au sujet de la révolution de la photographie, de la transformation du monde en spectacle et la substitution de l'image au réel : « la photographie fonctionne comme un court-circuit de l'imagination – qui se referme sur elle-même[337] ».

Dans un éloge de Varta, Mac Orlan utilise le verbe *révéler* dans un autre sens : « on pourrait intituler un livre de poèmes, inspiré par des "instantanés précieux" "Le Noir et le Blanc". Ces deux couleurs, imprécises, mais fécondes, révèlent les confidences les plus secrètes d'un paysage[338] ». La photographie révèle le réel en rendant visibles ses mystères, ce qui ne se voit pas l'œil nu, et l'écriture fonctionne comme une révélation, sur le mode de la photographie. Les deux aspects sont toujours liés et la photo ne révèle pas seule : sans le dire explicitement et en insistant sur la puissance de l'image, Mac Orlan conserve ainsi sa valeur à la littérature.

Fargue aussi présente souvent l'écriture poétique comme une révélation, mais insiste davantage sur le processus et sur la durée de l'opération elle-même. Dans *Haute solitude*, la métaphore photographique prend la forme d'une « décalcomanie » : « Sous une mince feuille de nuit, la ville gisait comme aplatie, pareille à une décalcomanie qu'on s'apprête à révéler[339] ». La photographie, de concert avec l'alchimie, vient soutenir cette poétique. Dans « Par ailleurs », la préface au *Piéton de Paris*, il écrit par exemple : « Il y a dans l'Art et dans le Sport, des questions de chambre noire et d'alambic qui passionnent les foules[340] ». Le poète farguien, à la fois chimiste et alchimiste, sait révéler la vraie nature des choses : « Écrire,

336 *Ibid.*, p. 59.

337 Franco Vaccari, *La Photographie et l'inconscient technologique*, *op. cit.*, p. 62.

338 Propos de Mac Orlan repris, sans référence, dans l'exposition *Les Portraits de Varta*, déjà citée.

339 Fargue, « Marcher », dans *Haute solitude*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1982, p. 51.

340 Fargue, « Par ailleurs », dans *Le Piéton de Paris*, *op. cit.*, p. 12.

LF Reverseau vue c8d.indb 265 25/10/2018 18:16

c'est savoir dérober des secrets qu'il faut encore savoir transformer en diamants[341] ». Cette posture s'exprime dans les textes littéraires à travers le motif de l'atelier ou du laboratoire, où le poète transforme le monde. Il s'agit souvent d'un lieu caché, comme si l'activité qu'il abritait était clandestine : « mon atelier secret d'imagier et de citadin[342] ».

Chez d'autres poètes comme Reverdy, l'imaginaire de la révélation se situe dans un autre monde où évoluent fantômes et ombres. Sa poésie est en effet traversée par des silhouettes incertaines et angoissantes, comme dans ce poème lapidaire de *La Lucarne ovale* :

Dans quelques coins
du grenier j'ai trouvé
des ombres vivantes
qui remuent[343].

Le poème en prose « Réalité des ombres » relate aussi un voyage dans un royaume où personne ne s'aventure et s'apparente à la révélation d'une vie parallèle :

> Dans cet étrange faubourg en pleine ville où le plus obscur travail s'exécute, personne n'est jamais venu voir. Seul dans la nuit, dans la boue où tremblent des lumières rouges ou vertes, un certain peuple vit[344].

La référence à la photographie apparaît de façon explicite dans le poème « Chambre noire » qu'il faut citer intégralement :

Un trou dans la lumière et la porte l'encadre
Tout est noir
Les yeux se sont remplis d'un sombre désespoir
On rit
Mais la mort passe
Dans son écharpe ténébreuse
Et dans le sillon creux
Une bête peureuse
Qui se débat pour fuir
Vers le fond du jardin où la porte est ouverte
Mais – quelqu'un vient d'entrer
Sans oser dire un mot
La lune est toute gonflée d'eau
Dans la nuit les nuages montent
J'attends l'heure qui sonne
Et je peux écouter
La fin d'un autre conte[345].

Ce poème met en scène un imaginaire angoissant de la photographie car la chambre noire est synonyme d'enfermement : la bête « se débat pour fuir » et la porte qui « encadre » le trou dans le premier vers est fermée (« tout est noir »). Lorsque cette porte s'ouvre au milieu du poème, elle est loin (« au fond du jardin ») et révèle une nouvelle angoisse indéfinie. La métaphore de la chambre noire prend une dimension mortifère : « Mais la mort passe / Dans son écharpe ténébreuse ». Le silence et l'obscurité sont particulièrement oppressants et la lune, « toute gonflée d'eau », évoque d'autres images quasi fantastiques. La position du poète touche aussi au fantastique : il est comme miniaturisé à l'intérieur de la

341 *Ibid*., p. 16.
342 Fargue, « Du beau temps », dans *La Lanterne magique*, *op. cit*., p. 134.
343 Reverdy, *Dans quelques coins…*, *La Lucarne ovale*, dans *Plupart du temps* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 78.
344 Reverdy, « Réalité des ombres », dans *Poèmes en prose* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 43.
345 Reverdy, « Chambre noire », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 220.

LF Reverseau vue c8d.indb 266 25/10/2018 18:16

chambre noire. Le « Je » ne manie pas la « chambre noire » mais il se trouve à l'intérieur, comme pris au piège. Poème sur la peur de l'enfermement et de l'obscurité, « Chambre noire » dit l'attente dans une atmosphère de confrontation avec un extérieur hostile, comme le montre le vers « on rit », en rupture et en décalage avec le reste du poème. La métaphore de la chambre noire revient souvent chez Reverdy, elle est le lieu de révélation d'un drame, comme le remarque Mary Ann Caws :

> L'image de « la chambre noire », qui suggère la pièce où l'on développe des photographies aussi bien que la chambre obscurcie où l'on dort, contient tous les éléments d'un théâtre intérieur. Voilà le drame de la poésie de Reverdy [...][346].

L'imaginaire de la photo occulte rejoint un pan de la poétique de Reverdy, en particulier la notion de théâtre intérieur. En effet – c'est là le point commun entre les deux héritiers de la photo occulte que sont Reverdy et Fargue –, la poésie devient elle-même un *medium* magique et ésotérique, un instrument de transformation, de résurrection chez Fargue et de transmutation chez Reverdy pour qui le laboratoire farguien est une « fabrique d'images[347] ». Dans les deux cas, l'imaginaire magique de la photographie passe dans l'univers des poètes sous la forme de la révélation.

J'aimerais enfin proposer un détour hors de la littérature française pour évoquer quelqu'un dont l'œuvre est gouvernée par le motif de la révélation et qui influença de nombreux écrivains du début du XX^e^ siècle. Artiste protéiforme suédois, August Strindberg s'est mis à la photo dans le cadre d'un projet sociologique d'enquête sur la paysannerie en Europe dans les années 1880, mais ses photos prises du train ou de la route pour *Parmi les paysans français* (1889) sont ratées et il se tourne bien vite vers la pratique introspective de l'autoportrait[348]. Puis, dans la vogue de la photographie occulte, il s'essaie à la prise de vue sans objectif, au sténopé, et pense obtenir, avec sa série de trente secondes de pose « Photographie de l'âme », réalisée en 1892 à Berlin, la révélation de son âme et l'extériorisation de la sensibilité[349]. Cette période correspond à la reprise de l'écriture autobiographique et, à partir de 1894, en Autriche, Strindberg travaille à ses *Célestographies* qui sont des « photographies » du ciel ou des étoiles faites en déposant à la clarté nocturne des plaques simplement trempées dans un révélateur. Les traces visibles sont dues à des phénomènes chimiques et non à une reproduction ésotérique des corps célestes : l'échec est scientifique mais le succès est poétique. Il renoue ensuite avec une « approche quasi médiumnique de la photographie » en 1906 en réalisant des autoportraits en taille réelle, comme le célèbre sténopé de 1906 (**fig. 101**)[350]. « Je me moque de mon apparence, mais je

346 Mary Ann Caws, « Reverdy, toujours "dehors" », *Europe*, n° 777-778, janvier-février 1994, p. 105-107.

347 « Le poète, l'esprit du poète est une véritable fabrique d'images » (Reverdy, « La fonction poétique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1276).

348 On s'inspire ici de l'ouvrage de Clément Chéroux, *L'Expérience photographique d'August Strindberg. Du naturalisme au surnaturalisme*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 9-22.

349 « Le terme de sensibilité sert à l'intercession comme à l'amalgame entre la chimie, la psychologie, l'écriture, l'art, la photographie. » (M. Frizot, « L'âme, au fond. L'activité photographique de Munch et Strindberg », dans *Lumière du monde, lumière du ciel*, cat. expo., *Visions du Nord*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris [7 février-17 mai 1998], Paris, Paris Musées, 1998, p. 198.)

350 Cl. Chéroux, *L'Expérience photographique d'August Strindberg*, *op. cit.*, p. 65.

LF Reverseau vue c8d.indb 267 25/10/2018 18:16

101. August Strindberg, Autoportrait au sténopé, 1906

veux que les gens voient mon âme, et elle apparaît dans ces photographies bien mieux que dans beaucoup d'autres », déclare Strindberg avant d'ajouter : « Je cherche la vérité dans l'art de la photographie, intensément, comme je la cherche dans beaucoup d'autres domaines »[351]. C'est ainsi par la notion de révélation que Strindberg rapproche ses activités poétique et photographique. Elle est chez lui l'objet d'une recherche scientifique et artistique.

Cette vision de la révélation, nous l'avons vu, intéresse Paul Claudel, comme elle « passera » plus tard chez les surréalistes français. En 1894, August Strindberg appelle à une « théorie pour l'art automatique » dans un texte portant sur le rôle du hasard dans l'art[352]. Bien que ce texte ait été inconnu des surréalistes, Strindberg intégrera le panthéon surréaliste tardivement, dans *Arcane 17*, parmi les « illustres répondants[353] ». C'est l'héritage de l'imaginaire magique de la photographie dans le surréalisme dont nous voudrions maintenant présenter les spécificités.

Le surréalisme au cœur des tensions de la photographie

La spécificité de l'imaginaire surréaliste de la photographie apparaît à travers la *mimesis* de l'irréel et le « lyrisme du document », deux notions seulement

351 Cité dans *ibid*., p. 68 et 77.

352 Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, texte écrit en français, et paru dans la *Revue des revues* en novembre 1894 (rééd. Caen, L'Échoppe, 1990. Cité par Cl. Chéroux, *ibid.*, p. 34).

353 « La poésie et l'art garderont toujours un faible pour tout ce qui transfigure l'homme dans cette sommation désespérée, irréductible, que de loin en loin il prend la chance dérisoire de faire à la vie… » (Breton, *Arcane 17* [1944-1947], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 42-43. Les autres « illustres répondants » sont Pascal, Nietzsche et Rimbaud.) Voir aussi Maxime Abolgassemi, « August Strindberg/André Breton : à la lumière du hasard objectif », *Mélusine*, n° 27, « Le surréalisme et la science », 2007, p. 245-255.

LF Reverseau vue c8d.indb 268 25/10/2018 18:16

évoquées jusque-là et qu'il reste à approfondir. De quelle façon le surréalisme utilise-t-il la photographie dans un projet documentaire qui ne relève pas du réalisme ? comment intervient la photographie lorsqu'il ne s'agit pas de donner à voir le monde tel qu'il est ?

Le surréalisme, héritier de l'imaginaire symboliste de la photographie

Les surréalistes se sont intéressés aux phénomènes médiumniques dont la diffusion a été en grande partie assurée par la photographie au XIX^e^ siècle. Dans le catalogue de l'exposition *Trajectoires du rêve*, qui montrait l'importance du thème onirique et les transformations du rêve du romantisme au surréalisme, Vincent Gille rappelle que « la question de la médiumnité apparaît très tôt dans le surréalisme », introduite par Crevel qui a été initié au spiritisme[354]. Dans « Le message automatique », Breton se montre documenté sur les médiums du XIX^e^ siècle : il cite de nombreux noms et établit une typologie des phénomènes, mais il distingue nettement le spiritisme, qui sépare la personnalité de l'esprit de celle du médium, et le surréalisme où il s'agit d'une seule et même entité[355]. Les références scientifiques et parascientifiques ne sont pas de simples métaphores, mais légitiment la théorie surréaliste : il s'agit, explique Michel Poivert, « de parer du prestige de la science une pure abstraction théorique[356] ». La science est utilisée comme outil de comparaison dans la constitution de modèles poétiques, par exemple à travers l'image du microscope dans le photomontage *L'Écriture automatique* (voir **fig. 78**)[357].

L'intérêt pour les phénomènes médiumniques appartient à l'ambition surréaliste plus large de rendre visible l'invisible. À propos de la curiosité des poètes pour l'astronomie, Vincent Gille écrit par exemple : « Tout se mélange, se recouvre, la science et l'occultisme, les médiums et les poètes. Chacun veut sa part de l'invisible, chacun estime tenir sa preuve que la réalité n'est pas telle qu'on la croit[358] ». Ce rêve de révélation de l'invisible fait intervenir conjointement un imaginaire scientifique et magique dans la fascination pour l'astronomie, dont les surréalistes renversent certains motifs, comme l'éclipse, avec le titre *Clair de terre* qui inverse l'image du clair de lune en une sorte d'éclipse terrestre[359]. C'est aussi le cas de l'électricité, si l'on prend l'exemple de l'arc électrique, qui constitue la base de la lampe à arc, titre du recueil de Morand *Lampes à arc* (1920), que l'on retrouve dans la poésie dada puis surréaliste. Dans le poème « Sels de minuit » de Tzara, ce motif électrique rencontre le motif photographique car « le frisson noir sous une lentille » et le « blanc jaillissement » peuvent se lire comme la

354 V. Gille, « Les voix du rêve », dans *Trajectoires du rêve*, *op. cit.*, p. 106. Voir Breton, « Entrée des médiums », dans *Les Pas perdus* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 273-279.

355 En empruntant la notion au psychologue anglais Myers, Breton explique que c'est le « moi subliminal » qui parle dans les phénomènes médiumniques et que ce langage est « le véhicule de la révélation » (Breton, « Le message automatique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 375-392).

356 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006, p. 71.

357 Breton, « L'écriture automatique », dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938]. Photomontage analysé par R. Krauss dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990, p. 111 *sq.*, et reproduit dans *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 319.

358 V. Gille, « Le ciel du rêve », dans *Trajectoires du rêve*, *op. cit.*, p. 129.

359 Notons également que l'épigraphe du recueil *Clair de terre* est tirée de la notice « Le ciel » de la *Nouvelle astronomie pour tous* et reprend ce motif de la projection lumineuse : « notre globe projette sur la lune un intense clair de terre ».

LF Reverseau vue c8d.indb 269 25/10/2018 18:16

figuration du procédé de prise de vue par la soudaineté et la brièveté de l'obturation :

> arc voltaïque de ces deux nerfs qui ne se touchent pas
> *près du cœur*
> on constate le frisson noir sous une lentille
> est-ce sentiment ce blanc jaillissement
> et l'amour méthodique[360]

Cet imaginaire photographique ésotérique, exprimé en termes techniques, figure dans les premiers textes automatiques, comme le rappelle le premier titre des *Champs magnétiques*, *Les Précipités*[361]. La dernière section des *Champs magnétiques*, réunion de phrases éparses et d'aphorismes, s'intitule d'ailleurs « Ne bougeons plus »[362]. Cet imaginaire de la prise de vue est justifié ici par la brièveté des textes et leur succession. Breton en reprend certains passages dans « Poses fatales », poème dont les fragments sont entrecoupés de deux rectangles blancs, aux proportions de tirages photographiques (**fig. 102**) et dans lequel on lit par exemple : « L'opérateur, pour photographier certaines plantes, est obligé de tenir un éventail et doit faire semblant de danser[363] ». Que l'on interprète ces cadres vides comme des clichés ratés, comme une parodie des revues dadaïstes ou comme une allusion ironique aux carrés de Reverdy et aux mises en pages constructivistes, l'imaginaire photographique a un caractère ludique plutôt rare chez Breton, qui privilégie en général le sérieux réclamé par la notion de révélation. Dans *Les Champs magnétiques*, la photo est présente à travers l'élément liquide et on rencontre l'imaginaire chimique des bains dans « Saisons » par exemple, où des « parcelles d'or » jaillissent des « fontaines bleues »[364]. De même, « Éclipses » est à la fois le récit d'une hallucination et la révélation d'une image hallucinante, sur le modèle cinématographique :

> Le promontoire de nos péchés *originels* est baigné des acides légèrement colorés de *nos* scrupules vaniteux ; la chimie organique a fait de si grands progrès. Dans cette vallée métallique, les fumées, pour un sabbat cinématographique, se sont donné rendez-vous[365].

Se trouvent ainsi mêlés, dans ces textes automatiques, différents imaginaires photographiques – scientifique, chimique, mystique, ludique, etc. –, qui font du premier surréalisme un héritier syncrétique.

Dans cette perspective, revenons sur le rôle de l'éclair dans l'imaginaire surréaliste, analysé plus haut dans le poème « Tout paradis n'est pas perdu ». L'exemple de la photographie d'étincelle électrique de Trouvelot, utilisée dans l'article de Breton « La beauté sera convulsive », non signée et légendée « L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique », est célèbre[366]. La mise en

360 Tzara, « Sels de minuit », dans *De nos oiseaux* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 201 (publié dans *SIC*, n° 49-50, octobre 1919, sous le titre « Bilans »). La diversité des graphies n'a pu être respectée ici.

361 Ce titre faisait référence à une phrase du poème « Éclipses » (« Ce qui précède a trait aux singularités chimiques, à ces beaux précipités certains », dans *Les Champs magnétiques* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 65), comme le rappelle M. Bonnet dans *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1988, p. 160 *sq*. Voir aussi Denis Hollier, « Précipités surréalistes », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 38, hiver 1991.

362 Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 82-89.

363 Breton, « Poses fatales », dans *Le Revolver à cheveux blancs* [1932], section « 1919-1924 » ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 56-57 (voir la notice p. 1326).

364 Breton et Soupault, « Saisons », dans *Les Champs magnétiques*, éd. cit., p. 58.

365 Breton et Soupault, « Éclipses », dans *ibid*., p. 62.

366 Breton, « La beauté sera convulsive », *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 10 (reproduite dans *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 322).

LF Reverseau vue c8d.indb 270 25/10/2018 18:16

1919-1924

POSES FATALES

Le monde qui écrit **365** en caractères arabes a appris à le multiplier par un nombre de deux chiffres[1].

Les petites filles s'habillent traîtreusement aux lucarnes mais plus d'une disparaîtra au coin d'un bois dans sa robe écossaise : *c'eſt bien ainſi*[2].

Entre les multiples splendeurs de la colère, je regarde une porte claquer comme le corset d'une fleur ou la gomme des écoliers[3].

L'OPÉRATEUR, POUR PHOTOGRAPHIER CERTAINES PLANTES, EST OBLIGÉ DE TENIR UN ÉVENTAIL ET DOIT FAIRE SEMBLANT DE DANSER[4].

Va-t-on retrouver l'usage des larmes, des plus petites jumelles de théâtre[1] ?

C'eſt à mourir de rire quand la jeunesse reproche à la jeunesse une faute commise ou non[2].

J'ai sur le bras, du côté interne, une marque sinistre, un M bleu qui me menace[3].

Tout remonte à la plus haute antiquité : les graffitti qui enchantent les petits garçons ne sont jamais que des cœurs et des triangles entourés de feu[4].

Rien ne laisse à désirer dans cette crèche blanchie à la chaux où se promène l'hermine des sacres les plus lointains de commun accord avec la loutre au mimosa, la gentille épouse du soin maternel[5].

USINE[6]

LUNE DE MIEL[7]

LE DOUBLE PONT[8]

AMOUR PARCHEMINÉ[9]

CARTES SUR LES DUNES[10]

ÉPERVIER INCASSABLE[11]

102. André Breton, « Poses fatales », dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932)

LF Reverseau vue c8d.indb 271 25/10/2018 18:16

page de cet article illustre le rapprochement qu'opère le surréalisme entre les phénomènes naturels merveilleux, la photographie et l'automatisme. La métaphore était déjà utilisée dans le premier *Manifeste* où l'étincelle qui relie les deux termes donne sa valeur à l'image, mais elle va se formaliser progressivement, par exemple comme définition de l'image poétique comme un « extraordinaire gréement d'étincelles », puis plus spécifiquement de l'automatisme[367].

Avant d'en venir aux textes proprement théoriques, voyons comment certaines photographies expérimentales, ou « plasticiennes », ont nourri durablement l'analogie entre la poésie et la photographie dans le surréalisme, que l'on pense aux images publiées dans *Minotaure*, à des travaux moins connus comme ceux de Raoul Ubac ou aux fameux rayographes de Man Ray. La réception de ces images souvent liées à la photographie occulte permet de mieux comprendre le lien entre automatisme et imaginaire magique de la photographie[368]. Les images du *portfolio* de 1922 intitulé *Champs délicieux* « suscitent aux premières heures du surréalisme, et de manière presque systématique, la référence au surnaturel » dans des textes critiques souvent riches en analogies et métaphores[369]. Tzara, dans la préface à *Champs délicieux*, « La photographie à l'envers », convoque lui aussi l'image de l'éclair : « Il avait inventé la force d'un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels[370] ». La force de Man Ray consiste selon lui à transformer la réalité quotidienne en une autre réalité merveilleuse ; c'est aussi ce qu'avance Cocteau dans sa « Lettre ouverte à Monsieur Man Ray » :

> vos planches sont les objets eux-mêmes, non photographiés par une lentille, mais directement interposés par votre main de poète entre la lumière et le papier sensible[371].

Max Morise insiste lui aussi sur la dimension magique des rayographes et fait de l'artiste un alchimiste qui transforme la boue en or :

> Quel est donc cet homme que nous voyons, sur la tête, gravir d'un geste paresseux les degrés d'un escalier qui ne mène nulle part ? Quel est ce Man Ray, notre ami, qui d'objets de première nécessité fait, à l'aide du papier sensible, des objets de dernier luxe ? Quelle est

Cette photographie d'Étienne-Léopold Trouvelot représente une étincelle électrique directe, obtenue avec une bobine de Ruhmkoff (*ca* 1888). Voir M. Poivert, « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie », dans *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 67-84.

367 Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives* [1935], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 23. Pour l'importance de la métaphore électrique chez Breton, voir Cl. Chéroux, postface au *Merveilleux scientifique*, *op. cit.*, p. 149-150, et V. Gille, « L'étincelle : le courant du rêve », dans *Trajectoires du rêve*, *op. cit.*, p. 191-201.

368 Le rapport entre la théorie de l'automatisme et la réception surréaliste du rayographe a été analysé par Michel Poivert, qui a montré que le modèle de la magie et des sciences occultes constituait une stratégie pour le groupe surréaliste (« Le rayogramme au service de la révolution », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 75-87, repris dans *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 51 *sq.*). Les nombreux textes surréalistes portant sur les rayographes mériteraient une étude autonome, que nous ne faisons qu'esquisser ici.

369 *Ibid.*, p. 52.

370 Tristan Tzara, « La photographie à l'envers », préface à Man Ray, *Les Champs délicieux*, 1922 (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 415-417).

371 Cocteau, « Lettre ouverte à Monsieur Man Ray », *Les Feuilles libres*, n° 26, avril-mai 1922, p. 134-135 (repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 107-109).

LF Reverseau vue c8d.indb 272 25/10/2018 18:16

cette femme blanche qui passe en auto-car parmi des hommes à haut chapeau[372] ?

Le pouvoir de métamorphose est également au cœur du texte de René Crevel, « Le miroir aux objets », dans lequel Man Ray apparaît comme l'auteur d'une chasse miraculeuse et un sorcier : il « a obtenu des miracles » de ce « miroir aux objets » qu'est la photo, mais « s'il a du sorcier », il « ne pose point au mage »[373]. La même année, dans « Man Ray », texte abondamment imagé, Georges Ribemont-Dessaignes présente le photographe comme un dompteur simple et fier qui a « déclou é le volet d'un étonnant univers ». Il est question de miracle « car Man Ray fait mieux que Lourdes ou le fakir hindou »[374]. À la lecture de ces premiers textes sur les rayographes, on est frappé par l'absence de considérations techniques et de remarques sur le caractère photographique du procédé. Ils mettent tous en avant la simplicité et la transparence, proprement magique, du *medium.*

Au début des années 1930, au moment où Breton réinvestit la problématique de l'occultisme, avec « Le message automatique » notamment, les textes sur les rayographes deviennent plus abstraits et plus théoriques, mais continuent à passer sous silence le caractère techniquement neuf du travail de Man Ray. Aragon rapproche par exemple « la photographie sans appareil » du collage qui ne relève pas d'une pratique photographique mais qui constitue « une opération philosophique [...] au-delà de la peinture, et sans rapport réel avec la photographie »[375]. Toute la réception des rayographes est marquée par la dimension magique du procédé et il est vraisemblable que Man Ray lui-même ait orchestré l'accueil de ses images car cette conception de la photographie correspond aux termes qu'il utilise pour évoquer ses expériences, parfois *a posteriori*. Dans *Autoportrait*, Man Ray insiste sur la trouvaille du procédé sans appareil. Il raconte avoir découvert le rayographe de manière accidentelle, en ayant posé un entonnoir en verre, du papier gradué et un thermomètre dans le bac de révélateur, où se trouve une feuille de papier sensible exposée par erreur[376]. Le lendemain, en observant ces objets, il les trouve « mystérieux et neufs » et son euphorie rejoint l'enthousiasme de Tzara qui connaît les photogrammes que le peintre dadaïste allemand Christian Schad appelle « schadographies ». En 1933, dans « L'âge de la lumière », Man Ray expose sa conception de la photographie sans évoquer spécifiquement les rayographes, mais le procédé découvert fin 1921-début 1922 nourrit une vision plus générale de la photo, faite de lumière et d'expérience :

372 Max Morise, « Les yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, p. 27 du *reprint*.

373 Crevel, « Le miroir aux objets », *L'Art vivant*, n° 14, 15 août 1925. Le texte est disponible en ligne : http://melusine.univ-paris3.fr/EspritRaisonCrevel/Miroir.htm (consulté le 13 janvier 2014).

374 Georges Ribemont-Dessaignes, « Man Ray », *Les Feuilles libres*, n° 40, mai-juin 1925, p. 267-269 (repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 434-436). Voir aussi « Man Ray » de Desnos (1928).

375 Aragon, *La Peinture au défi* [cat. expo. de collages, Galerie Goemans, 1930], Paris, Corti, 1930, p. 25.

376 « Sous mes yeux, une image prenait forme. Ce n'était pas tout à fait une simple silhouette des objets : ceux-ci étaient déformés et réfractés par les verres qui avaient été plus ou moins en contact avec le papier, et la partie directement exposée à la lumière ressortait, comme en relief, sur le fond noir » (Man Ray, *Autoportrait* [*Self portrait*, 1963], trad. A. Guérin, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 176). Man Ray essaie ensuite le procédé avec tous les objets qui l'entourent en les posant cette fois directement sous l'agrandisseur.

LF Reverseau vue c8d.indb 273 25/10/2018 18:16

> C'est dans un esprit d'expérience et non pas d'expérimentation que sont présentées les images autobiographiques qui suivent. Saisies aux moments d'un détachement visuel pendant des périodes de contact émotionnel, ces images sont les résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants. Toute expérience plastique n'est que le résidu d'une expérience[377].

Man Ray rapproche dès 1921 l'écriture automatique et ses images photographiques, par exemple dans une lettre à Katherine Dreier : « [...] j'essaie de rendre ma photographie automatique, de me servir de mon appareil comme d'une machine à écrire[378] ». En façon de clin d'œil certes, Man Ray calque le titre de son *portfolio* de 1922, *Champs délicieux*, sur le texte automatique *Les Champs magnétiques*. Et, depuis le début des années 1920, Man Ray voit d'un bon œil se développer cette interprétation des rayographes. Avec une relative absence de sens théorique, il laisse les poètes s'emparer de ses images et trouve ainsi la légitimité artistique qu'il a tant cherchée en peinture[379]. La découverte du procédé du rayographe prend en effet place dans le parcours artistique de Man Ray qui cherche depuis longtemps à réduire le rôle de la main et à jouer avec le hasard dans sa peinture, en peignant au pistolet ou en dessinant sur des plaques de verre. Ses rayographes sont donc cohérents avec ses premières œuvres, comme ils le sont avec ses *ready-made*.

L'imaginaire magique et occulte des rayographes se diffuse de manière parfois surprenante dans toute l'œuvre de Man Ray, y compris dans les photos non expérimentales, comme le montre la poésie de Paul Eluard. Le poème « Man Ray » évoque par exemple des images de mode, probablement *104 photographies*, *portfolio* publié en 1934, en s'adressant directement aux modèles féminins. Le procédé photographique est évoqué de façon symbolique par les éléments liquides et la lumière « fertile » :

> Dans les espaces de marées d'un corps qui se dévêt
> À la mamelle du crépuscule ressemblant
> L'œil fait la chaîne sur les dunes négligées
> Où les fontaines tiennent dans leurs griffes des mains nues
> Vestiges du front nu joues pâles sous les cils de l'horizon
> Une larme fusée fiancée au passé
> Savoir que la lumière fut fertile
> Des hirondelles enfantines prennent la terre pour le ciel

Ces descriptions trouvent un écho dans des photographies de Man Ray comme *Les Larmes* (1932) – la « larme fusée » et les « cils de l'horizon » –, *Retour à la raison* (1923) – « la mamelle du crépuscule » et les « dunes négligées » – ou encore divers paysages surréalistes solarisés qui inversent les polarités – « la terre pour le ciel ». La fin du texte joue sur l'imaginaire ésotérique de la photographie avec une « chambre noire » où se métamorphosent les « cailloux » ou le « blé » :

377 Man Ray, « L'âge de la lumière », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 1 (repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 430).

378 Lettre à Katherine Dreier, 20 février 1921 (citée par J.-H. Martin, *Man Ray*, Paris, Centre Pompidou, 1981, p. 7).

379 Sans que l'on sache toutefois si ce genre de rapprochement vise à établir sa légitimité artistique dans le cercle des surréalistes qui plaçait la poésie au-dessus de tout ou s'il s'agit d'un réflexe de photographe, comme Brassaï en aura plus tard, que l'on pense aux comparaisons entre la photographie et l'écriture dans « Techniques de la photographie de nuit », *Arts et métiers graphiques*, 15 janvier 1933, dans des interviews et des conférences.

LF Reverseau vue c8d.indb 274 25/10/2018 18:16

La chambre noire où tous les cailloux du froid sont à vif
Ne dis pas que tu n'as pas peur
Ton regard est à la hauteur de mon épaule
Tu es trop belle pour prêcher la chasteté
Dans la chambre noire où le blé même
Naît de la gourmandise[380].

Dans un poème plus ancien, « Rendez-vous. N'importe où », les photographes donnent « l'espoir d'un miracle », expression soulignée par Eluard :

> Il y a tant de belles choses que je sacrifie, par exemple : l'intelligence merveilleuse des femmes aux yeux cernés, l'*espoir du miracle* des photographes, le froid quand vient l'été[381].

Man Ray symbolise ainsi, pour Eluard et pour l'ensemble des surréalistes, un imaginaire quasi alchimique de la photographie. Notons, avec Dominique Baqué, que la « circulation exceptionnelle entre littérature, critique d'art et photographie », est rendue possible par « l'intégration de Man Ray aux mouvements dadaïste, puis surréaliste »[382]. Il endosse en effet à merveille le rôle de l'artiste à la fois moderne et mystique qu'appelait le surréalisme et symbolise à lui seul le mélange de l'imaginaire technique et de l'imaginaire magique.

Il faut aussi insister sur la spécificité du rayographe dans cet imaginaire poétique. Le contact direct et sa « nature éminemment concrète d'empreinte » s'accorde avec la conception de l'automatisme comme « révélation de l'intériorité »[383]. Ce lien a été analysé par Rosalind Krauss dans sa comparaison entre le procédé du rayographe et le « Grand Verre » de Marcel Duchamp. Mais, pour elle, comme pour Breton (qui s'insurge contre ceux qui voient les rayographes comme des images abstraites et qui les distinguent strictement des autres types de photos), l'intérêt pour le rayographe ne fait qu'exemplifier un intérêt pour la photographie en général, qui touche au « Merveilleux », « grand concept talismanique du surréalisme même »[384] :

> La photographie est une empreinte, une décalcomanie du réel. C'est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table[385].

Or, sous un angle poétique et non plus théorique, il nous semble qu'il faut envisager le rayographe comme un procédé spécifique. En effet, le contact direct, la conjonction entre le moment de la prise de vue et de l'exposition et la simplification générale du procédé réduisent les étapes du processus photographique. Parce que l'image n'est pas le résultat d'une coupe dans le réel, d'un cadrage, mais plutôt une composition d'objets sur une surface donnée, elle évoque les compositions picturales primitives (empreintes de mains et contours de silhouettes ou d'ombres). Le geste pictural de la lumière distingue le rayographe de la photographie avec

380 Eluard, « Man Ray », dans *La Rose publique* [1934] ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 450-451.
381 Eluard, « Rendez-vous. N'importe où » [1920], dans *Les Nécessités de la vie* ; *ibid.*, p. 80.
382 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 426.
383 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 61-62.
384 R. Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 107.
385 *Ibid.*, p. 115.

LF Reverseau vue c8d.indb 275 25/10/2018 18:16

objectif. Si le rayographe réactive le sens étymologique de la photographie, cette écriture de la lumière est de nature plus picturale que photographique : elle évoque les *Photographismes* de Jindrich Heisler et les *Brûlages* de Raoul Ubac (qui suppriment ou détournent le négatif), à la frontière entre photographie et peinture[386]. Les rayographes rejoignent, plus que d'autres photographies, un imaginaire archaïque qui pourrait être qualifié d'anachronique s'il n'était pas justement à l'avant-garde.

Rosalind Krauss l'a bien montré, la fascination de nombreux poètes pour les rayographes s'explique par le goût de l'expérience, par le rôle du hasard et « par la qualité cursive, graphique des images sur un fond abstrait et sans épaisseur, et par le statut psychologique que ces images, fantômes d'objets, semblent avoir acquis[387] ». Les rayographes deviennent un symbole du surréalisme et d'une *mimesis* de l'irréel qui ne se contente pas de montrer l'invisible comme les images scientifiques, microscopiques ou astronomiques : l'enregistrement par contact ne crée pas d'images oniriques, mais bel et bien une autre réalité.

Textes critiques, l'impossible modèle photographique

Examinons alors le rôle théorique que joue la photographie dans la *mimesis* de l'irréel propre au surréalisme. Dans *L'Amour fou*, Breton appelle de ses vœux un « pur document » qui attesterait de la présence de l'irrationnel. Il donne l'exemple du récit de rêve qui doit être le plus réaliste et le plus « documentaire » possible[388]. Comprendre le rôle de l'imaginaire de la photographie dans le surréalisme impose de revenir à la pensée du document dans laquelle celle-ci prend place. On a vu qu'au « lyrisme de la réalité » de Reverdy s'opposait chez Breton un « lyrisme du document ». En effet, l'automatisme, qui définit le surréalisme à ses débuts, consiste à appliquer la démarche documentaire et photographique à l'intériorité, à travers par exemple une « photographie de la pensée[389] ». Dans les textes automatiques, la démarche documentaire est tournée vers une intériorité et non vers l'extérieur, comme le formule Michel Beaujour en montrant que l'écriture automatique touche aux limites de la *mimesis* :

> Il ne s'agit jamais, du moins en principe, d'imiter le monde objectif des choses et des actions, mais de décalquer, pour ainsi dire, le discours endophasique. La fidélité à cette dictée, l'absence d'écart entre ce que la voix dit et ce que la main écrit, voilà où réside et s'abolit la *mimesis* surréaliste[390].

Ce mouvement vers la subjectivité a pu être interprété comme un retour en arrière du surréalisme après l'objectivation du modernisme, mais n'est-il pas aussi une nouvelle orientation donnée à l'esthétique du

386 La comparaison est développée par V. Gille qui commente les reproductions de leurs travaux (*Trajectoires du rêve*, *op. cit.*, p. 166-177). Heisler travaille sur la matière en remplaçant le négatif par des matériaux divers (feuilles, colle, etc.). Le rapport entre l'automatisme et les œuvres de Raoul Ubac (la série des *Penthésilées* de 1938, notamment, qui est pour Breton un exemple d'« automatisme absolu ») est de même nature que chez Man Ray (*ibid.*, p. 168).

387 R. Krauss, « Photographie et surréalisme », dans *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 110.

388 « La stricte authenticité du document humain qui les enregistre » (Breton, *L'Amour fou*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1992, p. 710).

389 Breton, « Max Ernst », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 245.

390 Michel Beaujour, « La poétique de l'automatisme chez André Breton », *Poétique*, n° 25, 1976, p. 121-122.

LF Reverseau vue c8d.indb 276 25/10/2018 18:16

document[391] ? Le monde intérieur – inconscient, rêve, hallucination, etc. – devient le référent de la *mimesis* surréaliste, comme le formule clairement Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* :

> L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur,* ou ne sera pas[392].

On comprend mieux alors l'importance de l'idée de la photographie dans la théorie et la pratique de l'automatisme : les « textes surréalistes », présentés comme documents, ne sont plus l'empreinte d'un temps et d'un espace défini, mais celle d'une pensée en mouvement. Le « documenté » est intérieur mais la démarche suppose le même abandon à la technique que lors de l'enregistrement photographique : passivité, enregistrement, contraintes, règles et procédés quasi magiques. Ajoutons que les textes automatiques et les objets photographiques, en tant que comptes rendus et empreintes, souffrent de la même ambiguïté : comme une photographie n'est pas par définition une « œuvre d'art », le texte surréaliste n'est pas par nature un poème. La photographie fait donc partie d'une pensée plus large du document, mais a du mal à se constituer en tant que telle comme modèle poétique dans le surréalisme.

En se penchant plus précisément sur les textes critiques, on remarque en effet que la photographie n'est quasiment jamais évoquée comme un ensemble par le premier surréalisme : le plus souvent, il s'agit des deux procédés du collage et du rayographe[393]. Il est surprenant de constater que les textes critiques surréalistes se focalisent sur ces deux formes, puisqu'on a aujourd'hui tendance à considérer que ce sont les usages surréalistes de la photographie, le « braconnage » iconographique, qui constituent l'originalité du surréalisme. Il est peu question des « usagers de la photographie » et les grands textes portant sur le *medium* photographique sont des textes consacrés à Max Ernst et à Man Ray, souvent rapprochés par Breton. Ce sont également des textes circonstanciels : textes d'exposition, préfaces de catalogue, etc. Le rapport des surréalistes à la photographie, comme toute la critique d'art surréaliste, est largement tributaire de l'existence et des transformations d'un réseau artistique[394]. Cette critique photographique est donc doublement circonstancielle, parce qu'elle correspond à un double usage : un usage externe, social et artistique, et un usage interne, poétique et esthétique.

En analysant le collage de 1921, *Les Pléiades*, Mary Ann Caws raconte la découverte des collages de Max Ernst par les surréalistes :

391 « En se présentant comme une révolution éthique, le surréalisme remet en question le principe de l'autonomie de l'art. Il ressuscite la conception romantique du poète, car il réhabilite des notions telles que l'inspiration, la spontanéité et l'authenticité, qu'un processus séculaire de réflexion sur la pratique poétique semblait avoir définitivement liquidées. » (A. Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2001, p. 241.)

392 Breton, *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1er juillet 1925, *reprint*, p. 28 (repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 352).

393 Les textes théoriques surréalistes sur la photographie, en particulier les textes critiques de Breton, ont fait l'objet de nombreuses analyses sur lesquelles s'appuyer, de Rosalind Krauss à Pierre Taminiaux (« Reasonable Madness », dans *The Paradox of Photography*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 59 *sq.*) en passant par Laurent Jenny (« Le paradigme photographique », dans *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 140-143).

394 Voir la troisième partie, consacrée à Breton, de Bernard Vouilloux, *Tableaux d'auteurs. Après l'*Ut pictura poesis, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

LF Reverseau vue c8d.indb 277 25/10/2018 18:16

> Ayant entendu parler des « collages » qu'Ernst réalisait depuis 1919, Breton voulut présenter cinquante-six d'entre eux dans l'exposition qui devait se tenir à la librairie Au Sans Pareil, à Paris, en mai 1921. La plupart n'étaient pas de simples collages mais relevaient de ce qu'Ernst appelait la « peinture au-delà de la peinture ». Sur un matériau de base constitué de fragments de revues scientifiques, de catalogues commerciaux, d'illustrations populaires ou d'annonces – des « images ready-made », selon l'expression de Breton –, Ernst appliquait de l'encre et de la gouache sur des parties de l'image, créant ainsi une nouvelle image. Breton a rapporté que ces collages, déballés avec Aragon, Soupault et Tzara chez Picabia, furent pour tous une révélation. Ils semblaient indiquer la voie par laquelle les objets seraient détachés de leur environnement normal et restitués selon des rapports différents[395].

La pratique du collage s'est propagée dans tout le surréalisme littéraire, soulevant des enjeux poétiques et esthétiques comme la question de l'objectivation, le rôle du hasard, la création non artistique, mais aussi le rapport du texte à l'image et notamment le rôle que peut avoir la photographie ou tout autre « image pauvre » dans l'engendrement imaginaire.

En 1921, Breton rédige une préface pour le catalogue de l'exposition de Max Ernst au Sans Pareil qui montre, selon Marguerite Bonnet, « qu'il a saisi d'emblée l'importance des collages[396] ». « Max Ernst » pose les bases de la définition de l'image qui sera développée dans le *Manifeste* de 1924, mais on ne retient souvent que la première phrase du texte où Breton explicite le lien entre la photographie et l'écriture automatique :

> L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e^ siècle est une véritable photographie de la pensée[397].

Cette phrase, souvent citée, n'est pas une simple comparaison rhétorique et son importance « vient de ce qu'elle dégage avec fermeté et perspicacité le parallélisme de deux "poétiques", celle qu'il est en train d'élaborer et celle du peintre[398] ». Dans ce texte est en germe, pensée en lien avec la photographie, la poétique du choc définissant l'image dans le *Manifeste* : « la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle[399] ». La définition de l'écriture automatique comme une « photographie de la pensée » a suscité de nombreux commentaires. Dans ce texte, contrairement à d'autres plus tardifs, l'écriture automatique est historicisée et n'apparaît pas comme une rupture complète. Breton fait ainsi allusion à Rimbaud et à l'écriture du « voyant » ou à Lautréamont. La notion d'enregistrement, la soudaineté et la vitesse permettent le rapprochement des deux poétiques. Dès la deuxième phrase, l'illusionnisme est rejeté :

395 M.-A. Caws, *Surréalisme*, Paris, Phaidon, 2006, p. 72.
396 M. Bonnet, *André Breton*, *op. cit.*, p. 238.
397 L'exposition, dont le vernissage a lieu le 2 mai 1921, comprenait quelques collages et des photographies truquées d'inspiration dada, mais surtout des « peintopeintures » (Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1264). Breton, « Max Ernst », dans *Les Pas perdus* ; *ibid.*, p. 245.
398 Voir note dans *ibid.*, p. 1266.
399 *Ibid.*, p. 245-246.

LF Reverseau vue c8d.indb 278 25/10/2018 18:16

> Un instrument aveugle permettant d'atteindre à coup sûr le but qu'ils s'étaient jusqu'alors proposé, les artistes prétendirent non sans légèreté rompre avec l'imitation des aspects.

La structure même de la préface est importante : Breton commence par une remarque à propos des conséquences historiques de la photographie sur la peinture avant de les transférer à la poésie et d'évoquer le cinéma, comme sa suite logique.

Breton renouvelle l'exercice critique en 1929 au sujet du roman-collage *La Femme 100 têtes* (**fig. 103**). Son « Avis au lecteur pour "La Femme 100 têtes" de Max Ernst » revient sur la question du déplacement des objets en appelant au « dépaysement complet de tout » dans l'espace et dans le temps, mais la perspective est plus large[400]. Ce nouveau texte critique circonstanciel commence par un développement sur la nostalgie provoquée par les images des livres populaires que Max Ernst transforme poétiquement. Les pages des livres d'images oubliés que les collages utilisent « donnent l'illusion de véritables *coupes* faites à même le temps, l'espace, les mœurs et jusque les croyances, dans lesquelles n'entre pas un élément qui ne soit, en définitive, hasardeux[401] ». Dans la seconde partie du texte, Breton approfondit la notion de dépaysement dans une perspective rimbaldienne (le « salon au fond d'un lac ») : il s'agit d'incarner le surréel par l'image en renonçant à ce qui est de l'ordre de l'expression. La photographie n'est pas ici explicitement un modèle poétique, mais elle sert à élaborer le lien théorique entre le dépaysement et l'appropriation artistique.

Comment interpréter la pensée de la photographie de Breton, qui n'apparaît pas comme une théorie constituée, mais sous forme de fragments ? Paul Edwards montre que la fameuse phrase d'ouverture du premier texte sur Ernst a souvent été utilisée pour prouver le peu d'estime de Breton pour la photographie. Il rappelle aussi que si l'on a décelé d'importantes contradictions, c'est parce qu'on a opposé objectivité et subjectivité, pourtant liées dans la pensée de Breton :

> D'un côté, la photographie est rejetée, en tant qu'image ou modèle pour la peinture, parce qu'elle ne peut que donner une vision objective, donc non-artistique, de la réalité ; mais, de l'autre côté, elle est louée précisément parce qu'elle est le modèle de la pure objectivité – ce qui a changé, c'est bien sûr l'objet qui doit être représenté. En conclusion, la reproduction totalement objective de la plus pure subjectivité, la pensée, est un modèle à suivre pour Breton[402].

La photographie est donc indispensable au développement d'une pensée surréaliste de l'objectivité. L'intérêt de l'analyse de Paul Edwards est de penser les photos qui accompagnent les proses de Breton (*Nadja* en particulier) en lien avec l'imaginaire de la photographie des textes critiques, trop souvent disjoints et perçus comme contradictoires[403].

400 Le texte paraît en extraits fin 1929 dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* avant d'être publié en 1930, aux Éditions du Carrefour, avec une préface de Breton. « Avis au lecteur pour "La Femme 100 têtes" de Max Ernst » (repris dans *Point du jour* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 305).

401 *Ibid*., p. 304.

402 P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit*., p. 295. Il ajoute « la photographie pourrait à son tour être le médium qui donne à voir instantanément une intériorité qui a trouvé son expression dans une image ».

403 En effet, l'objectivité supposée de l'illustration photographique est considérée comme inconciliable avec le « subjectivisme

LF Reverseau vue c8d.indb 279 25/10/2018 18:16

103. Max Ernst, « L'œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret » (b), dans *La Femme 100 têtes*, 1929, chap. IX, planche 134

LF Reverseau vue c8d.indb 280 25/10/2018 18:16

Nombreux sont les commentateurs à remarquer la rupture qui survient dans la conception surréaliste de la photographie au tournant des années 1930. Avec la politisation du mouvement entre autres, le surréalisme entre autour de 1930 dans sa « phase objectivante[404] ». Le changement majeur dans le paradigme photographique est la dévalorisation de la photographie figurative, analysée notamment par Paul Edwards : à partir de 1930, Breton imagine une durée subjective à travers la notion d'« explosante-fixe » et il choisit désormais « des photos ostensiblement surréalistes de Man Ray et Brassaï » pour illustrer ses proses[405]. Il y a bien alors chez Breton une dévalorisation de la photographie avec le rejet de son caractère mimétique et Paul Edwards fait le lien entre cette rupture théorique et les différences entre les illustrations de *Nadja* et celle des proses plus tardives comme *L'Amour fou* ou *Les Vases communicants*. Ces changements dans la pensée critique de la photographie, explique Michel Poivert, ont une valeur stratégique au sein du groupe surréaliste. Les textes critiques sont à ce titre encore un usage, voire une instrumentalisation, de la photographie. Il y a bien une théorie surréaliste de la photographie, mais elle suit les évolutions du mouvement – au point de renier ce qui en a fait sa spécificité dans les années 1920 – et s'exprime par fragments.

Pourquoi Max Ernst et Man Ray sont-ils alors souvent évoqués ensemble ? Dans l'extrait du *Surréalisme et la peinture* publié dans *La Révolution surréaliste*, Breton explique que les deux hommes sont des artistes qui ont en commun d'être partis « de la donnée photographique[406] ». La photographie est envisagée comme un matériau qu'Ernst « ajoute » à l'inspiration des images et qui fournit

> des éléments doués par eux-mêmes d'une existence relativement indépendante, et tels par exemple que seule la photographie peut nous livrer une lampe, un oiseau ou un bras[407].

Chez Ernst et chez Man Ray, la photographie est utilisée dans une démarche artistique : elle est instrumentalisée, comme on le comprend lorsque Breton fait l'éloge de Man Ray pour s'être préoccupé « d'assigner à la photographie les limites exactes à quoi elle peut prétendre, d'autre part de la faire servir à d'autres fins que celles pour lesquelles elle paraissait avoir été créée[408] ». C'est le procédé photographique dans son ensemble qui est détourné : Alain Mousseigne le formule lorsqu'il considère que l'intérêt surréaliste lyrique pour la photo est complètement étranger « à un intérêt artistique réel pour les problèmes formels et plastiques de la représentation du mouvement dans sa durée ». Selon lui, en effet, la théorie surréaliste de la photographie « se nie comme théorie spécifique et autonome » puisqu'elle « coïncide termes pour termes avec la définition même de l'imaginaire surréaliste[409] ».

presque total » qui définit la photographie dans ses textes critiques (Breton, conférence de Barcelone [1922], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 299).

404 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9.

405 P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 306. Il ajoute « l'attitude de Breton envers le figuratif devint rigide » (p. 307).

406 *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927, p. 41 (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 387).

407 *Ibid.*, p. 379.

408 *Ibid.*, p. 388.

409 Alain Mousseigne, « Surréalisme et photographie. Rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste. 1929-1939 », dans *L'Art face à la crise : 1929-1939*, Saint-Étienne, CIEREC, 1980, p. 170 et 172.

LF Reverseau vue c8d.indb 281 25/10/2018 18:16

Utilisée comme matériau par les artistes, instrumentalisée à des fins artistiques, il était normal que la photographie le soit aussi dans la constitution d'une poétique surréaliste. Dans la conférence de Barcelone, cet usage de la photographie est clairement assumé puisque Breton souligne dans son propos la transition entre son interprétation du travail de Man Ray, chez qui la photographie réduit « l'interprétation artistique » au minimum, et son exposé des « recherches proprement poétiques »[410]. Le reproche adressé à Breton de ne pas considérer la photographie pour elle-même, mais uniquement pour la façon dont elle sort de ses frontières, est courant[411]. Mais, si Breton se focalise sur Man Ray et Ernst, c'est-à-dire sur le rayographe et le collage, c'est qu'il intègre la photographie dans un intérêt plus large pour la culture populaire. Il faut dès lors insister sur cette position surréaliste qui consiste à considérer la photographie comme un objet culturel plus qu'un objet artistique[412].

La photographie joue donc un rôle essentiel dans la reconfiguration surréaliste de l'histoire littéraire : elle sert à définir l'écriture automatique, clé de voûte du surréalisme, à concevoir ce que devrait être l'art et la poésie surréalistes et à expliquer les évolutions de la peinture. La caractéristique principale des relations du surréalisme avec la photographie est qu'il lui a manifesté un intérêt constant depuis le début des années 1920. La photographie a été un instrument dans les différentes stratégies du surréalisme, mais aussi un instrument de médiation. Elle a joué, on l'a vu, un rôle important dans la volonté de chercher des équivalents plastiques à la poétique surréaliste, mais Marguerite Bonnet remarque que le transfert fonctionne aussi en sens inverse, de la poésie au visuel : « Les collages apparaissent comme des mises en œuvre plastiques de la métaphore maldororienne[413] ». La photographie est utilisée dans les transferts surréalistes au même titre que le collage ou le frottage, ce qui pourrait expliquer la préférence donnée aux expérimentations photographiques que sont les rayographes ou les solarisations dans les textes critiques. Ces transferts apparaissent parfois dans le détail des textes. Par exemple, l'expression « noircir du papier », qui est employée par Breton dans le *Manifeste* de 1924 pour raconter la découverte de l'écriture automatique (« nous entreprîmes de noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement[414] »), peut évoquer la réalité du procédé photographique : on noircit du papier comme la lumière noircit le papier sensible, de façon automatique.

Revenons, pour finir, à « La photographie à l'envers », préface de Tzara à l'album de Man Ray, *Champs délicieux*, pour montrer que la photographie est, dans la pensée surréaliste, un modèle poétique impossible, tant elle est prise pour autre chose qu'elle-même : pour certains de

410 Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 299-300.

411 Il est par exemple formulé par P. Taminiaux dans *The Paradox of Photography*, *op. cit.*, p. 80-81.

412 « La culture populaire et le surréalisme partagent la croyance en l'égalité absolue de toutes les formes d'expression culturelle. » (*Ibid*., p. 94, nous traduisons.)

413 Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1266. On le comprend notamment dans une œuvre plus tardive de Man Ray, *Rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection (Lautréamont)* (1932-1933, coll. part., *La Subversion des images*, *op. cit*., p. 179), où les deux photographies collées sur une table dessinée sont littéralement une mise en image de l'injonction de Lautréamont.

414 Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 326.

LF Reverseau vue c8d.indb 282 25/10/2018 18:16

ces usages marginaux (rayographe, collage, etc.) ou, au contraire, pour un art global et idéal, à la fois automatique, mécanique et anonyme. Tristan Tzara s'exerce au jeu de la comparaison entre peinture et photographie de manière téléologique comme Breton :

> Quand tout ce qu'on nomme art fut bien couvert de rhumatismes, le photographe alluma les milliers de bougies de sa lampe, et le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. Il avait inventé la force d'un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels. La déformation mécanique, précise, unique et correcte est fixée, lisse et filtrée comme une chevelure à travers un peigne de lumière.
> [...] Comme la glace rejette l'image sans effort, et l'écho la voix, sans nous demander pourquoi, la beauté de la matière n'appartient à personne car elle est désormais un produit physico-chimique[415].

La démarche de Tzara relève à la fois du détournement et de la poétisation de la science, ce qui est caractéristique des textes critiques surréalistes. Comme les textes de Breton sur Ernst, celui de Tzara sur Man Ray justifie, avec ses métaphores de la révélation et de la lumière, tous les rapprochements entre la poésie surréaliste – bien au-delà de l'écriture automatique au sens strict – et le procédé photographique.

Michel Poivert analyse le « jeu de correspondances entre occultisme et photographie surréaliste » en termes de stratégie : la photographie viendrait « combler le "déficit" d'image » de l'automatisme[416]. Plus largement, alors, pour quelles raisons l'usage métaphorique de la photographie s'est-il développé dans le discours théorique des surréalistes ? Le modèle des sciences occultes, comme celui des sciences physiques qui apparaît à la fin des années 1920 dans le surréalisme, appartient à une stratégie révolutionnaire et anti-artistique, mais parce que cette stratégie n'a qu'un temps, il est difficile de parler d'un vrai modèle poétique. Laurent Jenny l'a bien montré, les métaphores intermédiales servant de modèles poétiques sont soumises aux circonstances et aux mouvements de l'histoire littéraire[417]. Dans le cas du surréalisme, le « paradigme » photographique n'existe pas en tant que tel : ce qu'on rencontre, ce sont des usages théoriques du processus de révélation photographique, du procédé du rayographe, de la technique du collage, etc.

Les imaginaires de la photographie sont indissociables de l'idée de réel, en particulier d'un rapport au réel qui est de l'ordre de l'enregistrement, de l'attestation et de la révélation. Ce réel peut être subjectif puisque la photographie documente la vie intime et collective. En s'introduisant dans les textes, les imaginaires de la photographie jouent un rôle dans le réagencement entre réalité et poésie, à l'œuvre dans le modernisme comme dans le surréalisme. L'idée de photographie peut alors être utilisée dans le refus de la fiction, du lyrisme et de l'art. Nous avons insisté sur les tensions de ces imaginaires mais aussi sur le fait que l'imaginaire du réel porté par la

415 Tristan Tzara, « La photographie à l'envers », *Les Feuilles libres*, n° 30, décembre 1922-janvier 1923, p. 425-426 (repris en préface à *Champs délicieux*, album de Man Ray, 1922, et Tzara, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 416).

416 M. Poivert, *L'Image au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 53.

417 L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, consistait précisément à montrer le passage du modèle poétique de la musique, à la peinture puis à la photographie du symbolisme au surréalisme.

LF Reverseau vue c8d.indb 283 25/10/2018 18:16

photographie est lui aussi une fiction et qu'il est utilisé comme tel par les poètes.

Remarquons pour conclure ce panorama à quel point les usages divergent des imaginaires. Chez Breton, la photo est utilisée comme document dans *Nadja* et comme documentation du groupe surréaliste, mais, dans les textes poétiques, c'est surtout l'imaginaire magique de la révélation qui ressort. De la même façon, Mac Orlan fait un usage documentaire de la photographie dans ses textes critiques, alors que ses poèmes insistent sur la dimension ésotérique et mystérieuse du *medium*. Pour Cendrars, la photographie sert de caution documentaire lorsqu'elle est extérieure aux textes, mais, dans sa poésie, soit l'imaginaire technique prend le dessus, si obsessionnel qu'il en devient magique, soit la photographie sert de prétexte à la construction d'une « illusion documentaire » et de faux voyages. Une part de la complexité de l'utilisation poétique de la photographie tient au fait que le *medium* est à la fois synonyme de réel et instrument d'une fiction du réel. Son imaginaire joue donc sur ces deux plans. Ajoutons que la question du réalisme et celle de l'expérimentation forment des lignes de rupture nette entre le corpus moderniste et le corpus surréaliste. Si l'idée de document est importante dans le surréalisme, elle impose de distinguer la visée documentaire – qui lui est étrangère – et l'imaginaire documentaire, qui y joue un rôle non négligeable.

À partir de ces imaginaires de la photographie, nous pouvons maintenant examiner l'hypothèse selon laquelle la diffusion de ce *medium* dans la société est liée au développement des « choses vues » en poésie. La volonté de montrer un réel, qu'il soit *dehors*, comme dans l'imaginaire du voyage, ou *dedans*, comme dans la note intime, ouvre en effet la voie à un nouveau type de poésie de la circonstance.

LF Reverseau vue c8d.indb 284 25/10/2018 18:16

CHAPITRE 3

RECONFIGURER LE VISUEL : EFFETS PHOTOGRAPHIQUES

Comment les différents imaginaires de la photographie qui viennent d'être examinés transforment-ils le rapport au réel des textes poétiques ? Après avoir abordé la photographie au prisme de la poésie, c'est-à-dire les imaginaires de la photographie, il faut envisager la poésie au prisme de la photographie : que fait la photographie aux poèmes ? Comment transforme-t-elle leur rapport à la *mimesis* ? Quel rôle joue-t-elle dans la reconfiguration du visuel à l'époque moderniste ? Il existe certes un modèle photographique dans la poésie française, qui a des effets stylistiques indéniables, mais les effets photographiques vont bien au-delà puisque les imaginaires du *medium* modifient les cadres de la représentation poétique.

Peu de réactions à la nouvelle place et au nouveau rôle de la photographie sont passées dans l'histoire littéraire. La réponse de Breton est célèbre : dans le roman, la photographie remplacerait la description, devenue inutile et, en poésie, elle porte « un coup mortel aux vieux modes d'expression[1] ». Comme le peintre, le poète se trouverait obligé de « rompre avec l'imitation des aspects ». La réponse de Paul Valéry, qui met en avant la chance qu'est la disparition des ambitions mimétiques pour la poésie dans son « Discours » de 1939, est moins connue[2]. Une autre attitude possible de la poésie face à la concurrence du visuel est de lui emprunter sa posture pour dire le monde. La photographie ne détruirait alors pas la description poétique, mais la transformerait. À l'époque moderniste, la photographie reconfigure en effet le visuel en déplaçant la question de la *mimesis* de la représentation à la production d'images.

Nous choisissons de parler de *visuel* et non d'*image* en raison de l'ambiguïté d'une notion qui recouvre à la fois l'image décrite ou désignée, l'activité imageante, ce qui dans le texte crée une image mentale, et l'image poétique comme trope[3]. La notion de *visuel* recoupe dans les textes poétiques la vue, la vision et le regard, la vue étant ce qui perçoit, enregistre et transcrit une réalité, la vision, une

1 Breton, « Max Ernst », dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 245.

2 P. Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie » [1939], *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001. Ces deux réactions sont mises en balance par P. Edwards (*Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008, p. 295).

3 Voir les travaux de B. Vouilloux, par exemple « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, dir. L. Louvel et H. Scepi, Rennes, PUR, 2005, p. 17-31, ainsi que Louis Marin pour l'homonymie du terme *image* : « La différence entre l'imaginal poétique, quand il n'y a rien d'autre à se mettre sous les yeux que du lisible-dicible mais qui "donne à voir" des *choses*, et *ce* qu'on appelle partout *image*, à savoir *ce* dont il n'y a jamais pénurie [...] cette différence (le différentiel de l'image poétique) s'est-elle engloutie dans l'homonymie imposant peu à peu la monosémie, la monotonie ? » (L. Marin, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1993, p. 250-251).

LF Reverseau vue c8d.indb 285 25/10/2018 18:16

« perception de l'invisible[4] » et le regard le point d'origine et l'embrayeur de la description. Ces trois pôles du visuel sont, dans la poésie moderniste, le lieu d'un brouillage entre *voir* et *décrire* qui exprime un idéal de transmission directe du visuel, d'une vue qui ne serait pas médiée par un regard[5].

La photographie accentue l'idéal d'immédiateté de la description déjà en place au XIXe siècle. Le rapprochement entre le photographe et le poète, en termes de posture de création, aboutit à la valorisation de la *deixis* par rapport à la *mimesis*, c'est-à-dire de la présence par rapport à la représentation. Assistons-nous alors à une radicalisation de la description ou à un changement de nature plus essentiel ? Le parcours proposé pour répondre à cette question ira de la « poésie-images » à la poésie du regard, c'est-à-dire, de façon schématique, du *il y a* au *je vois*. Entre ces deux pôles se situe ce que nous appelons le « régime déictique » de la mise en présence indicielle, un *j'ai été là* ou un *j'ai vu* dans lequel la pure présence du « Je » pourrait être exprimée par un néologisme comme *je y a*[6].

Le visuel n'est pas toujours descriptif et la représentation n'est pas son seul enjeu. Dans la posture déictique, le visuel est une simple visée, un désir de donner à voir même si on ne voit pas grand-chose. Cette reconfiguration poétique du visuel sera d'abord abordée à travers la radicalisation des enjeux de la description, puis à travers le mode de présence photographique, et enfin à travers les dispositifs énonciatifs du regard. Ces trois axes recoupent les trois types de rapports au réel que Don Slater, sociologue anglais spécialiste de culture visuelle, propose de distinguer dans la photographie : l'illusionnisme de la photographie (*representational realism*), l'indicialité de la photographie (*ontological realism*) et la technologie de la vision, l'instrument par lequel le réel est enregistré, traduit, interprété (*mechanical realism*)[7].

RADICALISATION DE LA DESCRIPTION

La diffusion massive de la photographie et la diversité de ses imaginaires modifient en profondeur le regard poétique, en particulier la fonction poétique de « dire le monde ». Les modifications du regard gagnent à être étudiées sous l'angle de la description, trop rarement abordée en poésie où elle n'a pas le statut de pause qu'elle a dans le fil narratif du roman[8]. Pourtant, le descriptif dans un texte poétique non narratif ne diffère pas *a priori* du descriptif dans un roman : il est aussi, selon la définition de Philippe Hamon, « un jeu d'équivalences hiérarchisées entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte)[9] » et présente les signes distinctifs de la description : présent d'attestation

4 Chr. Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 36-37, à propos de Bachelard.

5 Voir les commentaires de Philippe Ortel sur l'esthétique de la vue, autonome de l'acte de regarder, et l'esthétique du regard, qui met en avant ou au contraire occulte la configuration sémantique du réel (*La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, p. 235-263).

6 Ces formules proviennent des transformations du « ça a été » barthésien lorsqu'on introduit un sujet photographiant dans le dispositif documentaire de la photographie.

7 Don Slater, « Photography and modern vision: the spectacle of "Natural Magic" », dans *Visual Culture*, dir. Ch. Jenks, London, Routledge, 1995, p. 218 *sq*.

8 Voir G. Genette, « Frontières du récit » [1969], dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1979. Il est d'ailleurs très peu question de poésie dans les textes de Genette.

9 Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 127.

LF Reverseau vue c8d.indb 286 25/10/2018 18:16

ou imparfait, « noms propres à fortes connotations individualisantes, adjectifs et formes adjectivales du verbe, métaphores, métonymies[10] », auxquels il faut ajouter une tendance à l'amplification et aux détails et une relative absence de mots de liaison. Le descriptif a même des affinités avec le genre poétique dans les effets de listes, dans l'attention accrue à la matérialité du texte et dans un certain systématisme. En s'opposant à Valéry qui faisait du descriptif l'antithèse du poétique, Philippe Hamon se demande si le descriptif n'est pas « une forme larvée, non versifiée, diffuse, de l'énoncé de type poétique[11] ».

Or, depuis le XVIII[e] siècle, la poésie descriptive a mauvaise presse. Elle n'est pas assez poétique – on se souvient du mépris de Claudel pour ce « piètre genre[12] » – ou trop poétique – Valéry la critique pour son caractère aléatoire, non construit et non intellectuel, ses « effets instantanés » et sa « rhétorique du choc »[13]. S'il « entretient des liens *privilégiés* avec l'esthétique globale de la *mimesis* », le roman réaliste n'est pas le lieu unique du descriptif[14]. Philippe Hamon estime même qu'il existe un type de description spécifiquement poétique, « expansion lyrique » où le « Je » sert d'embrayeur à une série de prédicats, fonctionnant sur l'équivalence entre « dénomination » et « expansion », mais il n'aborde que peu les poèmes modernistes caractérisés par la relative disparition du « Je »[15]. Ce type de poèmes permet pourtant de poser la question du rapport entre la poésie et le descriptif, en montrant qu'il ne se réduit pas à un illusionnisme. Le poème n'a pas à justifier la description, qui n'est pas subordonnée à un récit et n'a pas de fonction utilitaire. C'est alors tout le poème qui devient une pause. Il y a en effet un renouveau de la poésie descriptive après la première guerre mondiale : l'époque moderniste connaît une autonomisation et une déconstruction du geste descriptif en poésie. Fragmentation, énumération, accumulation apparaissent comme de nouveaux modes descriptifs qui sont la conséquence d'une évolution historique, mais aussi de la nature même de la description qui relève du « "fragment", du "morceau", de la "tranche de vie", du "tableau" […], du "lambeau", de la "classe", du "détail"[16] ».

Ce chapitre commence par examiner le renouveau de la description à travers le rôle de la photographie dans les paratextes et dans les nouveaux modèles génériques qui sont proposés à la poésie. Les caractéristiques de ce que nous appelons la « poésie-images » seront explicitées puis illustrées grâce aux deux cas particuliers que sont le modèle générique de la carte postale et l'*ekphrasis* photographique, notamment « La Vue » de Raymond Roussel.

L'heure de gloire de la poésie-images

Poétique du fragment

De « Fragments d'un poème »[17], premier texte donné par Fargue à la *NRf* en 1909, au « fragment retrouvé »

10 *Ibid.*, p. 65.
11 *Ibid.*, p. 7.
12 Voir chap. 2, p. 237.
13 Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, dans *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 1163-1240.
14 Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 88.
15 Quelques textes d'Eluard et Breton sont cités dans le cadre d'analyses techniques sur la hiérarchisation des prédicats dans une structure en forme d'inventaire (*ibid.*, p. 117 et 141).
16 *Ibid.*, p. 61.
17 Fargue, « Fragments d'un poème », *NRf*, n° 6, juin 1909, p. 487-491 ; le texte est signé « Paul Fargue ». Les fragments publiés sont des extraits de *Mauvais cœur…* et *Une odeur nocturne…* (*Poésies. Tancrède. Ludions. Poëmes. Pour la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, respectivement p. 127-128 et 70-71).

LF Reverseau vue c8d.indb 287 25/10/2018 18:16

d'*Au cœur du monde* de Cendrars, l'« écriture en morceaux[18] » semble caractériser la poésie moderne et traverser, comme l'explique Marie-Paule Berranger, les « esthétiques dominantes » :

> Montage, collage : les pratiques de juxtaposition, de réemploi de matériaux divers, remontés bord à bord, à la façon du *keepsake*, n'ont pas attendu leur dénomination pour exister mais entretiennent des relations diverses au fil du temps avec les esthétiques dominantes ; leur fonction et leur place dans le champ générique, du témoignage de la diversité, à l'esthétique de la rencontre et à la réhabilitation du déchet, ne peut rester identique : elles relèvent, par exemple, de l'Histoire (quand elles sont perçues comme collecte des anecdotes), du journal où se collectionnent curiosités et choses vues, faits divers, ou de la poésie à part entière quand celle-ci se définit comme geste […][19].

Jean Epstein ne s'y était pas trompé lorsqu'il prenait Cendrars comme parangon de cette nouvelle poésie – jusqu'à leur brouille et l'échec cinématographique de Cendrars, les deux hommes ont été si proches que l'on ne sait exactement qui a le plus influencé l'autre – ainsi qu'en témoignent les effets de liste et énumérations qui structurent déjà la *Prose du Transsibérien*. Si le fragment, la parataxe et l'énumération sont souvent commentés dans la poésie depuis Baudelaire, ces évolutions stylistiques engagent de larges transformations dans la *mimesis* poétique.

Les revues sont un terrain idéal pour observer cette poétique du fragment. Dans un numéro des *Soirées de Paris* se suivent par exemple deux poèmes qui en relèvent. « Printemps et cinématographe mêlés » de Max Jacob déroule une longue série de phrases affirmatives et le premier vers pose un décor en deux segments descriptifs :

> Les immeubles sont neufs ; les verres d'eau sont clairs.
> J'endure, pour guérir, un régime sévère.
> Allons au Bois, si ça m'amuse ;
> J'y rencontre parfois la Muse !
> Les bourgeons, c'est amer comme un lit d'hôpital
> Et l'on voit la pelouse au travers d'un cristal[20].

Ce poème est immédiatement suivi d'un poème de Cendrars où s'exprime une fragmentation et une dislocation de l'identité dont le journal est le miroir :

> J'ai passé une triste journée à penser à mes amis
> Et à lire le journal
> Christ
> Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens
> les bras tendus
> Envergures
> Fusées
> Ébullition
> Cris.

18 « L'écriture en morceaux » est le titre du premier chapitre de l'ouvrage dirigé par M.-P. Berranger, *Notes, notations et carnets de voyage*, dir. M.-P. Berranger, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, p. 13 *sq*.

19 *Ibid*., p. 10.

20 Max Jacob, « Printemps et cinématographe mêlés », *Les Soirées de Paris*, n° 23, 15 avril 1914, *reprint*, t. I, Slatkine, Genève, 1971, p. 219-222. Repris dans *La Défense de Tartuffe*, Paris, Gallimard, 1964, p. 79 *sq*. Le poème compare les mérites du cinéma et de la vie réelle sous forme de fragments et impressions : « Je préfère au Rialto / Mon logement rue Rataud » (Max Jacob, *Œuvres*, éd. Antonio Rodriguez, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 455-457).

LF Reverseau vue c8d.indb 288 25/10/2018 18:16

On dirait un aéroplane qui tombe.
C'est moi[21].

La parataxe est renforcée ici par un retour à la ligne presque systématique et par une composition sans lien logique. Ce phénomène a été analysé par Jean Epstein à travers la notion de « dynamisme » dans la section « Le cinéma et les lettres modernes » de *La Poésie d'aujourd'hui,* dédié à Blaise Cendrars, et dans « Le phénomène littéraire », synthèse qu'il publie dans *L'Esprit nouveau*[22]. Il y présente un exposé précis et enthousiaste de l'influence de la vitesse et du machinisme sur la littérature :

> Le machinisme de la civilisation, l'instrumentation innombrable qui encombrent les laboratoires, les usines, les hôpitaux, les ateliers des photographes et des électriciens, la table de l'ingénieur, le pupitre de l'architecte, le siège de l'aviateur, la salle de cinéma, la vitrine de l'opticien et même la poche du menuisier, permettent à l'homme une infinie variété d'angles d'observation. L'optique surtout (et quoi d'étonnant dans une civilisation surtout optique ?) accroche à notre cou ses lentilles comme des amulettes au cou du chef indien. Et tous ces instruments, téléphone, microscope, loupe, cinéma, objectif, microphone, gramophone, automobile, kodak, avion, ne sont pas de simples objets inertes. À certains moments ces machines viennent faire partie de nous-mêmes et filtrer pour nous le monde comme l'écran filtre les émanations du radium. Nous n'avons plus des objets une notion pure, simple, continue, constante[23].

Les contemporains ont ainsi eu conscience des transformations de la description poétique et estiment qu'elles sont liées à des données civilisationnelles comme le machinisme ou les évolutions techniques, mais aussi à une forme de cosmopolitisme poétique, tout comme le vers-librisme est attaché à Walt Whitman[24]. À l'été 1914, *Les Soirées de Paris* publient par exemple une étude de F.-S. Flint sur les nouveaux poètes imagistes anglais dont les principes sont l'« exposition directe du sujet », l'« économie du vocabulaire », le « vers-librisme » et le goût pour « le mot juste »[25]. Quelques mois plus tôt, dans la même revue, Apollinaire proposait une réflexion sur les transformations de la poésie et le développement d'un style descriptif. « Nos amis les futuristes » dresse une généalogie de « la nouvelle technique des mots en liberté », depuis Rimbaud, Mallarmé et le « style télégraphique en particulier », jusqu'à la vogue française des « simultanéités ». Pour Apollinaire, il ne s'agit là que d'une évolution formelle :

21 Cendrars, « Journal », *Les Soirées de Paris*, *ibid*., p. 227-228 (repris dans *Dix-neuf poèmes élastiques* ; *Du monde entier. Poésies complètes, 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 69-70).

22 Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 73.

23 J. Epstein, « Le phénomène littéraire. Les conditions nouvelles du phénomène littéraire », *L'Esprit nouveau*, n° 8-13, 1921 (repris dans *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, dir. J. Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 43).

24 Au sujet du rôle de passeur de Valery Larbaud, voir son « étude (1901-1914) » en introduction à Whitman, *Œuvres choisies*, trad. J. Laforgue, L. Fabulet, A. Gide, V. Larbaud, J. Schlumberger, Fr. Vielé-Griffin, Paris, Gallimard, 1930. Voir aussi M. Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008, chap. 8 « Valery Larbaud et le vers libre international », p. 215-234.

25 F.-S. Flint, « Imagistes », *Les Soirées de Paris*, *reprint*, n° 26-27, juillet-août 1914, p. 372.

LF Reverseau vue c8d.indb 289 25/10/2018 18:16

> Les mots en liberté, eux, peuvent bouleverser les syntaxes, les rendre plus souples, plus brèves ; ils peuvent généraliser l'emploi du style télégraphique. Mais quant à l'esprit même, au sens intime et moderne et sublime de la poésie, rien de changé, sinon qu'il y a plus de rapidité, plus de facettes descriptibles et décrites, mais tout de même éloignement de la nature, car les gens ne parlent point au moyen de mots en liberté.

Apollinaire rapproche le style télégraphique de la description et voit en Marinetti l'origine de la nouvelle poésie descriptive :

> Les mots en liberté de Marinetti amènent un renouvellement de la description et à ce titre ils ont de l'importance, ils amènent également un retour offensif de la description et ainsi ils sont didactiques et antilyriques[26].

L'adjectif *didactique* surprend dans ce contexte. C'est sans doute que ce « retour » de la description accompagne l'imaginaire du voyage et l'imaginaire de l'album. Certains poèmes de Soupault ou de Cendrars donnent en effet l'impression de dérouler des séries de vignettes. Dans *Le Panama* par exemple, Cendrars joue avec la forme de la nomenclature en listant les animaux de son « beau livre d'images ». L'impression de vignette est due aux singuliers, aux articles définis et aux retours à la ligne :

> J'avais un beau livre d'images
> Et je voyais pour la première fois
> La baleine
> Le gros nuage
> Le morse […] [27]

Autres exemples de fragmentation, les nombreux poèmes courts qui s'inspirent, plus ou moins explicitement, de la forme du haïku au début des années 1920. Dans « Lançons donc du blé à travers l'éther », Jean-Claude Pinson se penche sur cette mode, suscitée notamment par le numéro spécial de la *NRf* en 1920 et montre comment elle a joué un rôle dans les recherches formelles sur la fragmentation[28]. En tant qu'art de la notation, le haïku a modifié le regard poétique dans le sens d'une neutralité, voire d'une passivité. Art de l'observation, il appartient à la poétique de la chose vue.

Choses vues et petits faits

Le goût pour les petits faits vrais en poésie est lié au « retour offensif de la description ». L'intérêt pour les choses vues est particulièrement fort chez Apollinaire et les poètes de l'esprit nouveau. En 1915, Amédée Ozenfant publie dans la revue qu'il dirige, *L'Élan*, une liste de

26 Apollinaire, « Nos amis les futuristes », *Les Soirées de Paris*, *reprint*, n° 21, février 1914, p. 78-79.

27 Cendrars, *Le Panama*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 47. M.-P. Berranger analyse dans le même sens le poème « Botanique » (*Feuilles de route*) qui « marque les pouvoirs de la nomination sur le monde : la description de l'araucaria est accompagnée d'une série de termes botaniques jusqu'à l'aporie du nom supplanté par le chiffre dans le classement botanique de Saint-Hilaire. » (*Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, p. 133.)

28 J.-C. Pinson, « Lançons donc du blé à travers l'éther », *Littérature*, n° 156, « Effacement de la poésie », décembre 2009. Des haïkaïs compilés par Jean Paulhan sont publiés dans la *NRf*, n° 84, septembre 1920. Voir aussi les courts poèmes de Pierre Albert-Birot dans *La Lune* et dans *Poèmes quotidiens* qui, s'ils ne sont pas des haïkaïs au sens strict, en partagent les enjeux (*Poèmes quotidiens*, Paris, Éditions SIC, 1919, repris dans *Poésie 1916-1920. Trente et un poèmes de poche*, *Poèmes quotidiens*, *La Joie des sept couleurs* et *La Triloterie*, Mortemart, Rougerie, 1987).

LF Reverseau vue c8d.indb 290 25/10/2018 18:16

choses vues sous le titre « Petits faits et associations d'idées plutôt tristes vaguement philosophiques »[29]. L'ironie de ce titre semble dire que, dès le milieu des années 1910, les choses vues et la poésie de notation sont déjà de l'ordre du stéréotype. Même à la fin des années 1920, on trouve parmi les nombreux projets de Cendrars celui de « Treize à la douzaine. Petits drames en quelques minutes ». Le plan qu'il propose marque ce goût pour la poésie de choses vues, quotidiennes et banales, que le poète entend transmettre selon la fiction de l'instantané. Il est composé d'une série de titres qui semblent parodier Apollinaire, Max Jacob ou certains poèmes en prose de Mac Orlan :

> I. Les Aveugles.
> II. Le Poète Assassiné. […]
> IV. Au Coin d'une Rue.
> V. Le Bas de Soie.
> VI. L'Ivrogne.
> VII. En Famille. […]
> IX. Dactylo.
> X. Enfant Trouvée[30].

Les « choses vues » ne sont pas propres à la modernité poétique : en vogue à l'époque romantique, elles existent aussi dans la poésie symboliste. *Vues et visions* est un recueil de Claude Cahun, photographe de l'entre-deux-guerres qui fut aussi poète d'inspiration symboliste (**fig. 104**)[31].

Présenté comme le récit de voyage d'un personnage masculin, le recueil rassemble des descriptions de paysage structurées par la répétition d'une phrase à la fin de chaque partie et par des localisations issues de la critique picturale[32] :

> L'estacade noire, tout usée : çà et là quelques lueurs vertes. Le ciel sombre et lourd. À l'horizon, une vague lumière blanche. Est-ce le ciel, est-ce la mer, est-ce la mort, est-ce… ? on ne sait pas.
> Au bout de l'estacade, accoudé, je rêve.

La « chose vue » se transforme vite en rêverie subjective et la description devient symbolique :

> Vers la clarté blanche, seule espérance, unique fin de cette nuit obscure, le long du chemin sombre à peine indiqué par les feux verts qui vacillent, deux ombres s'avancent, enlacées. Elles s'en vont vers la mer dont les vagues là-bas se heurtent et gémissent ; elles s'en vont plus loin peut-être, vers l'inconnu, à tâtons dans l'obscurité[33].

29 Amédée Ozenfant, « Petits faits et associations d'idées plutôt tristes vaguement philosophiques », *L'Élan*, n° 6, 1er juillet 1915.

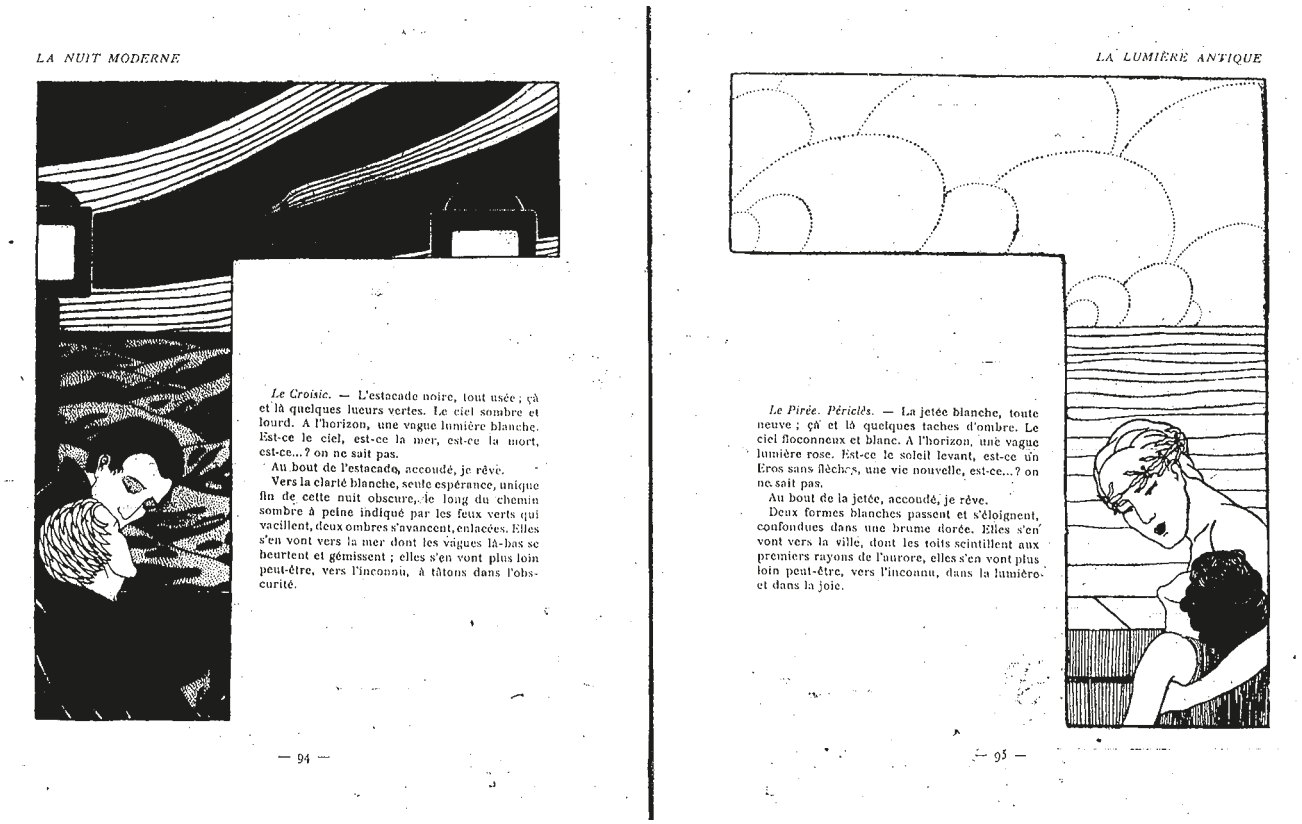
30 Cendrars, « Treize à la douzaine. Petits drames en quelques minutes » (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars P 481 et 2). Le projet est daté « Arlenza, 11 juin 26, le Pot au Noir 6h. du matin ».

31 Claude Cahun, *Vues et visions*, Paris, Georges Crès et Cie, 1919. Avec des dessins de Marcel Moore. *Vues et visions* est un recueil au titre symbolique, dont des extraits ont paru dans le *Mercure de France* du 16 mai 1914.

32 Chaque poème se compose de deux textes, celui de gauche relativement sombre, précédé à chaque fois de la mention « *Le Croisic* », et celui de droite, plus joyeux, plus lumineux (« *Ravenne* », « *Vérone* », « *Lac de Garde* », « *Rome* », etc.). Le contraste existe aussi dans chacune des illustrations. On peut faire l'hypothèse que les pages de gauche sont les vues (réelles) et celles de droite les visions (imaginaires). Dans le deuxième poème, c'est par exemple la phrase « Mais mon œil, séduit par cette vision trop brève, les unit sans les confondre » qui est répétée au bas de chaque page (p. 6-7). Le cinquième poème est construit sur la répétition de ce schéma descriptif : « Au premier plan, net et précis, c'est… est vague… se détache très net, avec… À peine distingue-t-on, au loin… Mais aussi nette que… c'est… » (p. 18-19).

33 C'est le début du premier texte du vingt-quatrième poème (*ibid.*, p. 94-95).

LF Reverseau vue c8d.indb 291 25/10/2018 18:16



104. Claude Cahun, *Vues et visions*, Paris, Georges Crès et C^ie^, 1919, p. 94-95

Par rapport à cette poésie symboliste, la poésie-images moderniste conserve le même objectif, donner à voir, mais elle se caractérise par la sécheresse du vocabulaire, la simplicité de la description, l'absence de symbole et de métaphore. Dans le renouveau d'une poésie de choses vues, de paysages, de scénettes, d'objets appartenant à la vie quotidienne, le modernisme ajoute une dimension manifestaire. La volonté de dire le monde tel qu'il est vu, aussi banal ou trivial soit-il, est érigée en mot d'ordre. Dans « Comment je suis devenu poète », publié dans *Les Soirées de Paris*, André Billy raconte la découverte, au cours d'un voyage en train, de sa fascination pour les objets quotidiens, les prospectus, les « catalogues, les affiches, les réclames de toutes sortes ». Il formule sa volonté de « faire jaillir » la « poésie de notre époque », véritable mot d'ordre moderniste[34]. Jean Epstein attribue à l'influence

34 André Billy, « Comment je suis devenu poète », *Les Soirées de Paris*, *reprint*, n° 9, 1912, p. 276-280. Le train fut pour lui la révélation d'un « bel élan cérébral que me donna la petite gare de

LF Reverseau vue c8d.indb 292 25/10/2018 18:16

des nouveaux *media* que sont la photographie et le cinéma les transformations de la poésie moderne :

> La description méditative et lente se trouve périmée. L'instantané, seul mode de photographie sincère, devient aussi le mode prépondérant en littérature. On a appelé cela le dynamisme[35].

Ce « dynamisme » est lié à une mise en mouvement propre à la modernité, que Philippe Hamon appelle la « description ambulatoire », où la succession rapide des notations cherche à recréer, avec des effets d'instantanéité et de simultanéité, les impressions décousues et la perception que l'on a en voyage. La civilisation de la vitesse est selon lui à l'origine des transformations stylistiques de la description, l'énumération et la fragmentation entre autres, qui permettent que le texte progresse plus vite, mais aussi que le lecteur ressente à son tour la rapidité du paysage ou de l'expérience décrite. Un des premiers poèmes de Philippe Soupault, « Promenade », illustre ce lien entre le fragmentaire et l'ambulatoire :

> Deux voix se choquaient en rebondissant
> On dirait la mer
> et voici des arbres […]
>
> Deux voix se choquaient en rebondissant
> Paris n'est pas loin
> le train s'inclinant tourne minuscule
> le calme est bruyant
> la route s'en va mélancoliquement […]
>
> Deux voix se choquaient en rebondissant
> ainsi qu'un souvenir qui grinçait des dents
> la molle mousse est là et la liberté
> une branche se penche
> regarde là-bas
> les voix sont passées
> Trois rochers ventrus acceptent mes bras[36]

On a pu déceler dans les premiers poèmes de Soupault une influence du cinéma, en particulier dans les textes fortement structurés en tableaux[37]. Les textes de Soupault, Cendrars, Larbaud, Segalen ou Levet regorgent en effet de séquences descriptives qui prennent la forme de séries d'images courtes et de phrases simples. Dans les phrases nominales, l'absence de verbe vient radicaliser la nature même de la description. Comme la chose vue entraîne la fragmentation, la description se fait parfois lapidaire avec des séries de phrases nominales juxtaposées proches de l'écriture scénaristique. Dans *USA-1927*, ce phénomène intervient souvent en début de poème, comme pour planter un décor, par exemple dans « Désert Mohave » qui s'ouvre sur le vers

> Neige sur le désert. Cristallerie des fontaines.

et continue avec

> Sur l'infini, jusque sur le ciel,
> des chevaux et des Ford en liberté.

Goussainville. Des objets les plus insignifiants, je puis recevoir, si je le veux, une commotion poétique » (p. 280).

35 J. Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui*, *op. cit*.

36 Soupault, « Promenade », *Nord-Sud*, n° 6-7, août-septembre 1917 (repris dans *Aquarium*, *Poèmes et poésies*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987, p. 15).

37 Au sujet des rapports entre Soupault et le cinéma, voir *Écrits de cinéma (1918-1931)*, éd. A. et O. Virmaux, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1988, et Sylvie Cassayre, *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Paris, Lettres Modernes, 1997.

LF Reverseau vue c8d.indb 293 25/10/2018 18:16

Une voie ferrée. Perspective pointue des 2 rails […]
Végétation de barbelés.
Salon en troncs d'arbre. Poêle. Chaleur d'isba[38].

Les phrases nominales font partie de l'« esthétique de la vitesse » caractéristique de la prose de Morand selon Michel Collomb :

> Vitesse des mots isolés, énumérés, juxtaposés, choisis selon leur pouvoir de surprise et de suggestion ; vitesse des phrases syncopées, raccourcies, paratactiques, hachées au tranchet de l'ellipse et de la litote ; vitesse générale du style qui élimine toutes les boursouflures, coupe court aux descriptions […][39].

Cette esthétique est radicalisée dans sa poésie. Dans *USA-1927*, « Ascenseurs » décrit un trajet dans un ascenseur américain. La trivialité et le prosaïsme du sujet sont contrebalancés par la découpe du vers, parfois très audacieuse :

Puis le cœur s'arrête avec le jardin-terrasse où l'
on vend des *ice-cream sodas*.
L'ascenseur a touché le ciel. On le sent et le cadran
le dit[40].

Dans une volonté de transcription de faits bruts, cette poésie intègre fragments de conversation, horaires de train, chiffres et statistiques comme dans « Baisers », particulièrement ironique à l'égard de la mentalité américaine :

Un baiser
abrège la vie humaine de 3 minutes,
affirme le Département de Psychologie
de Western State College,
Gunnison (Col.). […]
Les statistiques prouvent
que 480 baisers
raccourcissent la vie d'un jour,
que 2 360 baisers
vous privent d'une semaine
et que 148 071 baisers,
c'est tout simplement une année de perdue[41].

Ce « style rapide » correspond, selon Michel Collomb, à une « vision photographique du monde » qui privilégie le bizarre, la fantaisie, la condensation et l'instantané[42]. Cette tendance aux phrases nominales n'est pas propre à Paul Morand : elle a été repérée par exemple chez Aragon par Maryse Vassevière qui en fait un genre d'écriture à contraintes[43]. La poésie de la chose vue rejoint ainsi l'imaginaire de la banalité en photographie.

38 Morand, « Désert mohave », dans *USA-1927* ; *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 167 (voir l'édition originale *USA-1927. Album de photographies lyriques*, ornementation de Pierre Legrain, Paris, « Plaisir de bibliophile », 1928, p. 101-105).

39 Michel Collomb, *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris, Hermann, 2007. En particulier le chapitre « L'esthétique de la vitesse », p. 45 *sq*.

40 Morand, « Ascenseurs », dans *USA-1927*, éd. cit., p. 170.

41 Morand, « Baisers », dans *ibid*., p. 155.

42 M. Collomb, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 50.

43 Maryse Vassevière explique que les phrases nominales d'Aragon seraient liées à son expérience de la traduction littérale, en particulier des fables du conteur arabe Lokman qu'il avait lues traduites par Cherbonneau, quand il suivait des cours de malais à l'école Berlitz en 1922-1923 (« La fabrique Aragon », dans *La Fabrique surréaliste*, dir. M. Vassevière, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, 2009, p. 281 *sq*.).

LF Reverseau vue c8d.indb 294 25/10/2018 18:16

Cet imaginaire de la banalité fait que la poésie-images prend parfois la forme de descriptions d'objets ou de natures mortes poétiques. On pense à Reverdy, par exemple au poème « Secret » qui s'ouvre sur

> La cloche vide
> Les oiseaux morts
> Dans la maison où tout s'endort
> Neuf heures[44]

Les objets ne sont pas décrits, mais simplement nommés. Dans « Sortie », les trois premiers éléments sont mis sur le même plan avec la répétition de l'article défini et le décalage typographique qui oblige à une pause :

> Le Vestiaire
> Le Portemanteau
> La lumière
> Au mur des têtes inclinées
> Un rayon d'électricité[45]

Michel Collot a étudié le rapport de Reverdy à la nature morte dans le poème « Nature-morte-portrait »[46]. Il estime que le poème annonce, par son titre, un programme proche du cubisme (s'opposer à la vision psychologisante du portrait en le traitant comme une nature morte), mais que sont réintroduits à la fin du poème le sujet, la vie et le temps. Cette tension entre nature morte et portrait existe dans la conception reverdienne du paysage, mobile et mouvant, tel qu'il apparaît dans *Les Sources du vent*, avec « Mouvant paysage » et même avec « Paysage stable » qui décrit une image fixe, gravure ou photographie, mais qui voit réapparaître la mobilité à la fin du poème.

On pense aussi à Cendrars et à « Natures mortes », dédicacé à Roger de La Fresnaye, dans *Dix-neuf poèmes élastiques* :

> *Vert*
> Le gros trot des artilleurs passe sur la géométrie […]
> *Jaune*
> Clairon de modernité
> Le classeur américain
> Est aussi sec et
> Frais
> Que vertes les campagnes premières […]
> *Blanc*
> Des feuilles de papier blanc[47]

« Natures mortes » est une forme d'*ekphrasis* d'un ou plusieurs tableaux du peintre cubiste La Fresnaye. Un tel titre peut aussi être utilisé dans le détournement de l'esthétique de la chose vue. En 1922, dans *Aventure*, Marcel Arland publie par exemple trois poèmes regroupés sous le titre « Natures mortes », « Table », « Pont » et « Arbre », mais il ne s'agit que d'une étiquette ironique car ces textes sont proches des textes narratifs surréalistes. « Pont » mêle les termes les plus concrets à des notions philosophiques abstraites, érige le pont en symbole

44 Reverdy, « Secret », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. É.-A. Hubert, Paris, Flammarion, 2010, t. I, p. 184.
45 Reverdy, « Sortie », dans *ibid.*, p. 178.
46 Michel Collot, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », dans *Reverdy aujourd'hui*, dir. M. Collot et J.-C. Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1991, p. 70-71.
47 Cendrars, « Natures mortes », dans *Dix-neuf poèmes élastiques* ; *Du monde entier*, éd. cit., p. 98. Précisons que le titre est ici « thématique » et non « rhématique », qu'il ne désigne pas le poème lui-même, mais les objets qui y sont décrits (G. Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 74).

LF Reverseau vue c8d.indb 295 25/10/2018 18:16

nocturne du passage « d'un jour vers l'autre jour ». Le poème s'ouvre par exemple sur :

> Toujours choisir. Un tramway sollicite mon regret par des promesses métalliques de banlieue. L'heure passée s'attendrit au détour de la rue en une gentillesse du mouchoir agité. – À demain. Sans doute. Je me donne à ce dos d'âne repu[48].

Quant à l'objet qui donne son titre au poème, il semble servir de prétexte à des envolées lyriques et érotiques : « Table, au lait pervers des lampes nourrissant quelque rêve, inclinerai-je vers toi un front vieillot pour des littératures […][49] ».

La façon dont les poètes jouent durant l'entre-deux-guerres avec la notion de nature morte évoque les codes picturaux mais aussi la photographie d'objet. Celle-ci est en vogue dans les avant-gardes photographiques qui s'affirment tout au long des années 1920 (Nouvelle Objectivité, Bauhaus, Nouvelle Vision, etc.) mais surtout dans la photographie publicitaire où l'on commence à voir apparaître des gros plans[50]. Les petites revues sont, une fois de plus, le terrain idéal pour observer comment les poètes jouent avec ce modèle traditionnellement pictural, passé dans les formes les plus modernes de la photographie. Joseph Quesnel publie par exemple dans *Action* en 1921 une série de petits poèmes courts, en vers, qui ont pour titres des objets quotidiens : « Le vieux calendrier », « Les clefs », « Le chevalet », « Le lit » « Les bibelots ». Pourtant, comme ceux de Marcel Arland, ces textes ne sont pas descriptifs, mais plutôt parlés. Une voix lyrique s'y produit comme dans un petit théâtre et donne la parole aux objets de façon fantaisiste et burlesque. Le poème « Le lit » parodie par exemple la rhétorique de l'invocation :

> Si les confessionnaux se mettaient à parler.
> Je me tairai, bateau à l'ancre. Ô, passagers,
> laissez glisser vos corps, qu'ils soient maigres ou gras,
> sandwichs réjouissants dans le pain blanc des draps.
> Bateau voguant, je me tairai, ô passagers[51].

« Le vieux calendrier » détourne le modèle élégiaque :

> Elle est morte l'année. À mort le serviteur.
> L'horreur de mon chromo me fait exécuter,
> Quand seront-ils taris les stocks des P.T.T. ?
> Quand n'y aura-t-il plus de gâteux immortels ?
> Je plains, même les calendriers perpétuels[52].

Dans *Action*, les textes courts, descriptifs et fragmentaires sont légion. Un des « Poèmes » de Vlaminck conte, en vers, les aventures burlesques de Jean-Jules-Marie-Pierre, un Poilu amputé à la guerre dont le nom même est une liste. Le poème se termine sur une description énumérative et fragmentaire de la vie quotidienne :

48 Marcel Arland, « Natures mortes », *Aventure*, n° 3, 1922, p. 25.
49 *Ibid*., p. 24.
50 Voir Fr. Denoyelle, *La Lumière de Paris*, t. II, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, chap. « La publicité », p. 149-225 et *Objets dans l'objectif*, dir. S. Aubenas et D. Versavel, Paris, Isthme Éditions/SCEREN-CNDP, coll. « Pôle Photo », 2005, p. 16, ainsi que l'exposition en ligne correspondante http://www.expositions.bnf.fr/objets/ (consulté le 13 janvier 2014). D. Baqué écrit aussi : « La photographie moderniste focalise la perception sur les objets, quotidiens, utilitaires ou insolites. » (*Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 153.)
51 Joseph Quesnel, « Le lit », *Action*, n° 10, novembre 1921, *reprint* Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 19.
52 J. Quesnel, « Le vieux calendrier », *ibid*.

LF Reverseau vue c8d.indb 296 25/10/2018 18:16

On peut même remplacer le beurre.
La cuisine est faite aux pièces,
comme dans les usines
on cuit les côtelettes
en séries,
à l'heure,
à la margarine.
Le bouillon cube est meilleur,
on a des faux cols
du doublé
des fausses perles,
on met toute son intelligence
à faire quelque chose
qui ressemble au vrai[53] !

Comme les côtelettes, les *ersatz* apparaissent en séries. Le poème prend la forme d'une liste concrète qui suscite, à travers une critique joyeuse, l'émerveillement devant l'ingéniosité humaine du remplacement en temps de guerre.

Dans *SIC*, Georges Gabory intitule avec malice un poème « Nature presque morte » :

Vitres éteintes
Livre fermé
Voici le souvenir qui tombe des étoiles
Regards fanés
Sourires lointains
Adieu
Tourne la tête
Voici l'Avenir
Le visage oublié revient dans le miroir[54]

53 Vlaminck, « Poèmes », *Action*, n° 4, juillet 1920, p. 9.
54 Georges Gabory, « Nature presque morte », *SIC*, n° 29, mai 1918, p. 223.

Gabory joue ici avec le stéréotype du poète méditant seul, à une fenêtre, la nuit, devant un livre fermé. Ce n'est pas l'inspiration qui advient, mais un souvenir qui surgit de nulle part. La nature est « presque morte » car le souvenir laisse place à « l'Avenir » et « le visage oublié revient dans le miroir ». Le poème s'ouvre sur une description et évolue vers un sens abstrait, semblant ainsi refuser la nature morte et le poème-objet[55]. En adoptant le modèle de la nature morte, les poèmes tendent vers un statut de document qui interroge leur poéticité. Les natures mortes poétiques posent sans doute les mêmes questions que les listes de choses vues ou de chiffres ou encore le poème en prose, dans lequel la trivialité est en tension avec des qualités poétiques supposées. Ajoutons que les utilisations ironiques de l'expression « nature morte » dans la poésie moderniste vont dans le sens d'une critique de l'académisme descriptif qu'avait déjà en son temps vilipendé Baudelaire[56].

Poème en prose et « image *yankee* »

La poésie descriptive a des affinités évidentes avec le vers libre, par la fragmentation et l'énumération, mais elle en a aussi avec le poème en prose, support privilégié de l'observation et de la description du contemporain. Si le descriptif fait tendre la prose vers la poésie, il entraîne également la poésie vers la prose, comme le suggère Philippe Hamon :

55 À ce sujet, voir la notion de « poèmes objectaux » chez Käte Hamburger, pour qui ils constituent des cas limites entre énonciation lyrique et énonciation communicationnelle (*Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 227).
56 Cette critique porte tant en peinture – chez Ernest Meissonier et surtout Horace Vernet, « antithèse absolue de l'artiste » – qu'en poésie, car Béranger était pour lui le Vernet de la poésie.

LF Reverseau vue c8d.indb 297 25/10/2018 18:16

> Le fait que, chez les grands prosateurs descriptifs (Chateaubriand, Rousseau, Zola, Gracq, etc.), le texte tende à l'évidence au « poème en prose », mériterait de retenir l'attention[57].

Chez Max Jacob, le poème en prose joue sur le contraste entre l'anecdote contemporaine, la chose vue et le lyrisme, tandis que le poème en prose reverdien est essentiellement descriptif et elliptique. Quant à la forme farguienne du poème en prose, celle de *Poëmes* par exemple, elle semble incorporer toutes les formes de lyrisme en utilisant l'esthétique du fragment et de l'énumération, dans la lignée de la « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime » que recherchait Baudelaire[58]. Michel Murat commente ainsi ces poèmes en prose :

> Fargue parvient ici à une poésie non rhétorique, presque non discursive. […] On voit bien ce qu'il doit à la tradition descriptive du poème en prose. Comme chez Bertrand et Rimbaud le lecteur assiste à une succession rapide de tableaux sans cadre, sortes d'*ekphrasis* coupées de leur base référentielle[59].

Pour Fargue, la poésie n'est pas un genre, mais une « parole essentielle », une fonction première de la parole[60]. Sans volonté de prosaïsation, le poème en prose est pour lui le choix d'un cadre plus large que le vers pour que la « prose décolle[61] ».

Une autre dimension importante de la poésie en prose est son rapport aux cultures populaires ou marginales, et de façon générale, avec la trivialité. Ne peut-on pas en effet considérer le poème en prose comme la revendication d'un *low art* en opposition au *high art* de la forme versifiée ? La réflexion de Jules Laforgue sur la « comparaison *yankee* », *low art* des tropes, prend tout son sens dans le poème en prose tel que Soupault, Max Jacob, Fargue et même Reverdy le pratiquent. L'expression désigne une image concrète, lourde voire vulgaire, une image dont les deux termes sont éloignés, qui n'atteint pas à la justesse de Reverdy ou à l'étincelle lyrique de Breton, et qui suppose un relâchement dans le lexique et un ton inhabituel et provocateur. Selon Jules Laforgue, Baudelaire a

> le premier trouvé après toutes les hardiesses de romantisme ces comparaisons crues, qui soudain dans l'harmonie d'une période mettent en passant le pied dans le plat : comparaisons palpables, trop premier plan, en un mot américaines semble-t-il : palissandre, toc déconcertant et ravigottant[62].

L'adjectif *yankee* apparaît dans une liste de qualificatifs que Laforgue applique à Baudelaire « chat, hindou, yankee, épiscopal, alchimiste », avant d'être défini : « Yankee. – ses "très-" devant un adjectif ; ses paysages cassants »[63].

57 Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 99.
58 Baudelaire, « À Arsène Houssaye », dans *Le Spleen de Paris* ; *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 275.
59 M. Murat, « Dans l'épaisseur des formes », *Revue des sciences humaines*, n° 274, « Fargue.. variations », dir. P. Loubier, avril-juin 2004, p. 45-46.
60 *Ibid.*, p. 58.
61 « la poésie, c'est le point où la prose décolle… » (Fargue, « Poésie », dans *La Lanterne magique*, Paris, Seghers, 1982, p. 19).
62 Jules Laforgue, « Notes sur Baudelaire » [1885], dans *Mélanges posthumes* [1903], Genève, Slatkine, 1979, p. 113. Ce texte devait être une « contribution au *culte de Baudelaire (Charles le Grand)* ».
63 *Ibid.*, p. 118.

LF Reverseau vue c8d.indb 298 25/10/2018 18:16

Dans « Images à lire, images à voir », Philippe Hamon reprend le concept de Laforgue parmi une liste d'éléments stylistiques grâce auxquels « les écrivains du milieu du XIXe siècle travaillent, consciemment ou inconsciemment, à refondre l'image littéraire, à en repenser les mécanismes rhétoriques[64] ». L'« image américaine » – l'Amérique fait référence ici au matérialisme, à la démocratisation et à la culture du divertissement – est définie comme

> un type d'image qui casse la grande image romantique en introduisant, à la place du comparant, un mot prosaïque, technique, renvoyant à des objets fabriqués, en un mot « industriels »[65].

Les textes de Fargue regorgent d'images de ce type : dès *Poëmes*, certaines comparaisons et métaphores comme « La rue est triste comme une porteuse de pain congédiée » ou « Les lucarnes tètent la lune » sont perturbantes[66]. Dans « Pigeondre », on lit que les mains

> se prennent, encore tremblantes, étonnées de se trouver côte à côte, comme ces gens qui se saluaient vaguement dans la bulle d'un ascenseur, et qui brusquement se trouvent serrés ensemble dans un drame[67].

Le comparant prend dans la phrase plus de place que le comparé et la référence à l'ascenseur contraste fortement avec la tonalité lyrique du poème. Cette « comparaison *yankee* » choque autant qu'elle séduit le lecteur. Le procédé poétique devient effet de style dans les proses des années 1920 et les chroniques de Fargue qui utilise souvent l'image *yankee* comme chute, par exemple dans « Mirages » : « L'opéra pris de biais, nid de guêpes ameutées contre deux cétoines, il se fond dans l'éloignement, rouge et petit comme un dentier plein d'or[68] ».

Cendrars est aussi un grand amateur de comparaisons *yankee* qu'il utilise davantage en métaphores et de façon plus rapide que Fargue comme dans ces « locomotives » « pourchassées par les horizons en rut », objets d'une animalisation triviale[69]. Quant à Morand, *USA-1927* peut être qualifié de *yankee* à cause de l'itinéraire américain du recueil mais aussi de l'espace occupé par ce genre d'images. Pour ne donner qu'un exemple, on lit dans « Ascenseurs » :

> Je suis léger comme le scaphandrier qui marche sur des œufs sans les casser[70]

« Souffrance », un court poème que Soupault compose en 1917, contient aussi des images de ce type :

> Mes idées comme des microbes dansent sur mes méninges […]
> Dans le praxinoscope de mon crâne[71]

64 Ph. Hamon, « Images à lire, images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIXe siècle (1850-1880) », dans *Usages de l'image au XIXe siècle*, dir. S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 241.

65 *Ibid*., p. 244.

66 Fargue, *Pourrait-elle s'ouvrir encore l'aube…* et *Il est tard…*, dans *Poëmes*, éd. cit., p. 65-66 et 125-126.

67 Fargue, « Pigeondre », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 29. Voir p. 338-340.

68 Fargue, « Mirages », dans *Épaisseurs*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 53.

69 Cendrars, *Prose du Transsibérien*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 42.

70 Morand, « Ascenseurs », dans *USA-1927*, éd. cit., p. 171.

71 Soupault, « Souffrance », *Nord-Sud*, n° 9, novembre 1917 (poème repris, dédicacé à Apollinaire, dans *Aquarium*, éd. cit., p. 21). Le praxinoscope, breveté par Émile Reynaud en 1877, est un dispositif de « pantomimes lumineuses », ancêtre du dessin

LF Reverseau vue c8d.indb 299 25/10/2018 18:16

La métaphore du praxinoscope renvoie à l'intérêt de Soupault pour les dispositifs optiques du type lanterne magique qui s'exprime dans ses textes poétiques de la fin des années 1910[72]. Si cette métaphore annonce la fameuse comparaison de Breton à la dernière page de *Nadja*, « le cœur humain, beau comme un *sismographe*[73] », il faut noter le passage de l'image de la machine ludique (panoramas, dioramas, praxinoscopes, photographies animées et autres lanternes magiques) à l'imagerie scientifique surréaliste. On perçoit ainsi avec Soupault le lien entre ce que Laforgue appelait la métaphore *yankee*, pré-moderniste, l'image mécanique moderniste et l'image scientifique des surréalistes. L'image *yankee*, liée au monde moderne comme le poème en prose est lié au contemporain et à la ville, est donc un fil conducteur entre différentes époques poétiques trop peu rapprochées.

Les transformations de la description sont attachées aux moyens de transport modernes, mais aussi à la diffusion du paradigme photographique qui apparaît comme le lieu de la fragmentation d'une durée ou d'un espace en images, en cadres fixes. Cette poésie-images fait appel à différents modèles extralittéraires, comme le rappelle Marie-Paule Berranger[74].

animé. D'abord commercialisé comme jouet, le praxinoscope connaît aussi un succès public au musée Grévin à partir des années 1890.

72 Voir notre article, « *Photographies animées* ou les enjeux poétiques d'un titre : emprunts et transferts », dans *Poésie et médias, xx^e^-xxi^e^ siècle*, dir. C. Pardo *et al.*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 53-74.

73 Breton, *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 753.

74 Ces pratiques modernistes « relèvent, par exemple, de l'Histoire (quand elles sont perçues comme collecte des anecdotes), du journal où se collectionnent curiosités et choses vues, faits divers, ou de la poésie à part entière quand celle-ci se définit comme geste [...]. » (M.-P. Berranger, « Avant-propos », dans *Notes, notations et carnets de voyage*, *op. cit.*, p. 10).

Poème carte postale : un dispositif descriptif ?

Les titres sont l'un des moyens utilisés pour faire appel à ces modèles extérieurs. Le titre « Photographie », par exemple, joue avec ces deux statuts, comme dans le poème de Cocteau :

> La pelisse est en brousse verte
> Quelle chute d'eau négligente
> C'est mieux que la découverte
> Des ruines d'Agrigente
>
> Le troupeau gémit en patois
> J'aime beaucoup la montagne
> Mais ton visage m'accompagne
>
> Je n'ai jamais rien vu de plus joli que toi[75]

Ces quelques vers peuvent être lus comme le commentaire amoureux d'un portrait photographique : les deux derniers vers paraissent s'adresser à la femme aimée pour évoquer une photographie d'elle comme dans le poème à Lou d'Apollinaire[76]. Le reste du texte semble pourtant considérer le poème comme une photographie décrite et interprétée par le « Je », photographie d'un processus mental (l'analogie) plus que description d'une image réelle.

La carte postale est un de ces modèles extérieurs que la poésie convoque et le poème carte postale est un cas particulier de la poésie-images. Comme pour

75 Cocteau, « Photographie », dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 219.

76 Voir chap. 1, p. 110-111.

LF Reverseau vue c8d.indb 300 25/10/2018 18:16

le titre « Photographie », il faut distinguer les poèmes évoquant une carte postale (thématiques) des poèmes qui se veulent carte postale (rhématiques), sans oublier les poèmes écrits sur de vraies cartes postales. La frontière entre ces trois occurrences est souvent brouillée : le verso d'une carte postale n'est-il que la légende du recto ou crée-t-il une autre image ? Le poème carte postale correspond-il au verso, c'est-à-dire au commentaire d'image, ou au recto, qu'on appelait alors une « Vue », et donc à une *ekphrasis* ? Les poèmes cartes postales témoignent des nombreuses interactions entre un phénomène social, un phénomène de mode, des enjeux génériques propres au champ poétique et des métamorphoses poétiques internes.

Jeux poétiques sur cartes postales

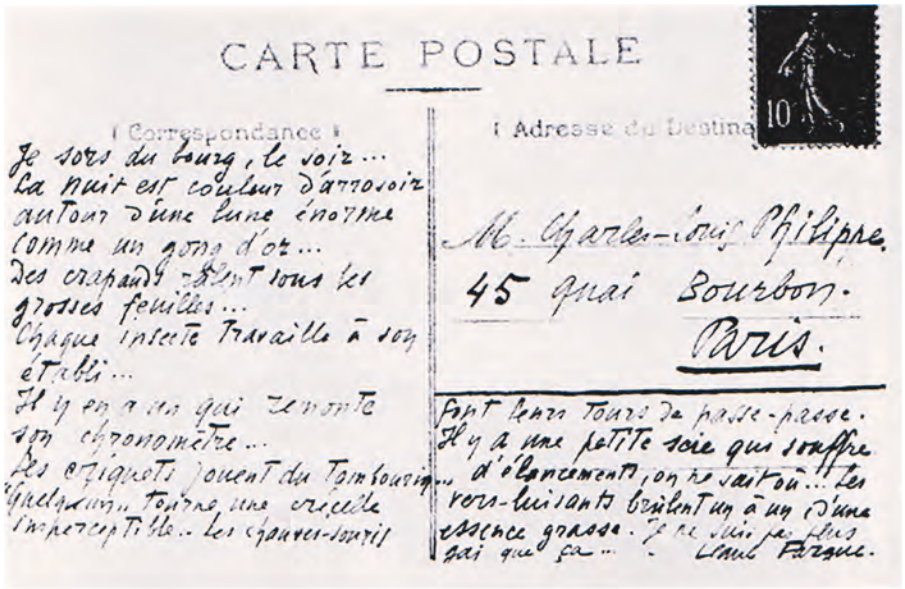
La carte postale est un support de correspondance dont l'âge d'or se situe dans les années 1900 et 1910. Elle est alors le terrain de jeux poétiques, tant dans les poèmes écrits au dos d'une carte réelle, que dans ceux qui imitent l'objet carte postale par leurs titres ou leurs mises en page. Parmi les nombreuses cartes postales écrites par Fargue, certaines sont de véritables poèmes, comme une carte de 1907 adressée, mais jamais envoyée, à Charles-Louis Philippe (**fig. 105**). Il y évoque le paysage de Chaillac, la région d'origine de sa mère, qu'il a par ailleurs photographié, en une description poétique et fantaisiste, faite de notations courtes et ouvertes, marquées par l'omniprésence des points de suspension :

> Je sors du bourg, le soir…
> La nuit est couleur d'arrosoir autour d'une lune énorme comme un gong d'or…
> Des crapauds râlent sous les grosses feuilles…
> Chaque insecte travaille à son établi…
> Il y en a un qui remonte son chronomètre…
> Les criquets jouent du tambourin…
> « Quelqu'un » tourne une crécelle imperceptible… Les chauve-souris font leurs tours de passe-passe.
> Il y a une petite scie qui souffre d'élancements, on ne sait où… les vers-luisants brûlent un à un, d'une essence grasse. Je ne suis pas plus gai que ça[77]…

On remarque le retour à la ligne à chaque début de phrase, à l'exception de la fin du texte, qui, par manque d'espace sur la carte, forme un bloc compact. Le retour à la ligne selon le rythme « naturel » de la phrase est une caractéristique commune à un certain type de vers libre moderniste qui met l'accent sur les présentatifs (*il y a* et le verbe *être*) et le temps du présent. La description des circonstances d'écriture au début du texte (« Je sors du bourg, le soir ») et de la couleur de la nuit est vite rompue par l'intrusion de la fantaisie dans le paysage : la qualification « couleur d'arrosoir » et la comparaison de la lune avec un « gong d'or » surprennent. La description du paysage est prétexte à la création d'un univers magique proche de celui du conte (on pense à Lewis Caroll lorsqu'un insecte « remonte son chronomètre » ou que « les criquets jouent du tambourin »). La construction du texte incite à le lire comme un poème, car les visions imaginaires sont encadrées par deux mentions du sujet, « Je sors du bourg », qui engendre le processus descriptif, et « Je ne suis pas plus gai que cela », qui clôt le texte. Ce poème de Fargue n'est pas si différent des textes qu'il écrit et

77 *Ludions*, n° 6, été 2000, p. 14-15.

LF Reverseau vue c8d.indb 301 25/10/2018 18:16



CARTE POSTALE

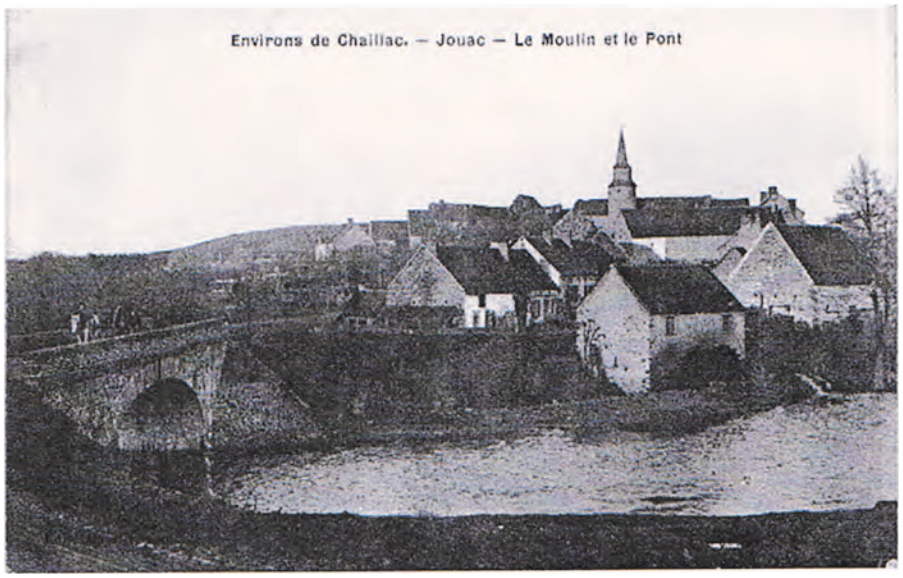
10

Correspondance

Je sors du bourg, le soir...
La nuit est couleur d'arrosoir
autour d'une lune énorme
comme un gong d'or...
Des crapauds [illegible] sous les
grosses feuilles...
Chaque insecte travaille à son
établi...
Il y en a un qui remonte
son chronomètre...
Les criquets jouent du tambourin
quelquefois, fournit une crécelle
imperceptible... Les chauves-souris
font leurs tours de passe-passe.
Il y a une petite soie qui souffre
d'élancements, on ne sait où... Les
vers-luisants brûlent un à un d'une
essence grasse. Je ne vais pas plus
loin que ça... Léon Fargue.

Adresse du Destina

M. Charles-Louis Philippe.
45 quai Bourbon.
Paris.



105. Carte postale-poème de Léon-Paul Fargue à Charles-Louis Philippe, non envoyée (*ca* 1907)

LF Reverseau vue c8d.indb 302 25/10/2018 18:16

publie alors, mais le support de la carte postale met en lumière l'origine descriptive et circonstancielle de son imagination poétique.

Dans « 1910-1920 », Salmon évoque la mort de Jean Moréas et en particulier l'hommage que lui rend Apollinaire :

> Aux funérailles de Jean Moréas vint toute la jeunesse
> et notre peine visible n'était point parure d'occasion.
> Tu étais là, Guillaume !
> Mais je ne sais plus si, sur cette carte-postale rimée que,
> un peu auparavant, Guillaume Apollinaire, voyageur,
> adressait – hommage à Jean Moréas, il y avait :
> *Tous les autres chanteurs ne sont que tes valets*.
> Ou
> *Tous les autres rimeurs ne sont que tes valets*[78].

André Salmon fait ici allusion au goût d'Apollinaire pour les pratiques poétiques épistolaires, dont les lettres à Yvonne sont un exemple[79]. Apollinaire utilisait également la carte postale comme support poétique, comme une carte envoyée en 1903 qui figure dans les poèmes inédits. Le texte est saturé de références à la situation d'énonciation et le présent renforce la description tandis que le premier et le dernier vers, composés de notations objectives, encadrent un regard subjectif marqué par le verbe *sembler* et l'invocation « Ô mon âme » :

> Les lilas mi-fleuris sont déjà parfumés
> Des lanternes au loin semblent des yeux aimés
> Ô mon âme amoureuse aujourd'hui tu défailles
> Au parc crépusculaire et mouillé de Versailles[80]

Dans « *Calligrammes » dans tous ses états*, Claude Debon rapporte qu'Apollinaire a cherché à récupérer ou à recopier les textes de ses cartes postales[81]. Deux poèmes de *Calligrammes* portent d'ailleurs le titre « Carte postale ». La carte envoyée le 20 août 1915 à André Rouveyre montre le passage entre l'énoncé de la circonstance et la description : les deux premiers vers établissent la *deixis* : *Hic Nunc Ego* (le lieu, le moment et le sujet) et la métaphore sur la mort du jour et l'inversion sujet/verbe au deuxième vers servent d'embrayeurs aux quatre vers qui décrivent la guerre de façon métaphorique :

> Je t'écris de dessous la tente
> Tandis que meurt ce jour d'été
> Où floraison éblouissante
> Dans le ciel à peine bleuté
> Une canonnade éclatante
> Se fane avant d'avoir été[82]

L'autre « Carte postale » de *Calligrammes* est plus connue. Manuscrit ou imprimé selon les différentes éditions, le texte est écrit sur un collage de carte postale :

78 Salmon, « 1910-1920 », *Action*, n° 2, mars 1920, p. 22-23.

79 Apollinaire, *Beaux fruits défendus…*, dans *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 545, et *Mes pauvres yeux sont pleins de vous…*, dans *ibid.*, p. 546, sont deux exemples de « lettre-poème ».

80 Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 852. Ce texte d'une carte postale envoyée à Yvonne en 1903 a été recopié par Apollinaire.

81 *« Calligrammes » dans tous ses états, édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, éd. Claude Debon, Clamart, Calliopées, 2008, p. 330.

82 Apollinaire, « Carte postale », dans *Calligrammes* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 297. Poème écrit sur une carte postale envoyée le 20 août 1915 à André Rouveyre (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet). Cl. Debon rapporte que cette carte a été publiée par le destinataire (*« Calligrammes » dans tous ses états*, éd. cit., p. 329).

LF Reverseau vue c8d.indb 303 25/10/2018 18:16

Nous sommes bien
Mais l'auto-bazar qu'on dit merveilleux ne vient pas jusqu'ici
LUL
on les aura[83]

« Carte postale » forme un « couple poétique » avec « 1915 » : « Apollinaire a […] collé une véritable carte servant à la correspondance militaire sur un feuillet de *Case d'Armons* »[84]. « 1915 » est dessiné sur la « partie réservée à la correspondance » et « Carte postale » sur le collage. Le titre de ce poème non envoyé renvoie à la fois à l'objet collé et à l'ensemble du poème. Les poèmes cartes postales de *Calligrammes* sont le signe du poids de la circonstance, en particulier de la guerre, et brouillent le statut des textes. La frontière entre poésie et texte circonstanciel est alors difficile à situer.

Le calligramme « Lettre-océan » n'a pas été envoyé non plus[85]. Sa publication dans *Les Soirées de Paris* lui confère une valeur manifeste et cet idéogramme lyrique constitue un geste fort, car la multiplication des adresses dans cette carte postale transatlantique renvoie au modèle de la correspondance comme « Lundi rue Christine » exacerbe celui de la conversation. « Lettre-océan » relie aussi le geste poétique moderniste à l'écriture intime, quotidienne, voire quelconque, en même temps qu'elle insiste sur la dimension médiatrice de la poésie.

Cendrars tourne en dérision la dimension métapoétique du poème d'Apollinaire dans sa propre « Lettre-océan ». Il fait l'éloge d'un type particulier de cartes-lettres – le radio-télégramme qui était envoyé d'un paquebot vers un autre paquebot rentrant en France – et montre à quel point la thématique de la correspondance est prégnante. Mais Cendrars prend ses distances avec le poème d'Apollinaire et endosse dès le début du poème la fonction du critique :

La lettre-océan n'est pas un nouveau genre poétique
C'est un message pratique à tarif régressif et bien meilleur marché qu'un radio […]
La lettre-océan n'a pas été inventée pour faire de la poésie
Mais quand on voyage quand on commerce quand on est à bord quand on envoie des lettres-océan
On fait de la poésie[86]

Comme souvent dans *Feuilles de route*, l'ironie s'attaque aux stéréotypes poétiques. Cendrars s'insurge contre l'idée de genre poétique parce que, la poésie étant du côté de la vie, la « lettre-océan » est un contenant qui ne peut exister sans contenu. Pour Cendrars, en quelque sorte, l'existence précède le genre – c'est sans doute là une des clés de son aversion pour la notion de genre.

La carte postale, un genre poétique ?

La question du genre du poème carte postale n'en est pas moins posée. De manière désinvolte, Cendrars fait en effet de la carte postale le modèle générique de la première partie de *Feuilles de route*, « Le Formose », après avoir qualifié *Kodak* de « photographies verbales » :

83 Apollinaire, « Carte postale », dans *Calligrammes*, éd. cit., p. 226 (différentes versions manuscrites et diverses options de publication sont reproduites en fac-similé dans *« Calligrammes » dans tous ses états*, éd. cit., p. 164-165 et 182-184).
84 *Ibid.*, p. 181 et 184.
85 Apollinaire, « Lettre-océan », *Les Soirées de Paris*, n° 24, 15 juin 1914 (*Calligrammes*, éd. cit., p. 183-185).
86 Cendrars, « Lettre-océan », dans *Feuilles de route* ; *Au cœur du monde. Poésies complètes, 1924-1929*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993, p. 22.

LF Reverseau vue c8d.indb 304 25/10/2018 18:16

> Ce sont des cartes postales que j'envoyais à mes amis, que je destinais à mes amis […] c'est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétention mais très intimes, notamment des évocations de gens[87]…

Cendrars fait référence à la spécificité énonciative de la carte postale, sa dimension épistolaire, mais aussi au contenu spécifique de cette situation de production et de réception : l'anecdote, l'évocation, la modestie et l'intimité. La notion de « carte postale » est employée comme métaphore plus que comme modèle, mais le fait qu'elle soit utilisée *a posteriori* par le poète pour définir ces poèmes laisse entrevoir une possible généricité. Ce titre fréquemment utilisé dans l'entre-deux-guerres reflète une ambition qu'il faut interroger, même si elle n'a pas abouti.

À propos du recueil de Levet, *Cartes postales*, Charles Dantzig écrit en 2005 dans son *Dictionnaire égoïste de la littérature française* :

> Avec ce titre, Fargue et Larbaud ont eu un coup de génie de plus. Ils ont découvert celui de Levet. Oui, ce sont les plus belles cartes postales qu'on ait jamais écrites, leur sublimation, leur apothéose. Si on lisait davantage la poésie, on en aurait fait un genre[88].

Charles Dantzig envisage donc une possible généricité lectoriale, qui s'appuierait toutefois sur une volonté auctoriale. À ceci près que le titre n'a pas été inventé, mais seulement généralisé par les deux amis, cette remarque met le doigt sur la singularité de poèmes qui, plus qu'ils ne décrivent, cherchent à résumer un lieu, à l'évoquer en quelques images. Pour le cas du poème carte postale, la notion d'effet de généricité défendue de longue date par Jean-Michel Adam nous semble particulièrement pertinente[89].

Le fait que le titre « Carte postale » soit utilisé au pluriel et appliqué à des recueils ou à des séries de poèmes prouve une volonté de transfert des qualités génériques du présentoir ou de l'album de cartes postales – mise en série d'images – au recueil poétique – mise en série de poèmes conçus comme autant de vues autonomes. Un tel titre exprime l'importance du visuel, mais aussi la banalité, la fragmentation de l'écriture voire la prosaïsation de la poésie. Ce sont les qualités de l'image pauvre qu'est la carte postale qui y sont transférées.

Cartes postales de Levet, publié en 1921, est un cas d'« intitulation posthume[90] » car Fargue et Larbaud rassemblent les poèmes du poète qu'ils admiraient, mort en 1906, sous le titre qu'il avait utilisé pour regrouper cinq poèmes en 1902, et accompagnent l'ouvrage d'une véritable campagne de promotion[91]. La première strophe de « British India » fournit des informations terre à terre comme celles que l'on trouve au verso d'une carte postale. Le pittoresque passe par les noms de lieux et les termes

87 Cendrars, « Entretiens avec Michel Manoll », dans *Blaise Cendrars vous parle…* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. Cl. Leroy, Paris, Denoël, t. XV, 2006, p. 19.

88 Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005, p. 467. Sur la postérité de ce genre éventuel, voir les analyses que propose Gaëlle Théval, par exemple « Transferts intermédiatiques dans la poésie ready-made », dans *Poésie et médias*, *op. cit.*, p. 122.

89 Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », *La Licorne*, n° 79, 2006, p. 21-34. Les auteurs parlent de généricité auctoriale, lectoriale, éditoriale et même traductoriale.

90 G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 71.

91 Ces poèmes ont paru dans les numéros d'avril et de septembre 1902 de *La Grande France* (« Note », dans Levet, *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 92).

LF Reverseau vue c8d.indb 305 25/10/2018 18:16

donnés en version originale. Chaque vers donne une information sur un lieu précis :

> Les bureaux ferment à quatre heures à Calcutta ;
> Dans le *park* du palais s'émeut le *tennis ground* ;
> Dans *Eden Garden* grince la musique épicée des cipayes ;
> Les équipages brillants se saluent sur le *Red Road*[92]…

Dans ses courts poèmes, Levet s'amuse à rompre le pittoresque de la même façon qu'un texte de carte postale exprime l'accord ou le désaccord entre l'image d'un lieu (recto) et le lieu tel qu'il est vécu au moment où la personne écrit (verso). Ce phénomène est particulièrement visible à la fin de « Possession française » :

> – Ils ont vécu, les bons vieux romans qu'orne
> La *Jeune Créole*, lente, aux mœurs légères…
>
> Ces enfants sont partis et leurs parents sont morts –
> Et maintenant dans la petite colonie morte,
> Il ne reste plus que quelques fonctionnaires[93]…

La fascination de Larbaud pour Levet repose sur le « ton d'effusion lyrique, quotidienne et prophétique » qu'il admirait aussi chez Whitman : Levet est pour lui le type même du poète qu'il cherchait, « fantaisiste, sensible à la diversité des races, des peuples, des pays, pour qui tout serait exotique […], très "international" »[94].

Ce titre est également utilisé par Cocteau dans l'immédiat après-guerre pour une série de poèmes descriptifs et pittoresques. « Cartes postales » se compose de six poèmes courts où des anecdotes sont relatées au présent : « Cette », « Lourdes », « Marseille le soir », « Marseille le matin », « Aix », « La maison de Cézanne »[95]. « Cette » relate une matinée passée à Sète ; le pronom impersonnel *on* de la première strophe laisse place aux tournures personnifiées de la deuxième strophe :

> Ensuite, à partir de neuf heures,
> les maisons vidèrent leur encre près d'elles

La quatrième strophe développe un regard descriptif et la « ville » singulière est ressaisie dans une série de notations au pluriel :

> Toute la ville était pleine
> d'odeurs vite reconnues,
> d'ancres d'or, d'ancres de laine
> de mouchoirs autour des cous nus

Formellement, ces « cartes postales » sont proches de « Voyage en autobus » de Marcel Sauvage, cinq courts poèmes publiés dans *Action*, description ambulatoire qui suit l'itinéraire d'un bus parisien dans le centre de la ville[96]. Comme Cocteau, Marcel Sauvage parodie le thème du voyage exotique en restant dans un cadre parisien. Le regard du voyageur en quête de pittoresque et de souvenirs est transféré à des réalités plus quotidiennes.

Dans les textes de Cocteau ou de Levet, « carte postale » désigne la structure que confère le voyage à la poésie, comme la fragmentation et l'énumération déjà repérées, en sériant ses étapes comme autant de vignettes et en énumérant les choses vues. La carte postale semble

92 Levet, « British India », dans *ibid*., p. 94.
93 Levet, « Possession française », dans *ibid*., p. 96.
94 *Ibid*., p. 44 et 54.
95 Cocteau, « Cartes postales », dans *Poésies (1917-1920)* ; *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 221-223.
96 Marcel Sauvage, « Palais de justice », « Les Halles-Saint Eustache », « Étienne Marcel » et « La nuit », « Voyage en autobus », *Action*, n° 4, juillet 1920, p. 11-13.

LF Reverseau vue c8d.indb 306 25/10/2018 18:16

appartenir davantage à un ton d'époque, celui de la chose vue, à la fois triviale et poétique, qu'à un véritable genre poétique. En effet, l'expression « carte postale » est aussi utilisée par Philippe Soupault en 1926 pour un récit de voyage à Lisbonne, en prose et d'inspiration journalistique, emprunt qui semble relever d'une généricité éditoriale plus qu'auctoriale. *Carte postale* décrit précisément le parcours de Soupault dans la ville, entrecoupé de réflexions générales. L'objectivité initiale laisse vite place à une tonalité plus personnelle et plus méditative[97]. Par sa situation énonciative – un homme décrit et commente ce qu'il a sous les yeux –, ce récit de voyage évoque une carte postale agrandie et donne une image pittoresque du lieu parcouru. Le titre « Carte postale », lié au voyage, apparaît alors comme une expression poétique du déplacement.

Cet imaginaire est particulièrement fort dans les textes d'inspiration surréaliste. Dans « De plain pied » de Marcel Arland, qui est une sorte de récit de rêve, la référence à la carte postale agit comme le signe du voyage et de l'exotisme, ici de la « côte méditerranéenne » :

> Au coin de chaque rue une fille jeune tordait une torchère lumineuse. D'abord on ne voyait pas les yeux. Leurs bras érigeaient au-dessus de la tête les flammes diverses de leurs chevelures. Comme c'était le soir, des gens marchèrent à pas doux dans les cartes postales. Croyant le ciel une côte méditerranéenne, ils y cueillirent des globes rouges, mais très peu empoisonnés et les posaient délicatement dans les tonnelles[98].

Le poème carte postale témoigne de l'appropriation de ce type d'image par les poètes et constitue un type de dispositif descriptif. Visualité, exotisme, mais aussi fragmentation, sérialisation et trivialité, sont les caractéristiques de la carte postale que les poètes cherchent à transférer en poésie, non pour créer un genre, mais pour adapter la poésie à la vie moderne.

La carte postale, prétexte à l'*ekphrasis*

Une autre utilisation de la carte postale dans les textes poétiques mérite un temps d'arrêt : celle-ci peut être l'objet d'une description, non plus modèle générique, mais dispositif intégré au texte. La fascination de Pierre Albert-Birot pour la carte postale en particulier est peu connue alors qu'elle a une importance thématique et générique dans toute son œuvre. La carte postale est chez lui l'occasion de morceaux de bravoure descriptifs qui peuvent être insérés dans un récit, comme dans *Rémy Floche*. Dans ce roman sur la vie d'un employé sont précisément décrites deux photos qu'admire le personnage dans le grenier où il habite : l'image d'« une très vieille sculpture chinoise » et une reproduction du *Paradis* de Lucas Cranach. Les deux descriptions sont le fait du personnage : « ce soir pour me distraire je vais m'amuser à reproduire par écriture les deux photos qui sont devant moi et qui me plaisaient tant[99] ».

97 « On ne peut dominer une sorte d'effroi, comme si l'on entendait tout à coup battre trop fort un cœur. Cette monstrueuse pieuvre se meut lentement à la poursuite du soleil. Le malaise grandit à chaque regard, chaque écho. On ne peut plus partir, on fuit, on se noie dans une petite rue sombre ; on n'ose pas se retourner, on ferme les yeux. » (Ph. Soupault, *Carte postale*, Paris, Cahiers libres, 1926, p. 35.)

98 Marcel Arland, « De plain pied », *Dès*, avril 1922 (*Aventure, Dès, reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1975, p. 7-8).

99 Albert-Birot, *Rémy Floche, employé* [1934], Paris, L'Allée, 1986, p. 104.

LF Reverseau vue c8d.indb 307 25/10/2018 18:16

Pierre Albert-Birot a également consacré deux textes poétiques à la description de carte postale : dans les deux cas, il s'agit de gloser l'inadéquation de l'image photographique avec ce qu'elle a la prétention de représenter. Le court texte en prose « Carte postale », publié en 1936, est mis en page de façon à former un bloc rectangulaire de la proportion d'une carte postale (**fig. 106**)[100]. L'auteur pose un regard faussement naïf sur une scène urbaine et s'attache à décrire, le plus concrètement possible, l'image d'une « route poudreuse sur laquelle marchent des dimanchards ». Le texte s'ouvre sur la plainte ironique que, dans l'image, les hommes se font voler la vedette par les arbres, plus visibles. La photographie, en effet, aplatit tout sur un même plan, et, à la même échelle, l'arbre est supérieur à l'homme, ce qui est qualifié d'« humiliant ». Les lois de la perspective sont elles aussi envisagées de façon faussement naïve :

> Je ne peux presque pas entrer en relation avec les quatorze imperceptibles humains qui vont sur cette route, d'autant plus que plus ils sont loin du bord de la carte, plus ils sont petits.

Plus loin, le poète s'insurge contre le « mensonge » de la perspective :

> enfin tout là-bas, à la fin de la route – ce qui est un mensonge car je sais que la route continue – un point qui peut avoir forme humaine, ce qui est contraire aux saintes lois géométriques.

Ce poème en prose évoque le fameux exemple des *Méditations métaphysiques* où Descartes montre l'insuffisance des perceptions physiques avec l'exemple du bâton qui paraît tordu une fois plongé dans l'eau. L'ordre de la réalité (ce qu'on voit) et l'ordre de la vérité (ce qui est) sont clairement opposés dans ce poème où Albert-Birot multiplie les modalisateurs, comme « il se pourrait que » ou « j'arrive à presque voir », pour montrer la reconstruction rationnelle opérée par l'esprit devant une photographie. En même temps, il insiste sur le « visible », sur ce qui est seulement perceptible : « une autre dame auréolée d'une ombrelle noire, (peut-être un parapluie) », « en arrière je crois voir cinq jeunes filles, mais je ne sais trop sur quel signe particulier je m'appuie pour dire que ce sont des jeunes filles ». On trouve aussi dans ce texte des arrêts sur image, caractéristique récurrente des textes où un personnage décrit, commente ou regarde une photographie. Le poète se présente en « regardeur » de photographie : « beaucoup plus loin, il se pourrait qu'il y eût un homme et une femme bécanistes me fuyant à toute vapeur » – le « Je » désignant le point origine de l'image et l'objectif de l'appareil photographique. Dans l'opposition entre le vrai et le réel, les termes utilisés sont forts (« trahison », « retrahison », « mensonge »), ce qui contraste avec la plaisanterie sur le cachet apposé par « l'employé des postes ». À la fin du texte, c'est le personnage du regardeur de photographie, caractérisé par sa naïveté, voire sa bêtise, qui est ridiculisé. L'ironie de ce court texte n'atténue en rien le soupçon qui pèse sur

100 Albert-Birot, « Carte postale », *Feuillets inutiles*, n° 19, 15 février 1936 (repris dans *Poésie 1945-1967*, *Les Amusements naturels*, Mortemart, Rougerie, 1983, p. 23). « Fox-film » utilise la même disposition typographique et le même ton ironique pour rendre compte de l'image animée (la Fox était connue pour ses films de cow-boys au rythme rapide), *Paris-Journal*, 18 janvier 1924 (repris dans *Poésie 1916-1924. La Lune ou le Livre des poèmes*, Mortemart, Rougerie, 1992, p. 208, fig. 28).

LF Reverseau vue c8d.indb 308 25/10/2018 18:16

. . . . . CARTE POSTALE . . . . . .

On pourrait dire : c'est une route poudreuse sur laquelle marchent des dimanchards qui s'approchent ou s'éloignent. Mais ce n'est pas ça. Un arbre, c'est un arbre, un surarbre, arbre-roi, arbre-dieu, qui lance n'importe comment, n'importe où, partout, des bras fous d'espace, un arbre orgueilleux qui s'est fait photographier sur son profil le plus avantageux, étalage insupportable et combien humiliant pour les petits promeneurs de la route. Si encore le photographe était un arbre, on comprendrait, mais certainement c'est un homme, il n'a vraiment pas l'esprit de famille celui-là, et quel pitoyable valet ! Ne devait-il pas s'arranger coûte que coûte à montrer l'homme bouchant toute la nature, au lieu de flatter démesurément l'amour propre de ce chêne, avènement du règne végétal alors ! C'est une trahison. Elle passe malheureusement inaperçue. Et qu'arrive-t-il ? Je ne peux presque pas entrer en relation avec les quatorze imperceptibles humains qui vont sur cette route, d'autant que plus ils sont loin du bord de la carte, plus ils sont petits, retrahison, ceux qui ont le malheur d'être tout là-bas n'auraient-ils pas à peu de chose près, la hauteur de ceux qui sont en avant ? Et peut-être même sont-ils plus grands. J'en suis réduit à empoigner une loupe—être obligé de chercher les hommes à la loupe !—alors j'arrive à presque voir une dame qui promène sa bicyclette par la main, une grosse, grosse dame qu'une ombrelle blanche portée sur l'épaule auréole ; à côté d'elle marche un monsieur très tige, veston ouvert sur chemise blanche ; à deux pas une autre dame auréolée d'une ombrelle noire, (peut-être un parapluie) elle tient une petite fille par la main, comme la grosse, en avant, tient sa bicyclette ; en arrière je crois voir cinq jeunes filles, mais je ne sais trop sur quel signe particulier je m'appuie pour dire que ce sont des jeunes filles ; beaucoup plus loin il se pourrait qu'il y eût un homme et une femme bécanistes me fuyant à toute vapeur ; enfin tout là-bas, à la fin de la route—ce qui est un mensonge car je sais que la route continue—un point qui peut avoir forme humaine, ce qui est contraire aux saintes lois géométriques, ou alors faut-il croire que des humains peuvent être réduits à l'état de point, mais il m'est absolument impossible d'en déterminer, même approximativement, le sexe. Que le photographe en porte la responsabilité. Et à ce malheur de mes semblables, il faut encore ajouter le geste peu fraternel de l'employé des postes, qui a secondé le photographe en tapant irrévérencieusement son cachet à tort et à travers sur les pauvres gens, au grand air. En somme un beau dimanche assassiné.

. . . . . OOO . . . . . .

106. Pierre Albert-Birot, « Carte postale », *Feuillets inutiles*, n° 19, 15 février 1936

LF Reverseau vue c8d.indb 309 25/10/2018 18:16

la représentation photographique. L'insistance d'Albert-Birot sur le probable rappelle que la photographie n'est objective que par une sorte de convention, mais qu'elle porte en elle d'autres possibles et d'autres modes de perception.

Dans un texte plus ancien, « Objets. Voyage sur Photographie », paru en 1926 dans *La Quinzaine de Pierre Albert-Birot*, on retrouve cette façon d'envisager une image photographique comme une réalité en deux dimensions (**fig. 107**)[101]. Dans ce texte réflexif, présenté comme l'extrait d'un livre à paraître, Albert-Birot joue également sur la non-concordance entre la vérité et sa représentation. Son regard faussement naïf s'insurge contre la légende de la photographie (« rue Saint-Léger »), mensongère puisque « cette rue, c'est-à-dire la chaussée, les trottoirs, les maisons, le ciel et l'âme de toute la ville, tient sur une carte postale, ce qui est absolument impossible ». Albert-Birot se moque des absurdités logiques créées par les lois de la perspective : la « mouche » qui marche sur la chaussée est « énorme à côté des deux hommes que le photographe croit avoir mis causant sur le trottoir ». Les déformations dues à la perspective (les maisons et les fenêtres sont tordues, la rue se rétrécit, etc.) transforment le photographe en « menteur ». Comme la pirouette mettant en scène le postier à la fin de « Carte postale », c'est un retour sur l'auteur de la carte qui clôt le texte :

> D'ailleurs celui qui a envoyé la carte n'a pas dû y croire non plus puisqu'il a écrit son nom sans se gêner en plein ciel et qu'il a lancé délibérément son paraphe sur les cheminées des maisons et à travers la rue, il a même failli l'allonger jusqu'à la tête des petits hommes-points qui seraient, d'après le photographe, en train de causer sur quoi, mettons sur le trottoir.

« Voyage sur Photographie » est proche de « Carte postale », à l'exception de sa conclusion :

> Il faut avouer que le photographe est très adroit, car il a mis l'ombre et la lumière comme si il y avait ici et là-bas. Notre espace devrait se refuser au photographe.

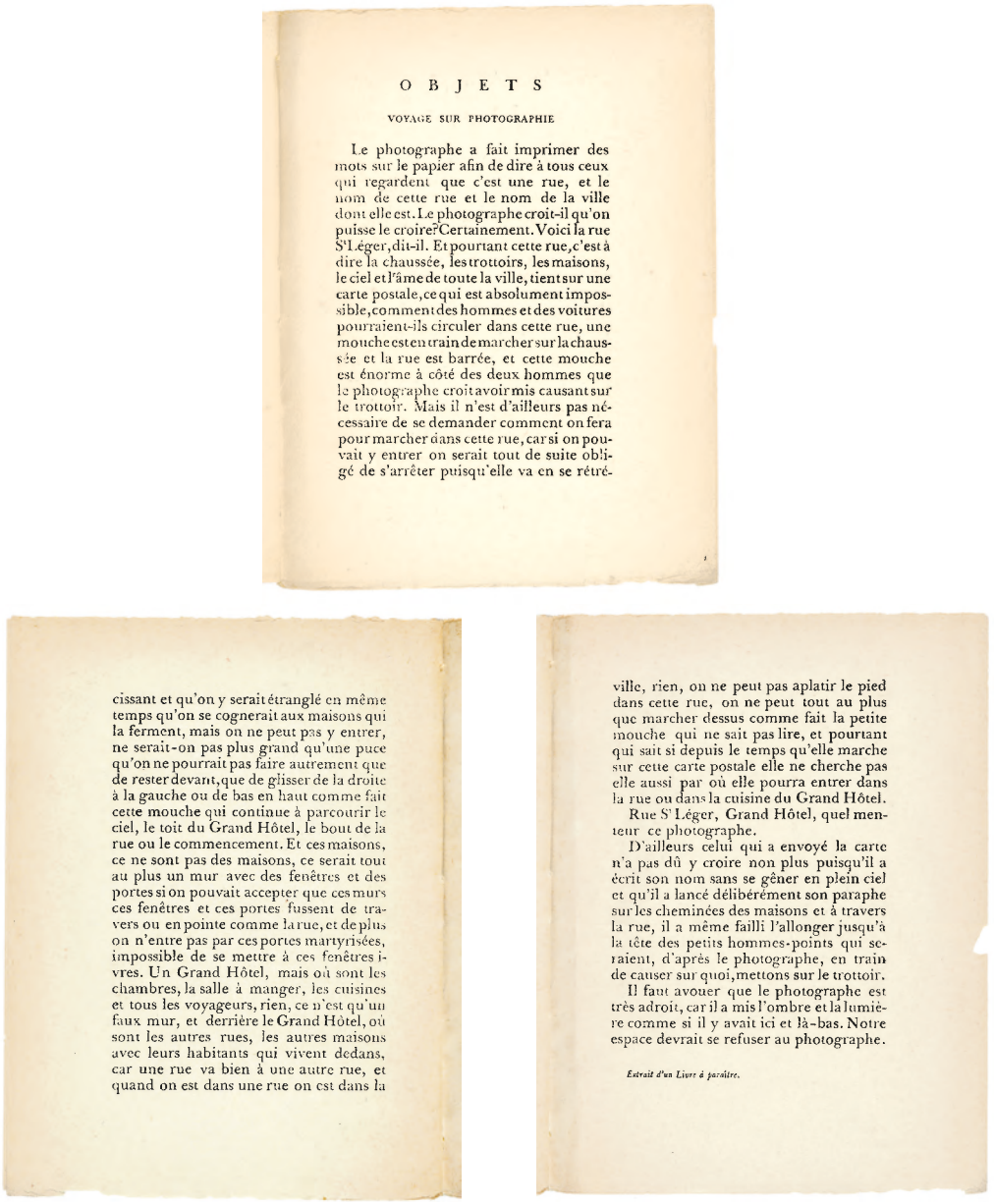
Albert-Birot feint de considérer l'image photographique comme un tableau peint, où chaque chose aurait été décidée par le photographe. Au-delà d'un intérêt comique bien évident, le lecteur est amené à réfléchir à la différence essentielle entre le photographe et le peintre, c'est-à-dire à l'exception que constitue la photographie dans l'ordre de la représentation. Dans ce dernier paragraphe, on lit à la fois l'enthousiasme et la peur de l'auteur devant cette infinité de possibles et la passivité des sujets de la photographie, qui n'ont pas leur mot à dire, ne peuvent « se refuser au photographe » et sont intégrés à une œuvre contre leur gré.

Dans ces deux poèmes, la carte postale sert de prétexte à une forme d'*ekphrasis*. Malgré les doutes dont l'usage élargi de la notion a récemment fait l'objet, il nous semble que l'*ekphrasis* peut exister à l'ère post-rhétorique[102].

101 Albert-Birot, « Objets. Voyage sur Photographie », *La Quinzaine de Pierre Albert-Birot*, n° 3, 15 mai 1926, n.p. (repris dans *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, dir. Cl. Chéroux, Q. Bajac, M. Poivert et G. Le Gall, cat. expo., Centre Pompidou, Paris [23 septembre 2009-11 janvier 2010], Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 436).

102 Voir en particulier Nicolas Wanlin, introduction au dossier « *Ekphrasis* : problématiques majeures de la notion », Atelier de théorie littéraire, Fabula, http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis%3A_probl%26eacute%3Bmatiques_majeures_de_la_notion (consulté le 13 janvier 2014).

LF Reverseau vue c8d.indb 310 25/10/2018 18:16



O B J E T S

VOYAGE SUR PHOTOGRAPHIE

Le photographe a fait imprimer des mots sur le papier afin de dire à tous ceux qui regardent que c'est une rue, et le nom de cette rue et le nom de la ville dont elle est. Le photographe croit-il qu'on puisse le croire? Certainement. Voici la rue S^t Léger, dit-il. Et pourtant cette rue, c'est à dire la chaussée, les trottoirs, les maisons, le ciel et l'âme de toute la ville, tient sur une carte postale, ce qui est absolument impossible, comment des hommes et des voitures pourraient-ils circuler dans cette rue, une mouche est en train de marcher sur la chaussée et la rue est barrée, et cette mouche est énorme à côté des deux hommes que le photographe croit avoir mis causant sur le trottoir. Mais il n'est d'ailleurs pas nécessaire de se demander comment on fera pour marcher dans cette rue, car si on pouvait y entrer on serait tout de suite obligé de s'arrêter puisqu'elle va en se rétrécissant et qu'on y serait étranglé en même temps qu'on se cognerait aux maisons qui la ferment, mais on ne peut pas y entrer, ne serait-on pas plus grand qu'une puce qu'on ne pourrait pas faire autrement que de rester devant, que de glisser de la droite à la gauche ou de bas en haut comme fait cette mouche qui continue à parcourir le ciel, le toit du Grand Hôtel, le bout de la rue ou le commencement. Et ces maisons, ce ne sont pas des maisons, ce serait tout au plus un mur avec des fenêtres et des portes si on pouvait accepter que ces murs ces fenêtres et ces portes fussent de travers ou en pointe comme la rue, et de plus on n'entre pas par ces portes martyrisées, impossible de se mettre à ces fenêtres ivres. Un Grand Hôtel, mais où sont les chambres, la salle à manger, les cuisines et tous les voyageurs, rien, ce n'est qu'un faux mur, et derrière le Grand Hôtel, où sont les autres rues, les autres maisons avec leurs habitants qui vivent dedans, car une rue va bien à une autre rue, et quand on est dans une rue on est dans la ville, rien, on ne peut pas aplatir le pied dans cette rue, on ne peut tout au plus que marcher dessus comme fait la petite mouche qui ne sait pas lire, et pourtant qui sait si depuis le temps qu'elle marche sur cette carte postale elle ne cherche pas elle aussi par où elle pourra entrer dans la rue ou dans la cuisine du Grand Hôtel.

Rue S^t Léger, Grand Hôtel, quel menteur ce photographe.

D'ailleurs celui qui a envoyé la carte n'a pas dû y croire non plus puisqu'il a écrit son nom sans se gêner en plein ciel et qu'il a lancé délibérément son paraphe sur les cheminées des maisons et à travers la rue, il a même failli l'allonger jusqu'à la tête des petits hommes-points qui seraient, d'après le photographe, en train de causer sur quoi, mettons sur le trottoir.

Il faut avouer que le photographe est très adroit, car il a mis l'ombre et la lumière comme si il y avait ici et là-bas. Notre espace devrait se refuser au photographe.

Extrait d'un Livre à paraître.

107. Pierre Albert-Birot, « Objets. Voyage sur Photographie », *La Quinzaine de Pierre Albert-Birot*, n° 3, 15 mai 1926

LF Reverseau vue c8d.indb 311 25/10/2018 18:16

En effet, les deux descriptions de carte postale de Pierre Albert-Birot sont pensées comme des exercices de style et des morceaux de bravoure. L'ironie dont elles font preuve rejoint la valeur critique de l'*ekphrasis* inhérente au procédé, mais c'est l'ironie à l'égard du procédé même de l'*ekphrasis* photographique – considérée par Albert-Birot comme sa dégradation burlesque – qui caractérise son usage. La présence de cette figure rhétorique majeure dans la littérature du XX^e^ siècle pose de nombreux problèmes. Faut-il comprendre que l'ère moderne a restreint l'*ekphrasis* à une parodie ou un pastiche ou au contraire qu'elle a élargi le procédé, dissolu dans la problématique de la description ? Dans le premier cas, l'*ekphrasis*, comme rhétorique qui tourne à vide, n'a qu'une valeur anecdotique de clin d'œil à une rhétorique disparue. Dans le deuxième cas, l'*ekphrasis* appartient à la catégorie plus large des procédés d'évidence[103].

Les textes de Pierre Albert-Birot interrogent la notion d'*ekphrasis* car les cartes postales décrites sont des reproductions d'œuvres d'art dans *Rémy Floche*, mais ce ne sont que de banales vues dans les poèmes. Dans le roman de 1936, il s'agit bien d'une *ekphrasis* au sens strict car les deux descriptions ont un double référent, interne (les images sont effectivement accrochées au mur dans le roman) et externe (la statue chinoise et la toile de Cranach existent pour le lecteur). Dans *Rémy Floche*, l'*ekphrasis* n'a certes pas de fonction rhétorique, mais elle a une fonction narrative de stase descriptive. Le cas de la poésie est plus complexe car l'autonomie du texte descriptif retire sa fonction rhétorique à l'*ekphrasis*. En outre, peut-on parler d'*ekphrasis* pour un poème qui décrit une carte postale n'ayant pas, ni au moment de sa production, ni au moment de sa réception, valeur d'œuvre d'art ? Même si l'on suit Bernard Vouilloux, qui considère l'*ekphrasis* comme la description narrative d'un élément visuel et non uniquement d'une œuvre d'art, il y a en effet une rupture de ton entre la description de *Rémy Floche* et celles de « Voyage sur Photographie » et « Carte postale », où les deux cartes postales documentaires ou touristiques fonctionnent comme des prétextes descriptifs, voire des parodies. En critiquant l'aplatissement de la réalité par la photographie et en ironisant sur ses prétentions mimétiques, les deux poèmes semblent mettre en cause l'*ekphrasis* elle-même. À quoi bon en effet décrire une image qui n'est qu'une reproduction fidèle de la réalité, sinon pour mettre en cause cette reproduction ? L'*ekphrasis* photographique n'est-elle pas vouée à la tautologie ?

La notion d'*ekphrasis* photographique est également au cœur du long poème de Raymond Roussel, « La Vue », antérieur aux poèmes d'Albert-Birot. La description de carte postale atteint une autre ampleur chez Roussel et donne raison à Nicolas Wanlin, qui estime que « la description d'œuvres d'art est le lieu privilégié d'une remise en cause des capacités du langage[104] ». Ce poème en vers réguliers de Roussel, dont la tâche est de décrire l'image des bains de mer qui apparaît dans un porte-plume photographique, montre jusqu'où peut aller la radicalisation de la description. Son statut paradigmatique et sa position d'*hapax* – unique exemple d'*ekphrasis* photographique développée sur la période – demandent que l'on s'y arrête.

103 Au sujet de l'*ekphrasis* photographique, voir Véronique Montémont, « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », dans *Littérature et photographie*, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, PUR, 2008, p. 457-472. Une photographie fictive décrite comme une *ekphrasis* crée un double effet de réel : la photo est présentée comme réelle et le texte aussi puisqu'il se base sur un élément réel (p. 460).

104 N. Wanlin, introduction citée.

LF Reverseau vue c8d.indb 312 25/10/2018 18:16

« La Vue » et la *mimesis* photographique

En 1903 paraissent trois poèmes de Raymond Roussel qui décrivent, en alexandrins quasi réguliers, une photographie de bains de mer incrustée dans un porte-plume (« La Vue »), une représentation de concert sur un papier d'hôtel (« Le Concert ») et un dessin sur une bouteille d'eau minérale (« La Source »)[105]. En 1935, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Roussel précise que « *La Doublure*, *La Vue* et *Nouvelles impressions d'Afrique* sont absolument étrangers au procédé » utilisé ailleurs mais il évoque l'écriture et la réception de « La Vue » :

> À 25 ans, j'écrivis *La Vue*. Ce poème parut dans *Le Gaulois du dimanche* et y fut remarqué par certains lettrés. Une allusion y fut même faite dans *Le Sire de Vergy*, une opérette qu'on jouait alors aux Variétés : un des personnages, je ne sais plus lequel, regardait dans un porte-plume, qu'apportait Ève La Vallière, une vue représentant la bataille de Tolbiac[106].

Ces trois exercices de style surprennent par la trivialité de leurs sujets, images « pauvres » sans ambition autre que leur fonction ludique, publicitaire ou commerciale. Avec une volonté d'exhaustivité, Roussel se donne pour défi de « dire l'image » et de l'épuiser en vers. « La Vue » décrit minutieusement une photographie insérée dans un porte-plume, dispositif optique courant à la charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Apparaît alors à travers un œilleton, par transparence, une photographie, en grand angle panoramique, qui comporte de nombreux personnages dans une station balnéaire, probablement Biarritz[107]. Au-delà de son aspect ludique, « La Vue », poème de plus de 2 000 vers, se lit comme une mise à l'épreuve de la faculté de représentation de la poésie à travers une radicalisation du régime descriptif[108].

Folie descriptive

Le « dispositif optique » et le pacte de lecture autobiographique apparaissent dès l'*incipit*. Un « Je » regarde dans un porte-plume une « très fine photographie » visible à la lumière du jour :

> La vue est mise dans une boule de verre
> Petite et cependant visible qui s'enserre
> Dans le haut, presque au bout du porte-plume blanc
> Où l'encre rouge a fait des taches, comme en sang[109].

105 Les trois textes sont publiés en volume à compte d'auteur chez Alphonse Lemerre en décembre 1903. Ils sont repris en 1963 chez Pauvert, puis en 1998 dans une édition de P. Besnier. En 2001 paraît une nouvelle édition, illustrée de dessins de Daniel Maja, que nous utilisons, sauf indication contraire (Roussel, *La Vue*, Paris, Volets verts). Nous distinguons, à l'inverse de Roussel, « La Vue », poème, et *La Vue*, recueil.

106 Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000, p. 25 et 29.

107 Nous remercions J.-P. Montier de nous avoir fait découvrir ce texte lors du colloque de Cerisy de 2007. L'analyse qui suit s'appuie en partie sur son étude « Et vint *La Vue* », dans *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 413-430. Dans *Autres rivages* de Nabokov, il est également question d'un porte-plume photographique représentant une plage de Biarritz, souvenir d'enfance qui donne l'impulsion à la mémoire (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 192).

108 Voir Michel Foucault, *Raymond Roussel* [1963], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 ; Philippe G. Kerbellec, *Comment lire Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1988 ; *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne ?*, dir. P. Bazantay et P. Besnier, Rennes, PUR, 1993, notamment l'analyse que propose Jean Ricardou du poème (« Un académisme démesuré », p. 121-154). Notre lecture de « La Vue » s'appuie sur ces différentes analyses mais délaisse la question du langage et « l'angoisse du signifiant » (Foucault, *op. cit.*, p. 210) pour se concentrer sur la question de la description.

109 Roussel, *La Vue*, *op. cit.*, p. 5.

LF Reverseau vue c8d.indb 313 25/10/2018 18:16

Le verre est dépoli sur l'un des côtés, l'œil s'approche assez de la lunette pour qu'un cil s'y prenne et le porte-plume est composé d'une armature de métal dont le contact avec les doigts est frais : les premiers vers de « La Vue » sont d'une précision déroutante. La longue description de « toute une plage de sable / Au moment animé, brillant » est bornée par cet *incipit* d'une vingtaine de vers et par un *explicit* à peine plus court[110]. Roussel sort de cet exercice de style descriptif par une pirouette lorsque le temps, devenu incertain, rend l'image difficilement visible :

> […] En ce moment l'éclat
> Décroît au fond du verre et tout devient plus sombre ;
> Sur la plage s'étend, partout égale une ombre […][111].

Le dispositif optique du porte-plume est à la fois l'origine, le sujet et le centre du texte. « La Vue » surprend par sa folie des détails, précis et exhaustifs, car Roussel ne se contente pas de décrire la photographie, il veut en épuiser toutes les potentialités, transformer en mots le visible. Le plus infime des objets apparaissant à l'image est décrit avec minutie, comme le bout de bois avec lequel un enfant fait jouer son chien sur la plage, qui ne demande pas moins de quatorze vers pour être « épuisé » :

> C'est un mince fragment de planche qui se fend
> Dans un bout ; refermée étroitement, la fente
> Se courbe, en décrivant une légère pente,
> Mais sans s'étendre sur une grande longueur ;
> Le reste du bois blanc a gardé sa vigueur ;
> Sa consistance entière est demeurée intacte ;
> L'horizontalité du bois n'est pas exacte,
> Quoique si proche du départ, le bout fendu,
> Peut-être par son poids plus grand, est descendu ;
> Le bâton possède un mouvement giratoire
> Qui met en évidence une tache très noire,
> Éclaboussure ronde et forte d'un vernis ;
> Certains points, sur le bois, se sont vite ternis,
> Déjà secs ; mais l'ensemble est miroitant, humide[112].

Cette folie descriptive pose des problèmes de lisibilité car il y a quelque chose de monstrueux dans l'évocation des traces de vernis : le lecteur a du mal à visualiser le morceau de bois dans son ensemble. La description s'arrête à ce qu'on ne voit plus et Roussel insiste sur ces frontières, soit parce qu'on sort du cadre, soit parce que quelque chose obstrue la vue. En bornant aussi clairement le champ du visible, le poète certifie l'avoir couvert : l'exhaustivité de la description est dérangeante parce qu'elle va jusqu'au cadre de visibilité. Deux demoiselles de dos ne peuvent pas être décrites précisément – ce qui est malheureux, précise Roussel –, car elles sont cachées par la fumée d'un bateau :

> Mais, à leur place, les deux grandes demoiselles
> Ont malheureusement, comme appliqué sur elles,
> L'endroit précis le plus obscurci, le plus noir,
> Qui presque absolument, empêche de les voir ;
> Derrière ce rideau, leur silhouette double
> Est nuageuse, sans fini, confuse et trouble
> Avec certains contours escamotés ; il faut
> Des recherches pour les trouver, surtout en haut
> Puisque c'est le niveau de leurs têtes qui marque
> La pire opacité […][113].

110 *Ibid*., p. 6.
111 *Ibid*., p. 70.
112 *Ibid*., p. 21.
113 *Ibid*., p. 17.

LF Reverseau vue c8d.indb 314 25/10/2018 18:16

Raymond Roussel institue donc une équivalence entre visibilité et description, ce qui est une façon de défier les possibilités du langage. Cette équation, qui est en germe dans toute description, est ici posée de façon particulièrement radicale[114]. « La Vue », comme mise à l'épreuve de la faculté mimétique de la poésie, est le symptôme du drame des relations entre le verbal et le visuel, cela a déjà été montré[115]. Comme une tour de Babel d'un orgueil démesuré, le poème cherche à atteindre l'impossible : dire tout ce qui est visible et épuiser une image par des mots. Pour désigner cette monstruosité de la description, Michel Foucault a employé l'image d'une « fleur gigantesque[116] ». Dans sa lecture du poème, Jean-Pierre Montier a lui aussi insisté sur le « régime mimétique littéraire neuf », notamment sur le fait que le porte-plume ne pouvait servir quand on regarde la vue, symbole de la rupture entre la vue et l'écriture[117]. Pour lui, c'est sa dimension fallacieuse qui fait de « La Vue » « un jalon capital dans l'histoire à plus long terme de la *mimesis*, littéraire et au-delà[118] ».

Notre lecture insistera davantage sur la dimension photographique du poème. « La Vue » est une aporie en même temps qu'une exemplification de la description : le « Je » n'apparaît qu'une seule fois dans l'*incipit* et sert d'embrayeur au regard. Ce focalisateur disparaît complètement dans le corps du poème pour ne réapparaître qu'à la fin (« mon bras », « mes yeux », « ma pensée »), transformé par « le souvenir vivace et latent d'un été / déjà mort »[119]. Les principales caractéristiques de la description que sont le présent, les repères spatiaux (à gauche, derrière, plus loin, etc.), l'immobilisation du temps, la successivité et l'enchâssement, le goût du détail, les tournures adjectivales, les effets d'énumérations, la prolifération et l'amplification lexicale font de « La Vue » un morceau de bravoure descriptif. Si toute description est une forme d'*ut pictura poesis* cherchant à faire de la peinture en texte, nous avons à faire ici à un cas particulier de cette volonté imitative, puisque, dans « La Vue », l'image imitée est une photographie. Cette « folie descriptive » est ainsi liée à l'objet qu'elle décrit : « La Vue » fournit l'exemple d'une *mimesis* spécifique à la photographie.

Les référents de l'image, objets ou êtres humains sur les bateaux, sur la plage ou aux alentours sont décrits par Roussel de façon plastique comme des empreintes que la lumière aurait créées en insistant sur la photogénie de ses éléments, comme le contraste du noir et du blanc sur le tissu :

114 Il faudrait étudier la manière dont les écrivains du Nouveau Roman ont repris l'idée de Roussel et en ont fait un procédé littéraire, par exemple chez Robert Pinget (voir Aline Marchand, « Le regard à l'école de la fiction : les chimères optiques de Robert Pinget », dans *Le Regard dans le roman au xx^e siècle* : www.ecritures-modernite.eu/?page_id=2740 [consulté le 13 janvier 2014]).

115 Par exemple par M. Foucault : « cette inépuisable richesse du visible a la propriété (corrélative et contraire) de s'effiler le long d'une ligne qui ne s'achève pas ; ce qui est tout entier visible n'est jamais vu tout entier, il offre toujours quelque chose d'autre qui demande encore à être regardé » (*Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 142).

116 « *La Doublure* et sa cavalcade de masques, *La Vue* avec cette fleur gigantesque qui croît à l'intérieur d'une lentille de verre sont de l'ordre de la métamorphose, du regard et du théâtre » (*ibid.*, p. 124).

117 J.-P. Montier, « Et vint *La Vue* », art. cit., p. 421. « *La Vue* de Roussel pose frontalement la question du rapport entre l'objet à décrire, ou à reproduire, et la posture disons de "recul" de celui qui prend en charge cet acte de reproduction, de représentation. » (p. 414.)

118 *Ibid*.

119 Roussel, *La Vue*, *op. cit.*, p. 70.

LF Reverseau vue c8d.indb 315 25/10/2018 18:16

[…] l'homme de son bras droit
Tient la femme par la taille ; son second doigt
S'écarte largement des autres, se sépare,
Se détachant beaucoup sur l'étoffe qu'il barre[120] ;

Comme chez Albert-Birot, la description est nivelée par un regard objectif : une mouette aura plus d'importance que n'importe quel être humain si elle se voit davantage sur la photographie. Les objets – le cerf-volant ou la barque, par exemple – jouent ainsi un rôle considérable dans la réification des êtres humains par leurs attributs extérieurs et visibles : vêtements, gestes, attitudes et positions. Cette objectivation du monde est la conséquence du dispositif photographique qui enregistre sans distinction tout ce qui est visible sur la plaque ou la pellicule. Une autre caractéristique de la *mimesis* photographique est la juxtaposition des éléments décrits. La seule structure organisatrice est la « fiction » du regard du « Je » : les éléments contigus sont regroupés et juxtaposés avec la parataxe et les points virgules. La forme paratactique qu'est en soi le vers est ici redoublée par une syntaxe simple qui juxtapose les éléments descriptifs, adjectifs, propositions relatives, circonstants de lieux, etc., ce qui crée l'illusion d'une image sans fin, d'une description *ad libitum*.

Roussel transfère également dans le poème les effets optiques de la photographie. Aplatis par l'image photographique, les volumes sont réduits : « La Vue » met en valeur les hasards du mouvement arrêté. Roussel prend plaisir à décrire ces effets d'optique, comme lorsqu'un bateau en cache un autre à l'arrière-plan :

Plus loin et plus à droite un yacht lance un panache
De fumée assez long et noirâtre qui cache
Une autre barque dont l'aspect dans le lointain
Est par ce fait rendu plus flou, plus incertain ;
La barque y disparaît grâce à sa petitesse ;
Le yacht lancé paraît donner de la vitesse[121] ;

Plus loin, les plans se superposent lorsque la moustache d'un homme qui discute à l'avant du yacht semble toucher une vague qui se situe dans l'arrière-plan. On pense aux effets comiques des récréations photographiques chez les amateurs photographes ou à certaines photographies de Lartigue :

Celui qui fait le geste est sec, dégingandé,
Long et chétif ; un des côtés de sa moustache
Qui se tient raide et bien relevé, se détache
Sur l'horizon de mer et par hasard se met,
Avec exactitude, en plein sur le sommet
Régulier, étendu, d'une petite vague[122].

Les effets d'optique sont causes d'erreurs de perception, corrigées après coup par le regard :

Au dernier rang on croit voir comme deux fusils
Sur deux épaules ; l'un est une grande ombrelle
Étalant entre ses pointes de la dentelle,
Et qu'une femme serre un peu contre son cou ;
L'autre est tout simplement une canne en bambou
Avec un globe noir, brillant, uni, pour pomme […][123] ;

120 *Ibid*., p. 29-30.

121 *Ibid*., p. 8.
122 *Ibid*.
123 *Ibid*., p. 62.

LF Reverseau vue c8d.indb 316 25/10/2018 18:16

Le texte de Roussel est tout entier au présent : le présent d'énonciation est le temps photographique par excellence car il porte en lui un passé proche et un futur immédiat, qui sont respectivement les causes et les conséquences immédiates de l'instant enregistré. Ce présent est un présent du regard et non de l'image. Michel Foucault le rapproche de « la visibilité sans lacune » : « ce qu'on voit d'elle déborde sur le passé ou l'avenir, leur donnant une vibration temporelle qui ne conteste pas mais épaissit plutôt leur hiératisme »[124]. On trouve dans ce présent photographique les caractéristiques de l'instant prégnant, notion utilisée aussi bien en théâtre qu'en peinture, qui désigne la présence des deux temps dans le présent, synthèse plus que saisie[125]. En effet, Roussel ne cesse de formuler des hypothèses sur ce qui vient de se passer ou ce qui va se produire. Dans cette scène, le mouvement du ballon arrêté en plein vol suscite des hypothèses :

> Un homme vient de bien lancer avec la main
> Un gros ballon ; il est en face d'un gamin
> Qui, guettant le ballon, saute de joie, exulte ; […]
> Le gamin attentif, amuse [*sic*], semble croire,
> Soit avec des raisons logiques, soit à tort,
> Que le ballon lancé trop vivement, trop fort,
> Accomplira, plus loin qu'il ne faudrait, sa chute ;
> Aussi le bond joyeux et prompt qu'il exécute
> Est rétrograde avec intention ; […][126]

Ailleurs, la chaîne narrative est plus délicate à reconstruire. L'attente du plongeon d'un caniche implique par exemple la perception de la répétition d'une action, donc d'un passé et d'un futur :

> Les quatre spectateurs, figés, semblent attendre
> Du bord de la jetée, en haut, le résultat
> De son prochain plongeon[127].

Ces exemples illustrent l'hésitation, au cœur même de l'*ekphrasis* photographique qu'est « La Vue », entre le modèle pictural et le modèle photographique, c'est-à-dire entre la notion d'instant prégnant et celle d'instant décisif. Le présent de « La Vue » est photographique parce qu'il reflète la fascination de l'époque pour l'instantané qui modifie, par l'arrêt du mouvement, la perception de la réalité en la rendant étrange, drôle ou inquiétante. « La Vue » fonctionne comme un film composé d'images fixes que les arrêts sur images permettent de balayer. La description devient alors un processus d'énonciation quasi narrativisé puisqu'on voit apparaître une temporalité dans la description des images fixes.

« La Vue » soulève ainsi la question de la spécificité de l'image fixe par rapport à l'image animée et permet de percevoir la différence entre les imaginaires de la photographie et du cinéma. La possibilité d'aller au-delà

124 M. Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 135.

125 La notion d'instant prégnant, qui vient de Lessing (*Laocoon* [1766]), est reprise par Roland Barthes qui l'applique au théâtre et au cinéma (« Diderot, Brecht, Eisenstein », dans *L'Obvie et l'Obtus* [*Essais critiques*, t. III], Paris, Le Seuil, 1982, p. 86-93). L'importance du présent dans *La Vue* a été remarquée par Pierre Schneider dans « La fenêtre ou le piège à Roussel » (*Cahiers du sud*, t. XXXIII, 1er semestre 1951, nº 306 et 307, p. 465-466). « Roussel nie le temps jusque dans le langage, non pas en supprimant les verbes, mais en les neutralisant. Il se sert presque toujours du présent. Mais ce présent est-il véritablement un temps ? Non, s'il faut pour cela qu'il soit le carrefour entre le passé et l'avenir. Chez Roussel, le passé et l'avenir ne subsistent plus que comme une timide suggestion, un pâle reflet. » (J.-P. Montier, « Et vint *La Vue* », art. cit., p. 422.)

126 Roussel, *La Vue*, *op. cit.*, p. 37.

127 *Ibid.*, p. 69.

LF Reverseau vue c8d.indb 317 25/10/2018 18:16

du visible grâce à l'immobilité est en effet considérée comme une supériorité de l'image fixe sur l'image animée dans les années 1920. Quelque vingt ans plus tôt, le texte de Roussel semble illustrer cette valeur de l'immobilité. Il joue aussi avec l'illusion du mouvement, mais, comme plus haut, les modalisateurs insistent sur le caractère fictionnel de cette précision. L'immobilité des trois hommes qui discutent gaiement à l'arrière d'un bateau se trouve par exemple renforcée par l'hypothèse du mouvement :

> […] le plus gros,
> Un hercule qu'on voit exactement de dos,
> Est dans la joie ; on croit voir ses larges épaules
> Se secouer, grâce à des mots lestes et drôles[128] ;

Les arrêts sur image de « La Vue » permettent de mettre en avant la somme d'informations contenues dans un simple geste ou une façon de se vêtir. L'arrêt du mouvement offre des possibilités de révélation de traits de caractère, d'attitudes et même de façons de penser.

Aucune pensée, aucune intention n'est exprimée sans support visuel dans « La Vue » et toute remarque qui n'est pas directement visuelle correspond à un élément visible qui en est l'indice. Il s'agit ici moins de représenter que de présenter : la *mimesis* est donc spécifique, empruntée à la *mimesis* photographique, ou plutôt transférée dans son propre champ sémiotique.

> [A]vec *La Vue* Roussel n'est plus dans le mimétique, il est dans l'« éidentique », c'est-à-dire à la fois dans l'essence des choses et la reproduction de l'être à l'identique. Entreprise parfaitement caractéristique de la « modernité » qu'incarne à maints égards aussi la photographie. Au point d'ailleurs que l'on parle de « mémoire eidétique ou mémoire photographique », ou encore mémoire absolue, pour décrire la faculté de se souvenir d'images, de sons, ou d'objets dans les moindres détails et probablement sans limites de quantité[129].

« La Vue » permet de mieux comprendre ce qui fait la spécificité de la *mimesis* photographique : la description fonctionne comme une photographie en texte. Dans ce poème, on peut parler d'écriture photographique sans abus de langage car le transfert se fait au niveau de la *mimesis* : c'est le système de référence de la description qui fonctionne dans le texte comme dans une photographie. La photographie modifie donc le regard parce qu'elle intervient sur la vue comme sens. « La Vue » pousse à son comble la fascination pour les objets photographiques et les images-objets que l'on peut manipuler, mais aussi l'intérêt pour le procédé photographique même, considéré comme un phénomène magique de révélation et de visibilité infinie. C'est aussi la dimension documentaire, expérimentale et presque scientifique de « La Vue », la précision et l'objectivité avec lesquelles Roussel s'efforce de rendre compte d'une réalité, qui forme une *mimesis* photographique, et que l'on retrouve, à des degrés divers, dans les *Poésies documentaires* de Mac Orlan ou dans *Documentaires (Kodak)* de Cendrars, mais aussi chez Jules Verne avec les savoirs devenus fous qui peuplent ses romans. Dans cette perspective, « La Vue » montre le lien

128 *Ibid.*, p. 14.

129 J.-P. Montier, « Et vint *La Vue* », art. cit., p. 429. Ce régime « éidentique » qui remplace le régime mimétique est proche de ce que nous développerons dans la suite du chapitre à propos de l'idéal déictique.

LF Reverseau vue c8d.indb 318 25/10/2018 18:16

entre l'ultra-réalisme et le fantastique. Comme dans les microphotographies, le gros plan fait passer le réel dans une autre dimension[130]. Cette monstruosité – l'infinité des échelles auxquelles une réalité peut être envisagée – est aussi celle de l'impossible point final. Parce qu'on peut toujours aller plus avant dans la vision d'un détail, on peut toujours aller plus loin dans sa description. Le vertige éprouvé dans « La Vue » n'est pas sans rappeler les propos de Pascal sur le ciron dans le fragment dit des « deux infinis »[131]. Comme Pascal, Roussel intervient non sur le réel perçu mais sur la façon dont ce réel est perçu et apparaît alors comme une construction humaine, tributaire du regard.

Tout se passe comme si l'intérêt pour la description était devenu une obsession pour Roussel. Sans doute n'a-t-il pas plus développé ce procédé descriptif en raison de cette possibilité d'extension infinie proprement vertigineuse. C'est vraisemblablement l'aporie de la description qui a fait privilégier par la suite à l'auteur les écritures à contraintes qui portaient en elles leur propre fin. Bien que « La Vue » n'appartienne pas à la littérature à contrainte au sens strict, le poème obéit à une contrainte d'exhaustivité.

130 C'est précisément ce qu'analyse Gilles Deleuze au cinéma à travers la notion d'« image-pulsion », dans *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 173 *sq*.

131 Voir le célèbre paragraphe énumérant les échelles successives de la petitesse : « qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ses jambes, du sang dans ses veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ses humeurs, des vapeurs dans ces gouttes » (Pascal, *Pensées*, éd. Ph. Sellier, Fragment 220, « Disproportion de l'homme », « Transition », Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1991, p. 248).

Une *ekphrasis* photographique

La folie descriptive de Raymond Roussel n'est pas propre à « La Vue » ni même à l'ensemble des trois poèmes descriptifs. Outre les nombreux exemples de précision maniaque et de description scrupuleuse dans ses autres œuvres, dans les *Nouvelles impressions d'Afrique* devait figurer un passage construit sur le même modèle que « La Vue », comme Roussel le confie dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* :

> Les *Nouvelles impressions d'Afrique* devaient contenir une partie descriptive. Il s'agissait d'une minuscule lorgnette-pendeloque, dont chaque tube, large de deux millimètres et fait pour se coller contre l'œil, renfermait une photographie sur verre, l'un celle des bazars du Caire, l'autre celle d'un quai de Louqsor.
> Je fis la description en vers de ces deux photographies. (C'était, en somme, un recommencement exact de mon poème *La Vue*)[132].

L'auteur a voulu réutiliser le dispositif optique de « La Vue » en développant le procédé en longueur, mais le texte n'a finalement pas trouvé place dans la version finale des *Nouvelles impressions d'Afrique*. L'auteur s'en explique :

> Ce premier travail achevé, je repris l'œuvre dès son début pour la mise au point des vers. Mais au bout d'un certain temps j'eus l'impression qu'une vie entière ne suffirait pas à cette mise au point et je renonçai à poursuivre ma tâche. Le tout m'avait pris cinq années de travail. Si l'on retrouve le manuscrit dans mes papiers, peut-être intéressera-t-il, tel qu'il est, certains de mes lecteurs[133].

132 Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, *op. cit.*, p. 33-34.

133 *Ibid.*, p. 34.

LF Reverseau vue c8d.indb 319 25/10/2018 18:16

On peut alors considérer que l'*ekphrasis* appartient aux procédés rousselliens et que la description extrêmement fidèle de la carte postale dans « La Vue » est source de fiction et d'invention.

Chez Roussel, l'*ekphrasis* va plus loin que la *mimesis* puisqu'elle touche à l'engendrement poétique et injecte une part de fiction dans la description. Trace d'une réalité passée, l'image photographique incite celui qui la regarde à comprendre et caractériser la réalité qu'il a sous les yeux. Le poète n'échappe pas à cette attitude : Roussel défie les pouvoirs du langage en décrivant la photographie dans ses moindres détails, mais aussi en cherchant à aller au-delà de la surface des choses et en imaginant un avant et un après, ainsi que des non-dits qui sont ici des non-vus. Les hypothèses qu'il présente sur les personnes qui sont visibles sont des micro-fictions, des récits restés au stade embryonnaire. L'auteur s'amuse à élaborer des hypothèses à partir du visible et cherche à deviner les pensées et les intentions des personnages : que font-ils ? à quoi pensent-ils ? La description tourne alors au jeu d'imagination :

> Dans son regard perdu, problématique, on lit
> Sans avoir besoin d'être un devin ce qu'il pense
> De l'aptitude ainsi que de l'intelligence
> Du bavard ; il ne voit pas qu'on ait là de quoi
> S'attarder ; il refuse aussi d'ajouter foi
> Aux balivernes sans raison d'être, aux sornettes
> D'un homme qui n'a pas de ressources bien nettes
> Dans la cervelle ; il a dès longtemps renoncé
> À la discussion […] [134] ;

L'interprétation de l'attitude de cet homme assis sur le parapet qui discute avec deux de ses amis repose par exemple sur sa gestuelle :

> […] il s'est bien enfoncé
> En s'asseyant sur le parapet ; il préfère
> Être à son aise en tous cas ; le gros, au contraire,
> Est incommodément installé sur le bord […]
> Le troisième est muet et tient d'un air songeur
> Son menton dans sa main ; ce beau geste seconde,
> À ce qu'il paraît, sa réflexion profonde,
> Et sert à mettre du brillant, de la clarté,
> Dans son intelligence […] [135] ;

La dimension ludique de « La Vue » est incontournable et les nombreux modalisateurs marqueurs de l'hypothèse, comme le verbe *devoir*, qui revient très souvent, évoquent ceux des jeux d'enfants qui s'inventent un rôle, sur le mode du « on dirait que » :

> Son geste est solennel, tragique et véhément,
> Son attitude se fait digne et son serment
> Doit être une orgueilleuse et solide réponse
> Pour un soupçon auquel elle veut qu'on renonce
> […] [136].

Comme dans les jeux de société mondains, Roussel s'amuse à reconnaître des types, mais en réalité, il les imagine. Roussel ne montre pas la supériorité du verbal sur le visuel puisque finalement, il reste à la surface de la photographie, mais il explore une démarche créatrice qui fait le lien entre les deux régimes de représentation.

134 Roussel, *La Vue*, *op. cit.*, p. 64.

135 *Ibid.*, p. 64-65.
136 *Ibid.*, p. 20.

LF Reverseau vue c8d.indb 320 25/10/2018 18:16

« Voyage sur Photographie » et « Carte postale » d'Albert-Birot sont, comme « La Vue » de Roussel, des cas passionnants d'*ekphrasis* photographique car ils utilisent la banalité des objets visuels qu'ils décrivent. En mettant en doute la capacité de représentation de la photographie ou en cherchant à l'épuiser par les mots, les deux poètes posent la question du rapport entre la vérité et la réalité. Les trois textes se terminent sur une pirouette : Roussel superpose le ciel ombragé de la réalité et le ciel couvert de l'image représentée et Albert-Birot conclut ses poèmes en évoquant la complicité de l'employé des postes qui a apposé son cachet « sur les pauvres gens » de la carte postale ou la signature qui dissimule l'image. La conclusion de « Carte postale » (« En somme un beau dimanche assassiné ») assimile l'ordre de la représentation et l'ordre de la réalité, comme si les gens photographiés étaient véritablement touchés et blessés par le cachet postal. Moteur de l'imagination, la photographie, même banale, se prête aux interprétations les plus extravagantes chez Albert-Birot qui écrit par exemple : « un arbre orgueilleux qui s'est fait photographier sur son profil le plus avantageux ». Albert-Birot et Roussel montrent que la photographie la plus réaliste et la plus pauvre peut ouvrir un royaume de possibles et servir d'embrayeur à la fantaisie et à la fiction.

Le phénomène de l'*ekphrasis* doit être rapproché du « paradigme de la loupe » des premières photographies que sont les daguerréotypes. Daguerre se servait en effet d'une loupe pour prouver au public que ses plaques n'étaient pas des gravures ou des peintures extrêmement habiles, puisqu'on pouvait y distinguer des détails non visibles à l'œil nu, qu'un peintre n'aurait pu reproduire[137]. En analysant ce phénomène, André Gunthert montre que l'indicialité de l'image photographique n'a pas attendu le XX^e^ siècle pour marquer les esprits. Le détail est en effet une caractéristique majeure de l'image photographique, quel que soit son support : le détail photographique a « l'air vrai », comme dans une peinture figurative, mais les détails non visibles à l'œil nu indiquent qu'il s'agit d'un autre type d'image. Ici réside sans doute une des causes de la fascination et de la crainte pour la photographie.

> L'observation *à la loupe*, dispositif et véritable paradigme de la *vision daguerréotype* au XIX^e^ siècle, oriente, encore davantage, la réception des épreuves vers un examen *au détail* et souligne, avec son découpage rapproché, la nature de coupe brute de la photographie[138].

L'imaginaire de la loupe est né avec le daguerréotype, mais il est resté bien vivace après le XIX^e^ siècle : il a par exemple évolué au XX^e^ siècle en un rêve d'une visibilité infinie par l'agrandissement. Le film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966), adapté de la nouvelle « Las Babas del Diablo » de Julio Cortázar, joue par exemple avec cette idée grâce à une intervention technique, l'agrandissement, qui révèle la visibilité extrême et l'infinité de détails propres

137 Voir par exemple André Gunthert, « La boîte noire de Daguerre », dans *Le Daguerréotype français. Un objet photographique*, cat. expo. musée d'Orsay, Paris (13 mai-17 août 2003), Paris, RMN, 2003, p. 37-38. Au sujet du paradigme de la loupe, voir également Ph. Ortel, « Valeurs du détail », *La Recherche photographique*, n° 15, automne 1993, p. 92-95. Depuis la rédaction de ces pages a paru l'étude d'Érika Wicky sur la question : *Les Paradoxes du détail : voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, coll. « Aestetica », 2015.

138 Maddalena Parise, « Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images Re-vues*, n° 3, 2007, https://journals.openedition.org/imagesrevues/190 (consulté le 24 septembre 2018).

LF Reverseau vue c8d.indb 321 25/10/2018 18:16

à la photographie[139]. Lorsqu'Albert-Birot s'exclame « j'en suis réduit à empoigner une loupe – être obligé de chercher les hommes à la loupe ! », il relève le manque de visibilité de l'image reproduite sur la carte postale, mais réactive du même coup l'imaginaire de la loupe mis en place par Daguerre[140]. « Carte postale » montre donc la persistance du paradigme de la loupe dans l'imaginaire de la photographie jusque tard dans le XX^e siècle puisque ce texte de 1936 pourrait concerner indifféremment un daguerréotype, une plaque de la fin du XIX^e siècle, déjà instantanée, une plaque stéréoscopique ou un tirage Kodak. Albert-Birot paraît ainsi plus proche du paradigme photographique du XIX^e siècle que du paradigme surréaliste de la fulgurance de l'instantané.

« La Vue » : postérité du cas

La réception du texte singulier de Roussel, notamment chez les fondateurs du surréalisme, éclaire le rôle de la photographie dans les transformations de la *mimesis*. *La Vue*, comme le rappelle Roussel et malgré le petit succès d'estime déjà évoqué, ne fut diffusé que de manière fort confidentielle avant que Pauvert ne le publie à nouveau en 1963. Son auteur était lui-même peu connu avant d'être l'objet de succès de scandale au théâtre, par exemple avec la représentation de *Locus Solus* au théâtre Antoine en 1922[141]. Pourtant, Roussel avait sa place dans le Panthéon du premier surréalisme et *La Vue* bénéficiait d'un statut particulier par rapport à ses autres œuvres. On se souvient qu'André Breton clôt l'inventaire des prédécesseurs du surréalisme du *Manifeste* de 1924 en mentionnant Roussel, « surréaliste dans l'anecdote[142] ». Il figure dans les collages et les pêle-mêle d'artistes et d'auteurs que confectionnait Breton et un « autel » lui sera même dévolu dans l'exposition surréaliste de 1947[143]. Dans le *reprint* d'*Aventure*, Marcel Arland le mentionne dans la liste hétéroclite des lectures du groupe qui fonda la revue, à savoir Limbour, Crevel, Vitrac et lui-même :

> Il va de soi que nous avions beaucoup lu et lisions toujours : de Nietzsche à Strindberg ou à Dostoïevski ; du premier Barrès à Gide et à Proust, en passant par Giraudoux, Larbaud, Mac Orlan et Morand ; de Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont à Claudel, Apollinaire, Valéry, Max Jacob, et déjà Raymond Roussel[144].

Vitrac admirait en effet beaucoup Roussel. Philippe Soupault raconte qu'il souhaitait les présenter parce qu'il leur trouvait de nombreux points communs, par exemple la primauté du signifiant et l'intérêt pour les textes à contraintes[145].

---

139 Julio Cortázar, « Les fils de la vierge » [« Las Babas del Diablo »], dans *Les Armes secrètes*. *Nouvelles, histoires et autres contes*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 151-163.

140 Albert-Birot, « Carte postale », *op. cit*.

141 Il s'agit de la mise en scène de *Locus Solus* confiée à Pierre Frondaie. « L'affaire fit beaucoup de bruit et je fus connu du jour au lendemain » (Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, *op. cit.*, p. 31).

142 Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 329.

143 Au sujet de ces deux supports iconographiques, voir l'article que nous avons rédigé avec David Martens et Virginie Pouzet-Duzer, « The Surrealist "Pêle-Mêle": Picturing Literary History », dans *Modern Times, Literary change*, dir. J. Baetens *et al.*, Leuven, Peeters, 2013, p. 85-104.

144 Marcel Arland, préface de 1974 au *reprint* d'*Aventure. Dès. 1921-1922*, *op. cit.*, n.p.

145 Soupault raconte ainsi cette rencontre : « Je n'ai pas hésité très longtemps à demander à Raymond Roussel de rencontrer Roger Vitrac. Nous nous sommes rencontrés dans un *Tea-room* de la Rue Royale [...]. Roger Vitrac ne dit pas un mot. Raymond Roussel ne prononça pas une parole sauf : bonsoir ! Ce fut pénible. Je dus

LF Reverseau vue c8d.indb 322 25/10/2018 18:16

Raymond Roussel figure dans l'*Anthologie* de 1924, entre Marcel Proust et Robert de Montesquiou. La notice est élogieuse et insiste sur la subtilité de son écriture au-delà de son apparente simplicité. Elle est rédigée par Philippe Soupault, qui écrit dans ses mémoires que Roussel fut « le seul des poètes qui fût heureux de se voir publier dans cette anthologie[146] ». Soupault en fait un inspirateur de sa génération : « L'influence de Raymond Roussel commence à se faire sentir, mais chaque année, elle s'amplifie. Dans dix ans, le grand public découvrira Roussel[147] ». Les trois extraits proposés dans l'anthologie sont tirés des trois poèmes descriptifs de 1903 : ce sont les *incipit* de « La Source » et de « La Vue » et un court extrait de « La Doublure ». Ce choix met l'accent sur les dispositifs des poèmes : un garçon apporte la bouteille d'eau minérale dont le dessin sera décrit (« La Source ») et un homme regarde à travers un porte-plume photographique (« La Vue »). En dehors de l'anthologie, Soupault fit de nombreuses allusions à Roussel dès le début des années 1920. Dans *La Révolution surréaliste*, il propose de définir le surréalisme par « l'aspect verbal » et « l'imagination des faits » et cite Raymond Roussel comme un exemple d'écriture automatique[148]. Plus tôt encore, dans *Littérature*, Soupault faisait de Roussel un précurseur du surréalisme et évoquait précisément « La Vue » dont il citait l'*incipit* avant d'expliquer :

> Nous nous permettons de comparer cette attitude poétique à celle plus volontairement poétique de nos chers poètes d'à-présent. Roussel sait d'ailleurs utiliser la publicité. Il y a une douzaine d'années de grandes affiches s'étalaient sur les murs de Paris pour annoncer les représentations d'*Impressions d'Afrique* au théâtre Antoine[149].

Il est significatif que, parmi les surréalistes, ce soit Soupault qui ait fait connaître les premiers textes de Raymond Roussel et qui soit un passeur car il cherche à faire le lien entre le modernisme et les premiers surréalistes[150]. Or, l'écriture que Roussel expérimente dans *La Vue* constitue un point de passage entre ces deux esthétiques. Outre Soupault, il faut mentionner Desnos,

"tenir le crachoir" et boire quatre tasses de thé. Raymond Roussel fut enchanté, Roger Vitrac enthousiaste. » (Rapporté dans Henri Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, p. 199, et cité par Pierre Piret, « Roger Vitrac et les paradoxes de l'énonciation surréaliste », dans *Discours, image, dispositif, Penser la représentation*, t. II, dir. Ph. Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 233-248.)

146 Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Paris, Lachenal et Ritter, 1986, p. 105.

147 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, éd. Ph. Soupault, L. P. Quint *et al.*, Paris, Le Sagittaire/Simon Kra, coll. « Documents », 1928 [37e édition], p. 166. Les pages 166 à 169, consacrées à Raymond Roussel, citent *La Vue*. Voir chap. 4, p. 405-413.

148 « J'ai eu l'honneur et le plaisir d'entretenir l'auteur d'*Impressions d'Afrique* pendant une répétition de l'*Étoile au front*. Je ne crois pas être téméraire en déclarant que Raymond Roussel écrit ses "anecdotes" (c'est ainsi qu'il nomme les successions de faits) comme nous avons écrit André Breton et moi-même *Les Champs magnétiques* » (« Observation présentée par M. Philippe Soupault [auteur en collaboration avec M. André Breton des "Champs magnétiques"] », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, *reprint*, p. 8).

149 Soupault, « Raymond Roussel », *Littérature*, nouvelle série, n° 2, 1er avril 1922, p. 19.

150 Pour l'historique des relations entre Soupault et Roussel, voir *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, *op. cit.*, p. 40-51. Soupault y raconte la découverte de l'affiche d'*Impressions d'Afrique* d'abord, puis des livres de Raymond Roussel chez Lemerre et enfin sa rencontre avec l'auteur, à la suite de l'article qu'il lui consacra dans *Littérature*. Il explique également que Roussel ne croit pas à l'avant-garde, qu'il admire avant tout Verne et Hugo, que son seul ami est Michel Leiris et qu'il est atteint par son incapacité à obtenir un succès populaire.

LF Reverseau vue c8d.indb 323 25/10/2018 18:16

qui est l'un des rares qui ait su « voir Roussel[151] », ainsi que Vitrac, qui a publié la traduction de son essai « Raymond Roussel » dans *transition*, revue qui fait également paraître des extraits d'*Impressions d'Afrique*[152]. Dans une édition récente de *La Vue*, Patrick Besnier écrit :

> Roussel se rattache à une tradition poétique qui traverse le XIXe siècle français : l'interrogation poétique devant les pouvoirs de l'optique. Aloysius Bertrand en est le premier exemple, plaçant au seuil de son *Gaspard de la Nuit* la référence à un « ciel d'optique », c'est-à-dire à la luminosité spéciale que délivre un appareil de cet ordre[153].

S'il est vrai que le texte de Roussel se rattache par bien des aspects au XIXe siècle – en particulier par sa fascination pour les machines et les archaïsmes techniques –, ce long poème est révélateur des transformations de la description à l'orée du XXe siècle. Étrange objet poétique, « La Vue » symbolise les transformations qu'apporte la photographie au modèle descriptif issu de la peinture. Parmi les trois « images pauvres », l'indicialité de l'image photographique à l'origine du texte fait que les personnages observés à travers le porte-plume se sont trouvés à un moment donné sur cette plage. C'est le caractère indiciel de l'image photographique vue par le « Je » qui permet d'introduire la fiction dans la description et d'inventer des vies à ces formes noires et blanches qui ne sont que des traces. Dans « La Vue », la radicalisation de la description est donc un transfert des caractéristiques de l'image fixe dans le texte.

Dans l'ère post-rhétorique qui est celle de la poésie moderne, l'autonomisation de la description peut donner lieu à une *ekphrasis*. Si dans « La Vue » comme dans les deux poèmes d'Albert-Birot, l'*ekphrasis* photographique n'a pas de fonction rhétorique, elle dépasse sa visée mimétique. Dans ces textes, le dispositif descriptif touche à une dimension métapoétique, en particulier dans la mise en cause des prétentions mimétiques de la littérature et de la vanité de la poésie à dire l'image.

L'*ekphrasis* existe-t-elle encore en dehors de la *mimesis* ? un dispositif descriptif n'est-il qu'un effet de réel ? Michael Riffaterre a montré que toute *ekphrasis* fonctionnait sur une illusion et que, même lorsque le référent était réel, le geste énonciatif importait souvent plus que l'énoncé :

> L'*ekphrasis* veut représenter le tableau, et c'est bien à cette intention qu'elle doit son nom. Mais parce que l'interprétation précède la représentation, c'est un sujet autre que le peintre qui s'inscrit dans l'objet pictural. Énoncé pour l'historien, et le critique d'art, l'*ekphrasis* reste énonciation pour l'écrivain[154].

151 A. Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1994, p. 238. Voir Marie-Claire Dumas, « Robert Desnos et Raymond Roussel », *Europe*, n° 517-518, mai-juin 1972, et les deux articles de Desnos sur Roussel : « Raymond Roussel ou coïncidences et circonstances de la destinée », *Paris-Journal*, 8 février 1924, et « Une vie excentrique : Raymond Roussel le mystérieux », *L'Intransigeant*, 7 août 1933 (non repris dans *Œuvres*).

152 Vitrac, « Raymond Roussel », *transition*, n° 12, mars 1928. Sur les rapports de *transition* aux surréalistes et en particulier à ceux qui sont considérés comme ses précurseurs, voir C. Mansanti, *La Revue* transition *(1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009, p. 129 *sq*. et 153 *sq*.

153 R. Roussel, *La Vue*, préf. P. Besnier, Paris, Pauvert, 1998, p. 9.

154 M. Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis », dans *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, dir. G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 221.

LF Reverseau vue c8d.indb 324 25/10/2018 18:16

Cette importance de l'énonciation dans l'*ekphrasis* explique la dimension jubilatoire de « La Vue », mais aussi, dans les poèmes cartes postales et en général, le poids des commentaires, des remarques métapoétiques et de l'ironie. Avec des dispositifs de ce type, dans des poèmes on ne peut plus descriptifs, Roussel et Albert-Birot cherchent paradoxalement à dépasser la représentation. L'*ekphrasis*, instrument mimétique par excellence, appartient ainsi également à l'horizon déictique.

L'HORIZON DÉICTIQUE

Une carte postale comprend deux faces, au recto, une « vue » qui correspond à la description, et, au verso, une indication déictique. À propos du recueil de Levet, Charles Dantzig oppose ces deux faces : « Le titre de *Cartes postales* va très bien à ces poèmes, à condition de comprendre par là le verso de la carte, ce qu'on y écrit, et non la photo, le *cliché* du recto[155] ». Si le verso d'une carte postale est invention, le recto est imitation. Le visuel dans le texte peut correspondre à une rhétorique héritée, celle de l'*ekphrasis*, mais peut aussi chercher une autre rhétorique qui aille au-delà de la représentation. Cet horizon – poésie de la présence, de l'être-ici, poésie directe – est aussi un stéréotype de la poésie moderne. Cette poésie que l'on peut qualifier de « phénoménologique » est potentiellement tautologique (car que dire de l'être au monde ?), ce qui rend parfois les poèmes difficiles à commenter.

155 Ch. Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, *op. cit.*, p. 467.

Au-delà de la représentation : de la *mimesis* à la *deixis*

La *deixis* est à la fois une situation, c'est-à-dire un ensemble de circonstances, et un geste, celui de la monstration. La photo joue, comme modèle, sur ces deux plans. L'opposition entre *mimesis* et *deixis* peut être pensée avec le couple icône/indice, issu des travaux de Charles Peirce et de leur relecture par Rosalind Krauss. L'opposition entre l'icône, qui représente le réel, et l'indice, qui en est le signe, redoublée par la notion d'empreinte, est depuis le début des années 1980 un *leitmotiv* pour penser la photographie. Dans *L'Image précaire*, Jean-Marie Schaeffer analyse l'agencement paradoxal de ces deux termes dans le *medium* photographique et insiste sur le « statut ambigu de ce signe, défini tantôt par la prévalence de la fonction indicielle, tantôt par celle de la fonction iconique[156] ». Le couple icône/indice est presque systématiquement convoqué dès lors que la photographie est appréhendée dans une perspective médiologique. On pense à Philippe Ortel et à son analyse du détail photographique[157] ou encore à Philippe Dubois, qui s'attache à montrer, dans *L'Acte photographique*, que sa nature indicielle fait de l'image photographique un geste et un acte[158].

Dans la transposition de cette opposition en poésie, il ne s'agit pas d'un balancement ontologique, comme dans la photographie, mais d'un choix : un poème se

156 J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 101.

157 La valeur optique du détail appartient aux deux faces de la photographie : « le versant indiciel réfléchit les qualités reproductives du dispositif technique utilisé par l'opérateur (qualité des objectifs, sensibilité des plaques) et le versant iconique témoigne du bon degré de visibilité de la chose enregistrée. » (Ph. Ortel, « Valeurs du détail », art. cit., p. 93.)

158 Ph. Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, p. 68.

LF Reverseau vue c8d.indb 325 25/10/2018 18:16

veut icône (représentation) ou indice (monstration, attestation). Le refus de la représentation et la valorisation de la « présentation » est un point essentiel de la poétique moderniste que l'on trouve explicité dans les textes théoriques de Reverdy ou d'Albert-Birot par exemple. Reverdy se détache de toute « hypothèque imitative ou même "expressive" », explique Laurent Jenny[159]. Cette conception du poème comme geste de présentation gagnerait à être rapprochée de l'horizon déictique qui sous-tend de nombreux textes poétiques de cette période. En effet, l'esthétique « présentative » et la valorisation du caractère déictique de la poésie ont été pour le modernisme au sens large une façon de sortir de la *mimesis* dans laquelle la photographie a joué un grand rôle.

L'obsession de la présentification

Le régime descriptif appartient à la *mimesis* : une description rend compte de la réalité et propose l'équivalence textuelle d'un référent, qu'il soit, comme dans la métaphore, présent ou absent. Mais, la déconstruction et l'autonomisation du geste descriptif et la radicalisation de la description entraînent un changement de nature du visuel dans le texte. Que se passe-t-il lorsque le texte descriptif semble donner plus d'importance au geste qu'au référent ? Peut-on encore appeler descriptions les nombreux exemples de monstrations ou d'évocations ? Louis Marin considère par exemple que présentation et représentation constituent les deux volets de la *mimesis* :

> Représenter signifie se présenter représentant quelque chose. Toute représentation, tout signe représentationnel, tout procédé de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive – se présenter – et la seconde, transitive – représenter quelque chose[160].

Parce qu'une description ne se passe jamais complètement de référent, réel ou fictif, nous choisissons d'appeler *horizon déictique* l'idée de ne retenir de la description que le geste. Les textes situés dans cet horizon déictique, qui est à la fois un effet de présence et un effet de vécu, radicalisent et exhibent les composantes du geste déictique et de la situation déictique définie par *Hic*, *Nunc* et *Ego*.

Le phénomène est frappant dans les poèmes qui s'ouvrent sur un adjectif démonstratif. Comme tout terme de reprise, *ce* et *cette* sont censés être identifiables par le lecteur car ils servent à la cohérence d'un monde, mais lorsqu'un poème s'ouvre sur un terme de rappel, où est le référent ? La grammaire appelle « déictique opaque » un terme qui ne renvoie à aucun référent sinon à lui-même. Cette ignorance de la situation d'énonciation pose la *deixis* comme référent, c'est-à-dire qu'elle nie la référence, comme dans le premier vers de « Blanc et noir » de Reverdy : « Comment vivre ailleurs que près de ce grand arbre blanc de cette lampe[161] ». Ce type d'*incipit* poétique est particulièrement fréquent dans les années 1910 et 1920. Chez Mac Orlan, ce

159 L. Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002, chap. « Reverdy et l'esthétique "présentative" », p. 104.

160 Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [1987], dans *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 343.

161 Reverdy, « Blanc et noir », dans *La Guitare endormie* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 257.

LF Reverseau vue c8d.indb 326 25/10/2018 18:16

sera par exemple : « Dans cette boutique dédiée aux forêts découpées en rondins, le margotin parfume le casier à bouteilles » qui ouvre le poème en prose « Le bougnat »[162]. Chez Larbaud : « J'aime ce village, où sous les orangers… » au début du poème « Mers-El-Kébir » ou « Dans ce grand souffle de vent noir que nous fendons… », premier vers de « Yaravi »[163]. On peut comparer ce phénomène avec la fréquence d'*aujourd'hui* dans les premiers vers des poèmes de Cendrars, par exemple :

> Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom[164]

> Les oiseaux qui nous suivaient continuellement depuis
> Le Havre disparaissent aujourd'hui[165]

L'irruption, au premier vers d'un poème, d'un démonstratif ou d'une indication de lieu ou de temps à valeur déictique est en quelque sorte une violence faite au lecteur car le poète fait allusion à ce qu'il ne lui montre pas[166].

C'est chez Paul Morand que ce phénomène est le plus fréquent. Dans *USA-1927*, les deux premiers poèmes commencent par des vers qui contiennent l'adverbe déictique « ici » :

> Une femme, ici, ferait rire[167]

et

> car c'est la beauté qui parle ici[168].

Dans le même recueil, deux poèmes commencent par le présentatif *Voici*, qui est « le parfait équivalent verbal de la photographie, qui affirme nécessairement l'existence préalable d'un référent réel[169] » :

> Voici le Sud-Ouest[170]

et

> Voici dix ascenseurs en ligne[171]

Le poème « Battery » déroule une liste de choses vues qui construisent une vision négative des États-Unis. Les groupes nominaux sont introduits par des déterminants démonstratifs en anaphore :

> Oui, mais
> ces couteaux en argent pour couper la viande frigorifiée,
> ces arrêts obligatoires aux tournants les moins anguleux,
> ces trains où il faut aller fumer aux cabinets,
> ces chambres surchauffées,
> cet excès d'eau glacée,
> ces femmes qui ont toujours raison,
> ce café pâle[172]

162 Mac Orlan, « Le bougnat », dans *Poésies documentaires complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 121.
163 Larbaud, « Mers-El-Kébir » et « Yaravi », dans *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, suivi de *Poésies diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 48 et 45.
164 Cendrars, *Les Pâques à New York*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 15.
165 Cendrars, « Ornithichnites », dans *Feuilles de route*, éd. cit., p. 29.
166 Pour une typologie des déictiques, voir Martin Riegel *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 577 *sq*.
167 Morand, « El Paso », dans *USA-1927*, éd. cit., p. 147.
168 Morand, « Beauty-Parlor », dans *ibid.*, p. 149.
169 M. Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 84.
170 Morand, « Santa-Fé-de-Luxe », dans *USA-1927*, éd. cit., p. 158.
171 Morand, « Ascenseurs », dans *ibid.*, p. 170. Cette marque de style n'est pas propre à ce recueil : on trouve par exemple « Voici le paradis des vieux » en ouverture de « Tête de troupeau » dans *Feuilles de température* ; *Poèmes*, éd. cit., p. 71.
172 Morand, « Battery », dans *USA-1927*, éd. cit., p. 176.

LF Reverseau vue c8d.indb 327 25/10/2018 18:16

Marta Caraion met en lumière le rôle de médiateur du déictique, cheville grammaticale dont la fonction est double :

> [les déictiques] actualisent d'une part les désirs du lecteur auxquels ils donnent une image, et d'autre part ils désignent la réalité montrée par la photographie. Ils fonctionnent aussi bien au niveau de la réception de l'image par l'auteur du texte, qu'à celui de la réception du texte par le lecteur[173].

Au carrefour entre auteur, lecteur, texte et image, le déictique endosse un rôle important. Dans les premiers textes de Philippe Soupault, on remarque à quel point les démonstratifs, les présentatifs et les notations de temps et de lieu servent à affirmer la présence des motifs modernistes que sont les automobiles, les trains et les paquebots. « Souvenirs » par exemple, qui s'ouvre sur des motifs reverdiens et apollinariens, prend rapidement la forme d'une liste de perceptions :

> Que de mots dans mes oreilles et de visages dans mes yeux
> Il y a toujours un peu de fumée au-dessus du toit
> Mon cœur tremble
> pourquoi n'a-t-il pas éteint en s'en allant
> le soleil luit toujours
> Ma vie me fait mal
> Une locomotive galope en traînant des wagons d'espoirs
> coup de sifflet coup de fouet
> les vapeurs lèveraient l'ancre
> Voici le chant instantané des automobiles
> le rire des fleurs
> Je plonge dans la joie
> Il y a encore tant de gens à assassiner[174]

La présence de déictiques dans un poème renvoie souvent à la situation d'énonciation, comme dans un autre poème de Philippe Soupault, « Salutations distinguées ».

> Bateaux lanternes sourdes
> tout cela encore
> et le cri des oiseaux
> Bateaux allumettes gares
> tout cela encore
> tout cela
> tout
> Vous êtes là
> moi aussi[175]

La répétition et la décomposition de l'expression « tout cela encore » a un aspect enfantin : Soupault revendique ainsi la liberté poétique, mais cette liberté est tautologique. Les deux derniers vers réduisent le poème à sa situation d'énonciation, « là » désignant le lieu où se retrouvent auteur et lecteur. L'aporie de la présentification engendre l'aporie du discours poétique, ramené à une pure *deixis* : « Vous êtes là / moi aussi ».

N'est-ce pas d'ailleurs ce qui se passe lorsque dans un poème le « Je » n'est pas identifié ? Ne peut-on pas interpréter ces apparitions du « Je » comme une forme de

173 M. Caraion, *Pour fixer la trace, op. cit.*, p. 84.

174 Soupault, « Souvenirs », *Nord-Sud*, n° 12, février 1918 (repris dans *Poèmes retrouvés [1918-1981]*, Paris, Lachenal et Ritter, 1982, p. 17).

175 Soupault, « Salutations distinguées », *Projecteur*, mai 1920 (repris dans *Georgia, Épitaphes, Chansons*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 53).

LF Reverseau vue c8d.indb 328 25/10/2018 18:16

présentation ? Dans le modèle baudelairien, par exemple, le poème ne décrit pas le « Je », mais l'impose :

> Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue !
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau[176] !
>
> Je suis un cimetière abhorré de la lune […]
> Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées[177]

Ce type de poème sur le mode du *Ecce homo* se situe à la frontière de la *mimesis* et de la *deixis* : s'agit-il ici d'une présentation ou d'une représentation du sujet lyrique ? Et quelle est la fonction de la métaphore attributive « Je suis » ? Est-elle un instrument mimétique, un outil de représentation, ou crée-t-elle le sujet lyrique ? Souvent, la métaphore définit plus qu'elle ne décrit. Dans les poèmes modernistes, cette tension est exhibée dès le début pour briser le modèle représentatif en imposant la réalité du poème sans référent à une autre réalité. La présentification et le geste déictique sont, on le comprend, au cœur d'un vaste réseau de questions touchant à l'image, mais aussi à l'énonciation poétique même.

Kodak ou le triomphe du régime déictique

Documentaires (Kodak) de Cendrars symbolise, à ce titre, le triomphe de la *deixis* (**fig. 108**). Le recueil échappe à la *mimesis* puisque le référent est déjà un texte descriptif. Comme l'a formulé Michel Collot, il y a une contradiction entre le projet descriptif et l'absence de marques descriptives dans le détail : « la *monstration* remplace […] souvent la description[178] ». Ce paradoxe s'explique si on considère que le modèle photographique est utilisé comme un procédé de fictionnalisation de la description. De la même façon que les contemporains de Cendrars ont pu faire de la photographie une raison d'abolir la description – *Kodak* date de 1924, comme le *Manifeste du surréalisme* –, la dimension déictique du recueil est une façon de refuser la *mimesis* et de briser l'attente créée par le titre. L'idéal déictique de *Documentaires (Kodak)* apparaît tout d'abord dans l'usage des noms de lieux, qui gouvernent la construction du recueil. Les grands ensembles géographiques (« Le Sud », « West », « Îles ») structurent le recueil tandis que des lieux plus précis servent de titres aux poèmes : « Sur l'Hudson », « Ville-de-Frisco » et « Vancouver »[179]. Nombre de poèmes fonctionnent comme des cartes postales, le titre étant l'image (le recto) et le poème le verso. Dans la section « West », « Les mille îles » s'ouvre par exemple sur « En cet endroit le paysage est un des plus beaux qui se trouvent en Amérique du Nord » comme si le déictique ostensif renvoyait à la fois à ce que désigne le titre, à ce que voit l'auteur au moment où il écrit et à l'image mentale formée par le lecteur. Le poème se poursuit au présent de description avec des notations sur la couleur et la forme du paysage, jusqu'au commentaire esthétique : « Les délicieux cottages construits en briques de couleurs vives donnent à ce paysage l'aspect d'un

176 Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », dans *Les Fleurs du mal* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 79.

177 Baudelaire, « Spleen » (« J'ai plus de souvenirs… »), dans *ibid.*, p. 73.

178 M. Collot, « Les vrais-faux paysages de *Documentaires* », dans *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, dir. Cl. Leroy et J.-C. Flückiger, Paris, Armand Colin, 1995, p. 123.

179 Cendrars, *Documentaires (Kodak)*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 136 et 147.

LF Reverseau vue c8d.indb 329 25/10/2018 18:16

108. Frans Masereel, couverture de Cendrars, *Kodak (Documentaire)*, Paris, Stock, 1924

LF Reverseau vue c8d.indb 330 25/10/2018 18:16

royaume enchanté », suivi d'un jugement de valeur, « ce décor gracieux pour milliardaires »[180].

Le même phénomène apparaît dans « Mississipi » qui s'ouvre sur : « À cet endroit le fleuve est presque aussi large qu'un lac[181] ». Les indications temporelles sont elles aussi développées et tout le recueil fait correspondre le temps de l'écriture et le temps du voyage, comme « Victuailles », dans « Îles » : « Le petit port est très animé ce matin[182] ». On trouve même des modifications en cours de poème qui confèrent un effet de direct, comme dans « Oyster-Bay ». Après deux vers qui décrivent la baie, les huttes et les tentes sur les plages désertes, on lit :

> Maintenant le paysage a changé du tout au tout
> À perte de vue
> Les plages sont recouvertes d'un sable brillant[183]

Ce type de changement brusque explique en partie le goût de Cendrars pour les descriptions ambulatoires puisque le fait de placer le point d'origine du regard sur un bateau, dans un train ou une voiture permet de modifier simultanément l'axe temporel et l'axe géographique. Michel Collot a montré que la présentification de *Documentaires (Kodak)* était liée à l'absence de séquence descriptive. En effet, Cendrars n'a pas besoin de décrire le paysage puisqu'il choisit de placer le lecteur, avec lui-même, dans le paysage, c'est-à-dire que l'énonciation remplace la description :

> Cendrars peut se dispenser de toute une série de détails descriptifs, et […] réduit le paysage à ses éléments les plus essentiels et les plus universels : le soleil, l'horizon, le lac. Puisque vous y êtes, il n'a pas besoin de vous le décrire[184].

L'effet de présence est créé entre autres par le changement majeur que Cendrars apporte au texte de Gustave Le Rouge, le remplacement du passé par le présent, qui tire le texte de la sphère du récit vers celle du discours et qui renforce la *deixis*.

> Tout est affaire de point de vue, et la réécriture cendrarsienne réfère constamment l'énoncé à un *Je-Ici-Maintenant*. L'effet paysage est moins une illusion d'optique qu'un effet de voix. C'est le changement d'énonciation qui fait passer de la description à *l'évocation*[185].

L'horizon déictique est particulièrement marqué dans la section « Îles » avec une fragmentation extrême des poèmes qui ont parfois l'allure de simples légendes comme « Petit jardin », « Rocailles », « Keepsake »[186]. Le phénomène de reprise pronominale est fréquent, comme dans « Far West », « Cucumingo », qui commence par :

> L'hacienda de San-Bernardino
> Elle est bâtie au centre d'une verdoyante vallée[187]

La reprise du référent par le pronom *elle* peut être comprise comme une marque d'oralité, mais aussi comme une fragmentation de la syntaxe qui va dans le sens de la

180 *Ibid.*, p. 140.
181 *Ibid.*, p. 151.
182 *Ibid.*, p. 163.
183 *Ibid.*, p. 157-158.
184 M. Collot, « Les vrais-faux paysages de *Documentaires* », art. cit., p. 123.
185 *Ibid.*, p. 130.
186 Cendrars, *Documentaires (Kodak)*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 165.
187 *Ibid.*, p. 142.

LF Reverseau vue c8d.indb 331 25/10/2018 18:16

monstration et de l'évocation, comme si le premier vers était une image que le deuxième vers venait commenter, étendant ainsi le rôle de certains titres du recueil au texte du poème. *Documentaires (Kodak)* surprend également par la fréquence avec laquelle le pronom impersonnel *on* y est employé. « On distingue », « on aperçoit », « on entend », etc. sont autant de formules qui permettent de neutraliser le point d'origine du regard – *on* tend à l'objectivité – sans le faire disparaître. Le pronom insiste sur le geste déictique, comme les locutions présentatives *il y a*,

> Il y a des mares où pullulent les sangsues
> Il y a des petits oiseaux ravissants de couleur[188]

Puisque « tout le monde est embarqué[189] », le pronom impersonnel *on* permet aussi d'inclure le lecteur dans l'aventure, comme le *nous* :

> C'est par centaines maintenant que les crocos s'ébattent autour de nous[190]

ou encore, dans les vers qui précèdent la section « Chasse à l'éléphant » dans laquelle le geste déictique est particulièrement marqué :

> Pour chacun de nous c'est la première fois que va se montrer l'empereur des animaux[191]

Certaines corrections apportées à *Kodak* vont également dans le sens de la valorisation du geste déictique[192]. Un des manuscrits montre que, dans « Tampa », les deux adverbes *trop* ont été ajoutés dans le vers « Tous deux jettent le même regard distrait sur les maisons *trop* blanches de la ville sur le ciel *trop* bleu » (au lieu de « sur le ciel d'un bleu éblouissant »)[193]. Cette simplification s'accompagne d'un effet de répétition, redoublant « Tous deux », et met l'accent sur la posture plus que sur la description. De la même façon, on apprend que le dernier vers de « Trestle-Work » a été ajouté dans le manuscrit :

> Et c'est un tout
> C'est un pont
> C'est un beau pont[194]

« Un beau pont » a une fonction plus énonciative que descriptive. On retrouve dans ce vers la poétisation par la répétition, mais aussi une forme d'humour par la tautologie et un jeu avec le modèle de la comptine.

La dernière section de *Documentaires (Kodak)* peut se lire comme un jeu. Dans « Menus », Cendrars s'est amusé à créer des menus vraisemblables à partir de plusieurs romans de Le Rouge[195]. La rupture de ton avec ce qui précède et la place finale qui est accordée à cette courte section engagent à lire ces « menus » comme un clin d'œil de l'auteur qui dévoilerait ainsi la visée comique et parodique de ce recueil de « photographies verbales ». Cette dernière section est aussi la plus déictique parce qu'un menu est un texte qui se lit exclusivement à table, qui n'a de fonction que dans l'ici et le maintenant du repas. En un sens, un menu fonctionne comme une légende de ce qu'on mange. Enfin, « Menus » peut se lire de façon métapoétique, dans la lignée des poèmes-listes dada, qui « dénude[nt] le procédé

188 *Ibid.*, p. 155 et 169.
189 *Ibid.*, p. 148.
190 *Ibid.*, p. 152.
191 *Ibid.*, p. 170.
192 Ce manuscrit de *Kodak*, acquis auprès d'un collectionneur brésilien, n'est pas le premier manuscrit selon Marie-Thérèse Lathion (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars O366).
193 Cendrars, *Documentaires (Kodak)*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 153 (nous soulignons).
194 *Ibid.*, p. 139-140.
195 *Ibid.*, p. 177-179.

LF Reverseau vue c8d.indb 332 25/10/2018 18:16

de dénomination, liant la gourmandise et le mot, le plaisir buccal et l'expression[196] ».

L'idéal déictique est à la fois une fiction chez Cendrars – car rien dans *Documentaires (Kodak)* n'est la vision instantanée d'un voyage – et un mode de fonctionnement, c'est-à-dire un régime poétique. Luce Briche insiste sur la dimension utopique de ce recueil qui entend faire voir par les mots. Ajoutons à cette utopie – qu'il faut rapprocher de l'aporie descriptive de Roussel – l'idéal d'un geste qui ne soit que déictique et d'un geste poétique qui ne soit que geste. Cette prédominance du geste déictique sur la description est une des caractéristiques majeures de la poésie de Cendrars même dans ses recueils d'apparence les plus documentaires comme *Feuilles de route*. Les nombreuses descriptions déceptives sont à ce titre une façon de réduire le poème à sa situation déictique. On ne voit pas grand-chose dans le recueil *Feuilles de route* qui s'ouvre sur « Dans le rapide de 19 h 40 » :

> On ne distingue rien dehors
> Il fait nuit noire
> […]
> Je ne vois rien[197]

Dans le poème « Rio de Janeiro », la description du Pain de Sucre est impossible tant les regards que l'on pose sur lui divergent :

> Tout le monde est sur le pont
> Nous sommes au milieu des montagnes
> Un phare s'éteint
> On cherche le Pain de Sucre partout et dix personnes le découvrent à la fois dans cent directions différentes tant ces montagnes se ressemblent dans leur piriformité[198]

Dans « Couchers de soleil », Cendrars joue plus explicitement encore avec son lecteur. Il énumère d'abord les clichés autour du coucher de soleil avec les adjectifs *tout* et *tous*, les pluriels généralisants, les formules familières méprisantes et la locution restrictive :

> Tout le monde parle des couchers de soleil
> Tous les voyageurs sont d'accord pour parler des couchers de soleil dans ces parages
> Il y a plein de bouquins où l'on ne décrit que les couchers de soleil
> Les couchers de soleil des tropiques
> Oui c'est vrai c'est splendide

Le poète annonce alors qu'il préfère les levers de soleil aux couchers de soleil :

> *Mais* je préfère de beaucoup les levers de soleil
> L'aube
> Je n'en rate pas une
> Je suis toujours sur le pont
> À poils
> Et je suis toujours seul à les admirer

On attend donc une description de l'aube qui est refusée au lecteur :

> *Mais* je ne vais pas les décrire les aubes
> Je vais les garder pour moi seul[199]

196 M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 160-161.
197 Cendrars, « Dans le rapide de 19 h 40 », dans *Feuilles de route*, éd. cit., p. 9-10.
198 Cendrars, « Rio de Janeiro », dans *ibid.*, p. 40-41.
199 Cendrars, « Couchers de soleil », dans *ibid.*, p. 30 (nous soulignons).

LF Reverseau vue c8d.indb 333 25/10/2018 18:16

« Couchers de soleil » offre une double description déceptive marquée par les deux adverbes d'opposition « mais ». Dans *Kodak*, mais aussi dans *Feuilles de route*, recueils que l'on peut qualifier de documentaires, Cendrars refuse donc le régime descriptif pour mettre en avant le geste déictique de la monstration.

Geste déictique et photographie

À partir de l'exemple de *Documentaires (Kodak)*, Daniel Grojnowski analyse le modèle poétique que constitue la photographie :

> La photographie réalise le mythe de la création telle que les novateurs les plus radicaux rêvent alors de la promouvoir. Il s'agit pour eux non d'exprimer une originalité qui fait fi des antécédents mais d'abroger la césure entre l'homme et le monde. Ils aspirent à devenir des appareils enregistreurs, ils assistent en spectateurs à la naissance du poème, de l'image. […] L'œuvre adhère au réel au point d'en devenir émanation ou prélèvement. Enregistrez les faits, les objets, les propos – la mise en page et le public feront le reste[200] !

La photographie rencontre le rêve des avant-gardes – « les novateurs les plus radicaux », dont fait partie Cendrars –, qui consiste en l'instauration d'un rapport non médié au monde. Daniel Grojnowski définit ici avec précision la relation de création triangulaire entre l'auteur, le monde et l'œuvre et insiste sur la passivité de l'auteur, devenu appareil enregistreur des « faits », des « objets » et des « propos ». Cet idéal photographique de la transparence surprend car le photographe est précisément celui qui appréhende le monde *via* un dispositif optique. Or, le poète ne s'identifie pas au photographe mais à l'appareil photographique. La photographie fascine Cendrars pour les postures du voyageur, du reporter, du magicien ou du scientifique qu'elle suggère, mais aussi, d'un point de vue poétique, pour le regard de l'appareil photographique, fenêtre ouverte sur le monde, prélevant automatiquement dans le réel. L'intérêt des poètes se porte autant sur le geste déictique du photographe, qui donne à voir et qui témoigne, que sur l'appareil photographique, envisagé comme pure présence.

Ce qui lie le mode déictique à la photographie est la confusion qui s'instaure entre l'acte de voir et celui de décrire. En effet, l'horizon déictique peut se définir par l'impression que le poème est écrit simultanément à la perception et qu'il est lui-même perception. Cette confusion entre la vision et la description, entre le moment de la perception et le moment de l'écriture, est une fiction entretenue par les poètes, que Jean Epstein appelle par exemple « utopie physiologique[201] ». La poétique moderniste tend vers cet idéal photographique qui se met en place dès les premiers boîtiers compacts avec viseurs qui se placent à hauteur de l'œil, faisant de l'objectif un prolongement de l'œil. Le lien entre le regard photographique et le nouveau regard poétique est donc perçu dès l'époque moderniste, mais il est l'objet de commentaires récents. Jean-Claude Pinson, par exemple, l'aborde dans la poésie moderne du haïku, neutre, effacé, contingent et rétif à toute généralisation : « le haïku, comme art de la notation, est le

200 D. Grojnowski, « Poésie et photographie : *Kodak* (1924) », dans *L'Encrier de Cendrars*, Neuchâtel, la Baconnière, 1989, p. 45.

201 « L'utopie physiologique de voir ensemble » (J. Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 173). Certaines analyses de Paul Virilio dans *La Machine de vision* (Paris, Galilée, 1988) prolongent celles de J. Epstein.

LF Reverseau vue c8d.indb 334 25/10/2018 18:16

degré zéro de l'interprétation[202] ». Dans une perspective phénoménologique, il fait du haïku l'épiphanie de l'instant et développe le rapprochement proposé par Barthes entre le haïku et la photographie :

> « Par la chimie spécifique de la forme brève », [le haïku] produit sur le lecteur, comme la photographie, « un effet de "C'est ça!" », « la certitude que ça a eu lieu »[203].

Il relie ainsi le geste déictique en poésie avec la forme brève et la théorie barthésienne de la photographie. « Haïku et Photo sont des *autorités pures*, qui n'ont à s'autoriser de rien, que de ceci : *cela a été*[204] », c'est-à-dire que son absence de valeur en fait sa valeur, ce que Pinson interprète comme l'autorité « de l'expérience contingente ». C'est sur ces bases philosophiques et sur la notion de lyrisme que Jean-Claude Pinson oppose la « poésie du vécu » à la poésie du dehors. En effet, selon lui, la poésie du dehors est « une poésie a-psychologique » et par conséquent non lyrique, qualifiée encore de « poésie de la non-expérience »[205]. Cette distinction appelle deux objections : la « poésie du vécu » n'est pas forcément le lieu d'un lyrisme car elle peut être une fiction, et – c'est l'objet des pages qui suivent – la poésie du vécu ne désigne pas seulement le mode autobiographique de la poésie, mais doit être pensée de façon plus large comme un effet de vécu.

202 J.-C. Pinson, « Lançons donc du blé à travers l'éther », art. cit., p. 27.
203 *Ibid*.
204 Barthes, cité par J.-C. Pinson, *ibid.*, p. 28.
205 *Ibid*., p. 26.

L'effet de vécu

De façon schématique, à l'effet de réel de l'horizon mimétique s'oppose l'effet de vécu de l'horizon déictique et à l'illusionnisme de l'effet de réel, dont l'analyse barthésienne demeure célèbre[206], s'oppose l'indicialité de l'effet de vécu. Dans l'idéal déictique, il ne s'agit pas de donner l'illusion de réalité pour accréditer un récit, mais plutôt de faire d'un texte la trace d'un vécu, quel que soit le degré de réalité de ce vécu. Le poème cherche alors à être lu comme l'empreinte, le résidu et la trace d'une expérience, comme une plaque ou une pellicule photographique impressionnée par la lumière.

Une mise au point sur la notion d'indicialité est sans doute nécessaire à ce stade. La tripartition proposée par Charles Peirce entre icônes, indices et symboles a abondamment été utilisée dans la littérature critique pour classer les images photographiques parmi les « indices » et les opposer ainsi aux images peintes ou dessinées. Dans *Philosophie de la photographie*, Henri Van Lier clarifie la notion d'indicialité et avance que ce sont « des indices éventuellement indexés », c'est-à-dire des empreintes lumineuses qui peuvent être désignées comme traces, qui définissent la photographie[207]. Il écrit aussi, ce qui sous-tend les analyses stylistiques de la poésie déictique

206 R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968.
207 H. Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2004, p. 155. Voir notamment le chapitre « Les indices et les index » (p. 22 *sq*.) et l'appendice « Peirce et la photo » (p. 154-157). Il fournit cette définition : « les indices ne sont pas des signes, ce sont des effets physiques d'une cause qui *signalent* physiquement cette cause, soit par *monstration*, comme l'empreinte de la patte du sanglier montre cette patte, soit par *démonstration*, quand un déplacement insolite d'objets démontre au détective le passage d'un voleur. » (p. 22-23.) Voir aussi Fr. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 305 *sq*.

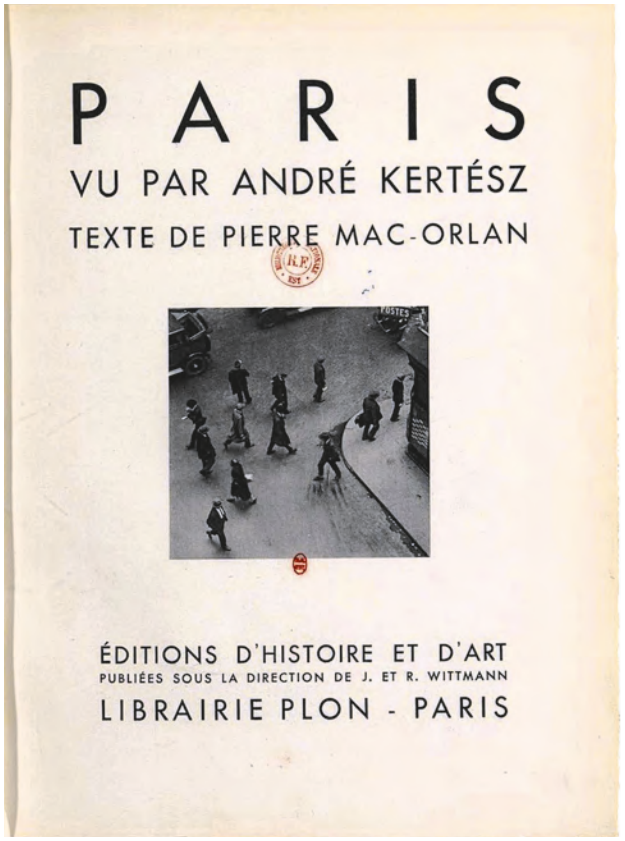
LF Reverseau vue c8d.indb 335 25/10/2018 18:16

qui suivent : « Étant une empreinte, bien qu'abstraite, la photo a cette impartialité, et quand elle est indexée, elle peut être un voici[208] ».

Présences de la photo : attestation et engendrement

Plusieurs textes poétiques suscités par une image photographique, de façon authentique ou de façon fictionnelle, ont déjà été évoqués. Ces phénomènes confèrent un effet de vécu aux poèmes qui évoquent des images réelles. Dans les *ekphrasis* que sont « La Vue » de Roussel ou les poèmes de Pierre Albert-Birot, une photographie ou une carte postale engendre un texte dans le sens où elle suscite à la fois un contenu – ce que montre l'image et qui doit être décrit – et un type de discours descriptif. L'image à l'origine du poème peut exister réellement, comme dans le poème de Supervielle, « Le portrait », consacré à l'image maternelle, ou certains *Poèmes à Lou* d'Apollinaire nés d'un portrait photographique. Le phénomène d'engendrement peut se produire *in praesentia* lorsque des légendes de photographies sont développées comme de véritables micro-fictions, ce qui arrive à Mac Orlan, par exemple dans son travail pour *Paris, vu par André Kertész* (**fig. 109**). Au sujet du cliché *Le Quai d'Orléans après la pluie*, il écrit par exemple :

> L'homme de la police surveille la maison. Dans le ciel livide la pluie achève son offensive d'automne. La rue appartient au hasard d'un jour de roman[209].



109. *Paris, vu par André Kertész*, texte de Pierre Mac Orlan, Paris, Plon, 1934, page de titre

208 *Ibid.*, p. 131.

209 Mac Orlan, *Paris, vu par André Kertész*, Paris, Éditions d'histoire et d'art/Librairie Plon, 1934, n.p. Mac Orlan explicite même parfois ce phénomène d'engendrement, comme dans la légende de *Rue Daguerre*, qualifiée de « photographie dangereusement littéraire » (*ibid.*, n.p.).

LF Reverseau vue c8d.indb 336 25/10/2018 18:16

Dans bien d'autres cas, le processus d'engendrement est indirect. C'est un peintre, Francis Bacon, qui formule de la façon la plus convaincante ce rôle de la photographie comme germinateur et « déclencheur » :

> Grâce à l'image photographique, il se trouve que je me mets à errer dans l'image et découvre ce que je pense être sa réalité beaucoup plus que je ne le vois en regardant la chose. Et les photographies ne sont pas seulement des points de repère ; elles sont souvent des déclencheurs d'idées[210].

De la même façon, la photographie, surtout quand elle se présente sous la forme d'un objet-photographie, peut servir de moteur à une écriture. Pour reprendre l'exemple cité par Philippe Ortel, Mallarmé aurait tenu à avoir un tirage de la photo du monument funéraire de Poe pour écrire son « Tombeau d'Edgar Poe »[211]. De façon plus indirecte encore, c'est tout l'univers visuel d'un poète qui a un impact sur ses textes : on pense aux images dont s'entouraient Levet, Albert-Birot, à celles qu'amassait et collectionnait Eluard, ou encore à Aragon et à son « mur d'images ».

Il arrive que ce phénomène, authentique ou fictionnel, fasse partie du texte et en gouverne la structure, comme c'est le cas dans *Simone de Montmartre* de Mac Orlan, qui se termine, rappelons-le, sur une justification du poème par l'observation d'une photographie de police et par la nécessité d'en garder le souvenir :

> Cette photographie venait d'un obscur bureau de police.
> […] je l'ai gardée dans ma mémoire
> jusqu'au jour où j'ai résolu d'écrire cette histoire […][212].

De même, dans une nouvelle de 1923, « Ce vertige », Philippe Soupault met en scène un malade qui se souvient de la vie de son ami qu'il déroule comme un film :

> Toutes ces « photographies » se développèrent et s'agrandirent. Les détails d'une vue en se précisant se reliaient aux détails d'autres vues. Ce fut un grand jour pour moi celui où je saisis le lien : cette grande découverte fut une grande délivrance, celle d'un savant qui trouve un point de contact, celle d'un jaloux acquérant enfin la preuve de son malheur […][213].

C'est une photo de David, son ami, qui lui révèle la façon dont il a vécu. Une fois encore, la photographie est présentée comme une médiatrice de la vérité.

L'engendrement d'un texte par une photographie est symétrique à l'attestation que fournit l'image photographique lorsqu'elle est intégrée à un texte. On pense aux deux photographies liminaires de *L'Eubage* de Cendrars, qui ancrent un texte énigmatique dans la réalité ou à celles de *Nadja* fournies par Boiffard sur les indications de Breton. Les années 1930 fournissent davantage d'exemples de poèmes illustrés ou accompagnés de photographies et même les cas les moins documentaires et les moins biographiques jouent

210 Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, Genève, Skira, 1976, t. I, p. 69-70. Le peintre évoque ensuite sa relation particulière aux photographies de Muybridge et à l'imagerie scientifique.

211 Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 248.

212 Mac Orlan, *Simone de Montmartre*, dans *Poésies documentaires complètes*, éd. cit., p. 59. Voir chap. 2, p. 264-265.

213 Ph. Soupault, « Ce vertige », *Intentions*, n° 17, août 1923, p. 39-48 (certains éléments sont repris dans le roman *En joue !*, 1925).

LF Reverseau vue c8d.indb 337 25/10/2018 18:16

PIGEONDRE

Deux mains qui s'étreignent, depuis dix ans ou dix minutes, surveillées par les quatre médaillons marins que trompe cette osmose; après s'être cherchées, tâtonnantes, de si longtemps et de si loin, par les millénaires, dans le sel des ténèbres, les creux de prières, les valves d'amour; bougeant déjà leur mise au point dans la cellule au noyau sans larmes, dans la gélatine aux longs cils, en éveil quand le pterichtys enserrait les petites plantes dans son armure de chitine, ébauchées dans le sac géant d'un saurien, déjà tracées moins sourdement dans l'empreinte d'un monstre sur le sable.

Les voilà qui se sont rejointes, dévêtues d'un long cauchemar.

Branches extrêmes, dernières fleurs d'une longue allée d'arbres de chair, derniers maillons d'une chaîne d'os qui se déclenche et déduit d'elle-même, accordée comme une troupe d'acrobates qui se renvoient de trapèze en trapèze jusqu'aux rampes de l'arc-en-ciel.

Elles se prennent, encore tremblantes, étonnées de se trouver côte à côte, comme ces gens qui se saluaient vaguement dans la bulle d'un ascenseur, et qui brusquement se trouvent serrés ensemble dans un drame.

Elles se parlent de tout près, car dès qu'on se touche, ils écoutent...

Elles apprennent à se connaître, à se protéger des barbares. Main de femme, unique transe, pointe extrême de ma vie, ravissant bras de mer où les affluents du sang se glissent, main ronde et parfumée qui monte à la tête, main qui cherche sa place dans le creux, comme un corps surpris dans un lit de voyage où l'on se glisse pour la première fois, main traquée, prisonnière, effrayée, qui se débat comme un oiseau qu'on tient bien et qui a peur, ou s'organise comme un travail d'insecte dans la tempête.

Elle s'apprivoise, elle ne se méfie plus sous cet auvent de peau qui sent le nid, la nicotine, l'encre, l'apéritif, dans cet hôtel où d'autres mains avaient vécu, qu'on n'avait pas autant aimées. Elle est curieuse et sournoise, elle cherche tous les coins de cette peau d'homme où l'on a chaud. Puis, entourées d'un silence de dortoir, d'un silence jeune où l'on n'ose pas encore, les deux mains se recueillent et se font pigeondre...

Mais d'homme, c'est la mienne, si fière de ses souvenirs de valises, de vache enragée, de serrures introuvables. Il est tard autour de nous. C'est l'heure des adieux, des mains de vestiaire, de minuterie, de taxis. Mais je reste. Ma main d'homme enquête, elle règne et caresse, avide, et cependant suppliante et si tendre qu'elle semble transmettre à nos deux corps l'ordre de pleurer.

Tu sais tout de moi, maintenant, peau fine et laminée, main de vingt ans aux ongles de gypse, de soie, d'anémone. Main qui te confies à moi, fiévreuse et gonflée, te voilà prise dans le réseau de mes lignes dures qui se dressent, barreaux, potences, fleuves, lianes. Voici les monts d'où les voix basses et les yeux affamés te guettent. Voici la volupté, plaine inépuisable, la haine, la mémoire, le calcul, l'oubli. Tout est cœur. Pas de tête, pas de chance. Rien qu'une chaude paresse, des coteaux d'oreillers, le savoir qui permet à la paume et au bras de se glisser sous la robe et le bras, d'entourer le corps, de déboutonner, d'aimer, de frapper. Lis, lis à haute voix ce que te réserve de riche et de fort cette main folle de toi. Tu n'entends pas, tu es là, douce, sans duvet, couchée dans le creux qui te contemple.

Main d'homme qui veut prendre, saisir, conserver, qui n'a que des mouvements de passion. Elle agit, elle puise à longs traits dans ce commencement de corps que tu lui prêtes. Prends garde. C'est peut-être une main de virtuose qui pense à des mouvements variés. Mais c'est peut-être aussi la main d'un ange privé de pitié.

Écoute. Les ombres de la jeunesse courent et passent à travers nous. Je vois ma main devenir géante, et dans chacun de mes doigts, je m'aperçois, minuscule. Repose. Si je cours à la recherche de tes secrets, si je continue, les yeux fermés, tout ce que ce grain commence, tout ce que promettent ces phalanges, ces vibrations de la paume, ces cris étouffés, ces cliquetis du poignet, ces peurs d'annulaires, repose. Ma main t'aime. Elle ne te ment pas, elle te trompe. Elle se prépare comme une armée. Signature, téléphone, orgueil...

Si elle s'élance dans ton corps nocturne, elle sait se refermer aussi, crédule autant que ta paume crédule. Repose. Mon émotion te touche et te désire. Donne plus que ta main de jeune fille inquiète, ta main brune et ferme, ta main qui s'exile en moi. Mal satisfaite, mais porteuse de tous mes sens, aussi nombreux que tous les mots qui sont nés de la main, ma tendresse, par mille canaux, te féconde et te pigeondre.

Léon-Paul Fargue.

110. Léon-Paul Fargue, « Pigeondre », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 29.
Avec une photographie de Brassaï, [sans titre] (mains de Léon-Paul Fargue et Louise de Vilmorin), 1934

LF Reverseau vue c8d.indb 338 25/10/2018 18:16

sur un effet de vécu propre à la photographie. On pense à *Facile* d'Eluard et Man Ray (1935) ou à « Pigeondre », le poème en prose que Fargue publie dans *Minotaure* en 1935, avec une photographie de mains (**fig. 110**)[214]. Ce poème d'amour, lyrique et tendre, évoque deux mains qui s'étreignent comme dans la photographie placée au centre du poème. La temporalité même du texte concorde avec celle de l'image photographique car on ne sait depuis quand dure l'étreinte : le temps est immobilisé. L'*incipit* de « Pigeondre » est typique de la poésie illustrée car il prend une forme nominale, comme une légende : « Deux mains qui s'étreignent, depuis dix ans ou dix minutes, surveillées par les quatre médaillons marins que trompe cette osmose ». La progression est gouvernée par les présentatifs, en particulier *Voici*, placé en anaphore. « Les voilà qui se sont rejointes, dévêtues d'un long cauchemar » engendre, après un retour à la ligne, une énumération métaphorique à la façon des « blonds comme » du *Paysan de Paris* d'Aragon :

> Branches extrêmes, dernières fleurs d'une longue allée d'arbres de chair, derniers maillons d'une chaîne d'os qui se déclenche et déduite d'elle-même, accordée comme une troupe d'acrobates qui se renvoient de trapèze en trapèze jusqu'aux rampes de l'arc-en-ciel.

Suivent des considérations sur la « main de femme » et la « main d'homme » qui « se font pigeondre ». La photographie sert alors à illustrer ce syntagme verbal mystérieux, mot-valise entre pigeon, pondre et fondre, « se faire pigeondre », répété de façon transitive à la fin du texte :

> Mal satisfaite, mais porteuse de tous mes sens, aussi nombreux que tous les mots qui sont nés de la main, ma tendresse, par mille canaux, te féconde et te pigeondre.

Dans *Conversations avec Picasso*, Brassaï raconte dans quelles circonstances il a été sollicité pour illustrer ce texte en photographiant la main de Fargue serrant celle de Louise de Vilmorin :

> Un jour, je vis apparaître dans le petit bureau de *Minotaure* la massive silhouette de Léon-Paul Fargue avec son masque de Néron débonnaire […]. Bien qu'il ne fût pas en odeur de sainteté chez les surréalistes, il apportait un manuscrit pour la revue : « Pigeondre », et désirait que je l'illustre d'une photographie de sa main étreignant une main de femme[215].

La photographie n'est pas à proprement parler une attestation, mais confère un effet de vécu au poème. Il semble aussi que Fargue ait cherché dans « Pigeondre » à confier la tâche mimétique à la photo pour mieux libérer les mots, si l'on en croit la prodigieuse invention verbale du poème, proche des textes surréalistes. Dans ce même numéro de *Minotaure*, « Ce soir », texte de Louise de Vilmorin également illustré d'une photographie de Brassaï, cette fois signée, fonctionne de la même façon[216].

214 Fargue, « Pigeondre », *op. cit*.

215 Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964. Voir la notice de Barbara Pascarel, « Sur les ailes du désir. *Pigeondre – Aliki* », *Ludions*, n° 11, 2008, p. 122, et l'analyse détaillée de ce poème dans notre article « La photographie, face à main de la poésie. Quand Brassaï illustre "Pigeondre", poème en prose de Léon-Paul Fargue », *Textimage*, n° 8, « Poésie et image à la croisée des supports », hiver 2017, dir. H. Campaignolle-Catel et M. Simon-Oikawa, http://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/reverseau3.html (consulté le 21 juin 2017).

216 *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 51.

LF Reverseau vue c8d.indb 339 25/10/2018 18:16

Engendrement et attestation peuvent être rapprochés car l'intégration et l'allusion à une image renforcent l'effet de vécu. Le rôle moteur de l'image photographique dans le processus poétique n'est pas un phénomène neuf, mais il s'est particulièrement développé dans le surréalisme qui en a fait un mot d'ordre poétique :

> La photographie s'implante sous un double régime dans le surréalisme : pour son réalisme anti-artistique mais aussi, et là est la nouveauté, pour sa propension à stimuler l'imaginaire, et à « conquérir le surréel » [Dalí] par l'interprétation du réel même[217].

Dans « Les images défendues », Paul Nougé a insisté sur la façon dont une image isolée pouvait provoquer l'« illumination » ou la « révélation »[218]. Même si elle concerne surtout René Magritte, sa réflexion peut s'appliquer à la photographie. En effet, Nougé fait de la métaphore le symbole de ce processus d'engendrement par l'image : l'objet-image (certains détails d'une peinture) crée une *image* chez le poète, qui la transforme en métaphore. Le phénomène d'engendrement est pour Nougé une métaphore prise « au pied de la lettre » et une « métaphore qui dure »[219] :

> il arrive que le tableau immobile, s'installe dans la conscience – et demeure. Comme il a retenu l'œil, le tableau retient l'esprit.
> […] L'œil se brouille. La conscience s'obscurcit. L'œil s'aveugle, la conscience…
> […] Il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'à l'hypnose. Certaines images isolées que nous présente la peinture, sont capables de fixer la conscience claire au point de la faire coïncider avec elles et d'arrêter ainsi le flux de paroles et de fantômes, l'immense *fuite* qui la constitue normalement[220].

C'est d'ailleurs de cette façon que sont construites les petites scénettes photographiques dans *Subversion des images*, la série de Paul Nougé de 1929-1930, par exemple *Le Bras révélateur* qui représente un bras se glissant derrière une porte pour désignant quelque chose sur le côté, titre à la fois littéral et métaphorique pour une image mystérieuse qui ne montre pas ce qu'elle désigne (**fig. 111**). La photographie est particulièrement apte à être cet instrument de passage entre le réel et le surréel, parce que son indicialité l'ancre dans la réalité. Plus la distance entre l'image originelle et l'image obtenue est grande, plus le travail de l'imaginaire est important. Dans la notion d'engendrement comme dans la théorie de la métaphore, l'éloignement fait la valeur. En tant qu'image pauvre, la photographie se prête facilement à l'appropriation et à l'intégration dans un procédé créatif, et, en tant qu'indice de la réalité, elle est le terme le plus éloigné du surréel.

Max Milner fait de la photographie une véritable « machine à rêver » et s'intéresse, dans une perspective

217 M. Poivert, « Un art automatique ? », dans *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, dir. A. Gunthert et M. Poivert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 535.

218 Paul Nougé, « Les images défendues », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, mai 1933, p. 27. Voir aussi « L'expérience souveraine », carton d'invitation de l'expo. Raoul Ubac à Bruxelles, à la galerie Dietrich en 1941 (repris dans *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 441), et *Subversion des images*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1968, p. 13-17 (repris dans *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 429-430).

219 Nougé, « Les images défendues », art. cit., p. 28.

220 *Ibid.*, p. 26.

LF Reverseau vue c8d.indb 340 25/10/2018 18:16

111. Paul Nougé, *Le Bras révélateur*, dans *Subversion des images* (1929-1930)

LF Reverseau vue c8d.indb 341 25/10/2018 18:16

phénoménologique, à la « modification des conditions de l'être-au-monde dont l'image photographique peut être le médiateur »[221]. Comme Paul Edwards, Max Milner cherche à dépasser la question du réalisme de l'art photographique et à en relativiser l'importance dans les textes littéraires. Il montre par exemple que la croyance en « l'incompatibilité radicale entre la photographie et l'imagination » n'a pas été unanimement partagée et que certains romanciers « ont compris plus vite que les esthéticiens les affinités de la photographie avec l'imaginaire »[222]. Max Milner s'appuie sur le roman et en particulier sur les intrigues romanesques qui intègrent la photographie. Or, les cas de contiguïté de la photo et du poème sont rares : la photolittérature s'acclimate mal en poésie. Dans les exemples de poésie illustrée par la photographie, l'image arrive bien souvent *a posteriori*, comme illustration apposée au texte : au moment de la publication pour « Pigeondre », lors d'une réédition pour *Banalité* ou un quart de siècle plus tard pour les *Fêtes foraines* de Mac Orlan. L'influence de la photographie gagne donc à être envisagée en termes plus larges, comme une constellation d'effets.

Poèmes vécus et effets de direct

L'effet de vécu fonctionne de concert avec l'effet de direct, l'effet de présence et l'effet d'instantané. « Il faut vivre la poésie avant de l'écrire », disait Cendrars au jeune Soupault[223]. Le « poème vécu », « genre éphémère » selon Myriam Boucharenc, donne lieu à une véritable mode et semble même un impératif poétique de la période[224]. Celui-ci est particulièrement développé chez Levet et Morand, on l'a vu, mais aussi chez Larbaud et Cendrars, qui ont recours à la fiction, à travers le personnage de Barnabooth ou, pour Cendrars, à travers le dispositif du paratexte. *Documentaires (Kodak)* se clôt par exemple sur la mention chronologique « En voyage 1887-1923 ». En effet, « Cendrars n'a rien d'un Barnabooth, mais il peut choisir à l'occasion d'endosser le complet blanc du poète cosmopolite, façon Larbaud[225] ». Pierre Jean Jouve admire le renouvellement de la note de voyage dans *Feuilles de route*, qu'il compare à *Kodak*, lorsqu'il écrit à Cendrars en 1925 « vous inventez un genre à vous » :

> Vous donnez la matière poétique brute et vive et vous renouvelez la note de voyage. Vous savez mon admiration pour *Kodak* ; *Kodak* me semble plus « poême », avec architecture intérieure, limites, totalité [immuable ?] dans l'espace et le temps[226].

Aussi la posture du voyageur est-elle avant tout une question d'image. Dans son ouvrage sur Morand, Michel Collomb insiste sur l'image de voyageur et d'homme pressé, qui est toujours de passage à Paris, que le poète cultive avec soin à partir de 1925. Dans les textes, cette posture s'exprime à travers un ensemble de procédés stéréotypiques du modernisme poétique qui

221 Max Milner, « La photographie comme machine à rêver », *Cahiers de l'imaginaire*, n° 1, « L'imaginaire dans les sciences et les arts », 1988, p. 65.
222 *Ibid*., p. 74.
223 « C'est ainsi qu'il m'apprit – et je n'ai jamais pu l'oublier – qu'il fallait vivre la poésie avant de l'écrire – écrire, c'était superflu » (rapporté par Ph. Soupault dans *Profils perdus*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 95-96).
224 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit*., p. 37.
225 M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit*., p. 55.
226 Lettre de P. J. Jouve à Cendrars, 9 février 1925, dossier de *Feuilles de route* (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars O38 a 2 d, 4).

LF Reverseau vue c8d.indb 342 25/10/2018 18:16

créent un effet de direct et d'immédiateté qui participe d'un imaginaire du témoignage semblable à celui des récits de voyage. En poésie, cet imaginaire s'autonomise avec l'ellipse qui rappelle la photographie[227]. Michel Collomb commente ce style typique des années 1920, fait de phrases nominales et de parataxe, qui « bouscule la chronologie et éclate en multiples séquences sous l'influence du cinéma[228] ». La recherche de l'instantané est selon lui une composante de la modernité de Morand, comme son goût pour l'anecdote ou les bons mots. Cette volonté de « reconstruire [le vécu] par une sorte de montage d'impressions partielles, de comparaisons et de commentaires », que Michel Collomb analyse dans ses nouvelles, ne s'applique-t-elle pas aussi bien à la poésie de Morand[229] ? « Désert Mohave » a déjà été cité pour son esthétique du fragment et de la notation, mais on pense aussi à « Paul Claudel au Grand Cañon » :

> Sapins de misère. Sol rouillé, abandon plat.
> On dirait d'abord que cela ne se passe pas autrement qu'ailleurs.
> Mais voici Claudel,
> adossé à l'hôtel *El Tovar*, au bord du désert interrompu.
> Il ne pense pas qu'il fait froid.
> Il regarde à travers ces grosses lunettes qu'il porte depuis le Japon
> et appuie de tout son poids sur le paysage. […]
> Claudel avec enthousiasme,
> désigne de l'autre côté de l'abîme,
> des cités entières, ingurgitées,
> des cirques,
> des paquebots,
> des acropoles[230].

Dans ce poème, effet de présence et effet de vécu viennent des notations descriptives, des phrases nominales et des déictiques, mais l'ambition de Morand n'est pas descriptive : le personnage Claudel « désigne » des paysages qui ne sont pas décrits mais simplement montrés du doigt.

Certains textes de Mac Orlan s'ingénient aussi à donner une impression de note sur le vif et d'immédiateté. Dans la préface aux *Poésies documentaires complètes*, Francis Lacassin écrit par exemple que les poèmes de Mac Orlan sont des « instantanés audiovisuels fulgurants. Révélateurs d'un univers poétique à l'éclairage moderne […]. Et témoins fidèles du temps qu'ils ont fixé[231] ». L'effet de vécu recoupe donc une constellation d'effets – instantané, vitesse, direct, présence – qui convergent vers une simultanéité de la *deixis* et du poème, du voir et du dire.

Une poésie de la circonstance

Nombre de poèmes dont il est question dans ce livre appartiennent à ce qu'on peut appeler une poésie de la circonstance[232]. Contrairement à celle de l'âge

227 « L'ellipse a en commun avec la photographie ce qu'on pourrait appeler "le déclic" : petit geste verbal, disjonction discrète qui brusquement ouvre la phrase à la lumière de l'idée. De sa fonction d'accélération, les exemples sont multiples. » (M. Collomb, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 55.)

228 *Ibid.*, p. 46.

229 *Ibid.*, p. 52.

230 Morand, « Paul Claudel au Grand Cañon », dans *USA-1927*, éd. cit., p. 168-169.

231 Fr. Lacassin, « Petit air de Banjo pour les clients de "l'electric-bar" », dans *Poésies documentaires complètes*, éd. cit., p. 7-8.

232 Nous suivons en cela Jacques Charpentreau qui refuse la « conception bien vieille », classique puis romantique, qui distingue la poésie de « nécessité intérieure » de la poésie de

LF Reverseau vue c8d.indb 343 25/10/2018 18:16

rhétorique[233], cette poésie s'occupe de circonstances sans importance : micro-événements, anecdotes, menus accidents de la vie quotidienne, historiettes, voire absence d'événements. La boutade que lance Cendrars dans sa « notule d'histoire littéraire 1912/1914 » à la fin de *Dix-neuf poèmes élastiques* mérite d'être prise au sérieux :

> 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 circonstances[234].

Marie-Paule Berranger rappelle qu'en hommage à Fernand Léger, Cendrars ajoute au recueil *Dix-neuf poèmes élastiques* « Construction », qui relève de l'actualité. Le poète accorde en outre une grande importance aux dates puisque « les *Dix-neuf poèmes élastiques*, écrits pour dix-huit d'entre eux en 1913 et 1914, sont publiés en 1919, avec le dix-neuvième, tout frais éclos, qui aligne le livre sur le millésime[235] ».

Cette posture poétique est établie dès ses premiers textes, les notes de voyage de 1911-1912 : *Mon voyage en Amérique*, *Hic Haec Hoc* (peut-on imaginer titre plus circonstanciel ?) et *Séjour à New York* qui réunit un journal de notes et des lettres à Bella[236]. Il écrit, par exemple, dans une lettre à S. : « Je suis prêt à envoyer des impressions, des films, des aperçus cinématographiques de la vie d'une grande ville américaine[237] ». Cendrars se présente alors comme un reporter prêt à témoigner de ses « impressions », d'emblée métaphorisées en images filmiques.

Ce que Baudelaire qualifie de « tyrannie de la circonstance » est bel et bien un élément essentiel de la modernité[238]. L'importance qu'a pris le fait divers dans les revues modernistes va dans ce sens. En 1921, *Action* comporte une rubrique « faits divers » dirigée par Georges Gabory[239], et, dans *Le Disque vert*, on a déjà évoqué les « Trois faits divers » de Franz Hellens, mais les « Poêmes domestiques » de Van Hecke cherchent aussi à mélanger les modèles du fait divers et du conte. Dans « Rapt en province » et « La clé du destin », l'enlèvement d'une femme et la figure de Barbe-Bleue

« commande ». La « circonstance » peut être, ajoute-t-il, « une émotion, un titre de journal, un courant d'air, un visage entrevu, un bouton qui saute… » (*Dictionnaire de la poésie française*, Paris, Fayard, 2006, p. 192-193). Il cite aussi Goethe : « Toute œuvre poétique doit être une œuvre de circonstance, en ce sens que la réalité doit en fournir l'occasion et le thème » (*Conversations avec Eckermann* [1823]). Et Aragon : « Il n'y a pas de poésie si lointaine qu'on la prétende des circonstances, qui ne tienne des circonstances sa force, sa naissance et son prolongement. » (*Chroniques du Bel Canto*, Paris, Skira, 1947.)

233 Sermons, oraisons funèbres, tombeaux, satires, épigrammes et tous les petits genres de la poésie satirique et mondaine.

234 Cendrars, « Notule d'histoire littéraire 1912/1914 », dans *Dix-neuf poèmes élastiques*, éd. cit., p. 106.

235 M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 23.

236 « Hic Haec Hoc », dans *Feuilles de route* ; *Au cœur du monde*, éd. cit., p. 78. Ajoutons que Hic, Haec et Hoc sont également les noms des trois ouistitis que Cendrars a achetés en voyage.

237 Cendrars, *Inédits secrets* ; *Œuvres complètes*, présentation par M. Cendrars, Paris, Le Club français du livre, t. XVI, 1969, p. 210.

238 L'expression « tyrannie de la circonstance » est tirée du *Peintre de la vie moderne* où Baudelaire écrit de Constantin Guys qu'il est « dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1976, p. 697).

239 Sur le fait divers dans les petites revues, voir Ivanne Rialland, « Faits divers et revues littéraires de l'orée des années 1920 à l'aube des années 1930 : *Action*, *La Révolution surréaliste*, *Bifur* », *Fabula*, *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, http://www.fabula.org/colloques/document1746.php (consulté le 13 janvier 2014).

LF Reverseau vue c8d.indb 344 25/10/2018 18:16

sont traités de façon burlesque et ramenés, dans le premier cas, à une « paisible partie / De cartes avec son mari » et, dans le deuxième cas, à un personnage de « gigolo-cambrioleur »[240]. L'intérêt pour les faits divers et l'actualité en général, particulièrement fort chez Max Jacob, est l'un des éléments qui « passent » du modernisme au surréalisme[241]. On trouve des faits divers dans les marges de *La Révolution surréaliste* et, dans les « rêves » du n° 3, Eluard insiste sur le rôle de l'actualité dans l'imaginaire surréaliste. Le poète rêve qu'il feuillette un journal et découvre des illustrations photographiques inattendues :

> Je feuillette *Le Journal littéraire*, d'ordinaire sans intérêt. Le numéro que j'ai dans les mains contient de nombreuses photographies de généraux et de camps d'Afrique. À la dernière page une grande photographie intitulée « L'Armée française » représente trois soldats, l'un derrière l'autre ; mais, entre le premier et le second se trouve ma femme habillée à la mode excentrique de 1900 et qui tient à la main une ombrelle ; sur le côté un général Boër avec une longue barbe, une redingote et un chapeau haut-de-forme. J'apprécie vivement[242].

L'actualité artistique et littéraire est un autre genre de circonstance auquel les poètes s'intéressent, comme en témoignent la prolifération des dédicaces dans les textes surréalistes, dans *Littérature* ou dans le premier recueil de Breton, *Clair de terre*, par exemple[243]. Signe du collectif, la poésie est une façon de constituer le surréalisme en tant que groupe. La valorisation de la circonstance rejoint celle de la contingence et du hasard objectif. De façon plus anecdotique, on peut évoquer le titre symbolique qui avait été proposé par Breton pour le projet de roman collectif automatique, *Concours de circonstances*[244]. Le lien entre la circonstance et la contingence est formulé par Barthes à propos du haïku, « un poème de circonstance (*circumstare*) [qui] relève d'un art de la contingence (*contingere* : échoir, arriver par hasard)[245] ».

Pierre Albert-Birot semble prendre la notion de poésie de la circonstance dans son sens littéral. « Vernissages » rapporte par exemple des fragments de conversations lors d'une soirée de lecture de poèmes de Cendrars qui eut lieu chez Rosenberg en 1918 :

> Tiens Cendrars bonjour
> Tiens Soupault vous arrivez
> Moi je pars comment allez-vous
> Ça va Bonjour Severini
> Bonjour cher ami
> Bonjour Max Jacob[246]

240 Van Hecke, « Poêmes domestiques », *Le Disque vert*, n° 7, novembre 1921, *reprint*, p. 338 et 339.

241 Dans *Le Cornet à dès*, voir « Fausses nouvelles ! Fosses nouvelles ! », « Anecdote vraie », « Situation des bonnes au Mexique » par exemple. Il faudrait aussi comparer avec le poème « Fait divers » de Reverdy qui met en scène des badauds après un accident dont on ne sait rien (*Main d'œuvre*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 208).

242 Eluard, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, rubrique « Rêves », *reprint*, p. 2.

243 « Au regard des divinités » est dédicacé à Aragon, « Angélus de l'amour » à Eluard, « Il n'y a pas sortir de là » à Desnos, « Silhouette de paille » à Max Ernst et « Mille et mille fois » à Francis Picabia, pour ne citer que quelques exemples.

244 Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 495-498, et notice p. 1457-1458. Le manuscrit indique la participation de Soupault, Breton, Tzara et Rigaut.

245 Barthes, *La Préparation du roman* (cité par J.-C. Pinson, « Lançons donc du blé à travers l'éther », art. cit., p. 27).

246 Albert-Birot, « Vernissages », dans *Poésie 1916-1924*, éd. cit., p. 23.

LF Reverseau vue c8d.indb 345 25/10/2018 18:16

Ce poème figure dans une section intitulée « Chroniques » avec d'autres textes sur l'actualité littéraire ou artistique, présentés par ordre chronologique, à l'instar de « Chronique d'automne » qui évoque une autre soirée de lecture[247]. La « poésie de la circonstance » oblige à penser la poésie en termes de communication puisque les allusions à l'actualité, qu'elles soient externes (dédicaces, contiguïté des revues, etc.) ou internes, comme chez Albert-Birot, sont une manière de se positionner dans un champ littéraire et d'y gagner en visibilité. Ce lien entre poésie et communication est particulièrement visible chez Albert-Birot qui a même écrit des poèmes de commande. En effet, les *Poèmes domestiques* ont d'abord été intitulés *Douze assiettes à dessert* et proposés à une boutique spécialisée dans la vaisselle. Chaque assiette devait afficher un court texte censé représenter une pièce de la maison et lui donner la parole. Les poèmes ont donc pour titres des circonstances domestiques comme « Pour l'antichambre », « Pour le salon », « Pour la salle de bains » ou « Pour le fumoir » :

> Ici
> Ce n'est qu'un ciel mal imité
> Il y manque l'Éternité
> Au-dessus des nuages[248]

La vogue de la poésie de la circonstance rejoint ainsi l'intérêt des poètes pour la publicité, connu dans le cas de Cendrars, qui publie à la fin des années 1920 « Poésie = publicité », manifeste pour appeler les poètes à participer à la publicité[249]. Dans « Cendrars et la publicité », Michel Décaudin s'est intéressé aux « Deux exemples » ajoutés par Cendrars dans la parution de cet article dans *Aujourd'hui* : « Texte pour un magasin d'Art décoratif, Paris, 1927 » et « Texte pour un bijoutier, Paris, 1928 »[250]. On pense aussi à Mac Orlan qui a rédigé de véritables publicités, exemples extrêmes de poésie de la circonstance, comme *Le Printemps*, *sous le signe du Blanc*, conte féerique pour le compte de la Grande Maison de Blanc de la place de l'Opéra, ou encore *Usines et paysages*, un reportage subjectif pour les Usines Peugeot, relatant les impressions de Mac Orlan au volant d'une « 301 »[251].

Dans une tout autre perspective, la notion de circonstance est aussi pour les poètes une manière de revendiquer l'importance du réel, jusqu'à servir de fer de lance de l'engagement politique. Dans les années 1950, Eluard reprendra par exemple à son compte l'affirmation de Goethe selon laquelle toute poésie est de circonstance

247 *Ibid*., p. 33-34.

248 Albert-Birot, « Pour le fumoir », dans *Poèmes domestiques* ; *Poésie 1916-1924*, éd. cit., p. 192 (notice p. 248-249). Le projet a été proposé aux établissements Rouart puis abandonné : il ne reste qu'une maquette.

249 C'est un concours de publicité de *La Revue de la femme* qui fait réagir Cendrars : il publie « Poésie = publicité » dans *Chantecler* le 26 février 1927 (repris dans *Aujourd'hui* [Grasset, 1931], chap. 9 ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XI, 2005, p. 115-121, augmenté de « Deux exemples »).

250 Michel Décaudin explique que ces deux textes sont des « publicités » dans l'esprit de Cendrars, mais « ne répond[ent] pas aux exigences techniques de la publicité », puisque ce sont des « manières de poème en prose » (« Cendrars et la publicité », dans *La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, dir. M. Chefdor, Paris, Champion, 1999, p. 175).

251 Mac Orlan, *Usines et paysages*, brochure publicitaire éditée par Peugeot, avec des illustrations de l'auteur, 1934. On pense aussi à *Alfred ou la Vie sentimentale et honnête d'une conduite intérieure bleu azur*, rédigé pour la Raffinerie de pétrole du Nord, vers 1930. Les exemples cités sont repris dans *Les Cahiers Pierre Mac Orlan*, n° 8, « Vive la publicité », 1995. Sur les rapports entre littérature et publicité autour de 1930, voir Myriam Boucharenc, « Publicité sous influence ou du document comme littérature », dans *Littérature et document autour de 1930*, *op. cit.*, p. 129-141.

LF Reverseau vue c8d.indb 346 25/10/2018 18:16

lorsqu'on n'a « que faire des poèmes qui ne reposent sur rien[252] ».

Dans ce chapitre sur la reconfiguration du visuel, nous donnons à la poésie de la circonstance un sens plus large. Il ne s'agit pas seulement d'un poème écrit pour telle ou telle circonstance (mort, mariage, anniversaire ou même sortie d'un livre ou vernissage), mais d'un poème dont la circonstance est le sujet même du texte, dans la lignée de ce que proposait par exemple Emmanuel Boisset à partir du recueil de Cendrars *Feuilles de route*, c'est-à-dire une « poésie de l'*humilis*, des "cartes postales" et des "petites histoires sans prétention"[253] ». La poésie de la circonstance correspond dans les textes à la fois à une phénoménologie et à une esthétique. En mettant en avant cette notion, dès les années 1910, les poètes insistent sur la visée référentielle de la poésie. La poésie de la circonstance participe donc de façon plus générale à une valorisation de la vie quotidienne, voire à un culte du banal[254]. Elle rejoint également l'idée du « poème-note », qui est à la fois l'enregistrement et la transmission d'une expérience.

252 « Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance, ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elles qu'ils se fondent et reposent. Je n'ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien. » (Goethe, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. J. Chuzeville, Paris, Gallimard, 1988, p. 64, cité par Eluard, « La poésie de circonstance », dans *Œuvres complètes*, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 934. Conférence prononcée le 17 janvier 1952 et publiée dans *La Nouvelle Critique* en avril 1952.)

253 Emmanuel Boisset, « Les loisirs de la poste : *Feuilles de route* et la poésie de circonstance », *Feuille de routes*, hiver 2002-2003, p. 31. « Écrivain du *Kairos*, Cendrars est celui qui sait se saisir de l'occasion, de la circonstance : formulant non une poésie de circonstance mais une poésie de la circonstance. » (p. 53.)

254 Je reprends le titre de l'essai de François Jost, *Le Culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité* (Paris, CNRS éditions, 2007), qui porte sur une période postérieure.

Posture de l'enregistreur

L'appareil enregistreur est un *leitmotiv* de l'époque moderniste qui valorise de façon générale l'automatisation. La posture poétique de l'enregistreur est symbolisée par le cinéma et le phonographe, mais aussi par la photographie. La nature indicielle du *medium* a en effet alimenté un imaginaire de la captation et de l'enregistrement, mais la photographie ne peut être strictement séparée des autres *media* d'enregistrement. Si, dans les textes critiques, cette posture est, on l'a vu, souvent négative, dans les textes poétiques, elle apparaît de façon plus vague, mais aussi plus positive.

Observation, enregistrement et captation

Le verbe *enregistrer* figure dans la célèbre formule programmatique d'Apollinaire à propos des « poèmes-conversation où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant[255] ». Le modèle en est « Lundi rue Christine », paru en 1913 :

> Ces crêpes étaient exquises
> La fontaine coule
> Robe noire comme ses ongles
> C'est complètement impossible
> Voici monsieur
> La bague en malachite
> Le sol est semé de sciure
> Alors c'est vrai
> La serveuse rousse a été enlevée par un libraire[256]

255 Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », dans *Œuvres en prose complètes*, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 976.

256 Apollinaire, « Lundi rue Christine », dans *Calligrammes*, éd. cit., p. 180-182. Paru dans *Les Soirées de Paris*, n° 19, 15 décembre 1913. Voir « Acousmate », dans *Poèmes retrouvés* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 671.

LF Reverseau vue c8d.indb 347 25/10/2018 18:16

Ce poème, constitué d'un collage de paroles et écrit « sur le bord d'une table » de café, se situe dans la lignée de la mythologie du café comme point d'observation et lieu de création que développeront quelques années plus tard les surréalistes[257]. La spécificité de ce poème-note réside dans le fait que les paroles prononcées ou entendues soient enregistrées, et non ce qui est vu : l'enregistrement est auditif et non visuel. La posture de l'enregistreur est ici ambiguë : s'agit-il du poète ou du poème ? Étrangement, c'est le poème qui semble enregistrer – car les paroles d'Apollinaire le sont aussi – tandis que le poète commente le résultat de l'enregistrement dans le vers isolé, « Ça a l'air de rimer ». La posture de l'enregistreur est en concurrence chez Apollinaire avec celle de l'observateur, qui ménage un plus grand espace de liberté. Dans « Lueurs », par exemple, ce vers vient conclure la description des gestes du soldat par une analogie entre les lueurs des bombardements et les « lueurs inconnues et hostiles » de la vie :

> Et le poète est cet observateur de la vie et il invente les lueurs innombrables des mystères qu'il faut repérer[258]

L'observation requiert une posture active (le poète « invente ») tandis que, dans l'enregistrement, le choix se limite à la mise en place (emplacement, direction, moment) de l'appareil enregistreur. Les deux postures sont utilisées dans différents contextes chez Apollinaire. « Table » peut par exemple être rapproché des morceaux de bravoure descriptifs d'Albert-Birot. Ce poème en prose décrit en effet, sur un ton désabusé et fantaisiste, une journée de travail, ou plutôt l'absence de travail. Le poète constate : « Maintenant je ne fais rien, j'écris ce que je vois ». Puis il enchaîne sur une description banale : « mon mouchoir est près de moi froissé. Il y a aussi une boîte d'allumettes suédoises à l'envers ». L'observation est présentée comme une forme d'oisiveté et donne lieu à une remémoration, avec la boîte d'allumettes qui évoque les « réclames de chemin de fer » de son dernier voyage, en particulier les inscriptions des poteaux électriques. Mais l'observation est source d'ennui et la fin du poème insiste sur la vacuité de cette occupation, qui est le signe d'une procrastination dans le travail poétique :

> Je m'embête. Je vais casser une pipe de terre qui est vraiment mauvaise, […] puis en pensant à plusieurs choses à la fois, ayant mal à la nuque, les yeux fixes je vais m'arracher des peaux autour des doigts et si je saigne je me sucerai le doigt jusqu'à ce que l'obscurité étant complète je me lèverai pour allumer une lampe[259].

On connaît davantage la valeur manifestaire des métaphores de l'enregistrement dans « Zone », les « sténo-dactylographes » par exemple, et le lyrisme ambiant qu'il faut capter : « les affiches qui chantent tout haut », mais aussi « les plaques les avis » qui « criaillent » « à la façon des perroquets ». « Zone » chante l'idéal de l'immédiateté et de la proximité avec le monde moderne, mais la posture d'observation est là aussi mise en balance

257 Selon Jacques Dyssord (voir notice *ibid*., p. 1081). Au sujet du café comme lieu d'écriture, voir Benoît Lecoq, « Le café », dans *Les Lieux de mémoire*, dir. P. Nora, t. III : *Les France*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 853-883.

258 Apollinaire, « Lueurs », dans *Poèmes à Madeleine* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 618.

259 Apollinaire, « Table », dans *Poèmes retrouvés* ; dans *ibid.*, p. 672-673.

LF Reverseau vue c8d.indb 348 25/10/2018 18:16

avec l'écriture poétique : « Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose »[260].

Cet idéal de captation d'une poésie ambiante se retrouve chez Jules Romains dans *La Vie unanime* et dans ses textes critiques[261], comme chez Fargue qui exprime cette posture poétique à travers les notions de « clichage » et de reproduction photographique[262]. Aussi explique-t-il que ses poèmes en prose de jeunesse, « composés de 1902 à 1907 », sont liés aux circonstances d'écriture et « inspirés pour la plupart par des promenades avec des amis, dans le Paris nocturne, des temps d'orage, des musiques assourdies derrière les murs »[263]. Fargue fait remarquer la nouveauté de ce type de textes, qu'il appelle ironiquement « sport », en sous-entendant que ce genre de littérature s'est depuis développé :

> Ce livre eut un succès relatif à une époque où la critique ne s'intéressait pas encore à ce genre de sport. […] On en fit des lectures à haute voix dans quelques milieux d'amateurs de littérature dite rare, et ce fut tout[264].

Le motif de la machine d'enregistrement sera particulièrement développé dans les textes tardifs de Fargue, par exemple autour de l'image du « compteur-souvenir » dans *Composite*, écrit à quatre mains avec André Beucler[265].

La posture de l'enregistreur est également fréquente chez Morand. Le recueil *USA-1927* est rattaché explicitement à la photographie par le sous-titre « Album de photographies lyriques ». Il s'ouvre pourtant sur un court texte introductif qui développe une autre référence :

> J'avais sur ma table de nuit, à l'hôtel Pennsylvania, un dictaphone au rouleau de cire vierge, attentif et passif, et souvent, le matin, il m'arriva de me délivrer, par le tube acoustique, ces petits certificats de vie[266].

Le dictaphone, source de l'écriture, paraît posé par hasard et rend la dictée arbitraire : dans cette préface, l'écriture tout entière est présentée comme anecdotique. Les poèmes du recueil sont appelés « petits certificats de vie » car ils sont la preuve de ce qui a été vu, pensé et senti pendant la journée, mais aussi parce que le fait d'écrire ce type de poésie est une façon de maintenir un lien fort entre la création et la vie, parce que l'écriture est ici considérée comme une consignation du vécu. C'est précisément l'expression « petits certificats de vie » que Michel Collomb choisit de reprendre comme titre de son ouvrage sur Morand[267]. Pour analyser le style de Morand, il s'appuie sur des propos qui expriment un rapport au réel en termes photographiques, comme *Mes débuts* :

> Une heure, une des plus étonnantes de l'histoire du monde passait devant nous ; il fallait la saisir, la

260 Apollinaire, « Zone », dans *Alcools* ; dans *ibid.*, p. 39 *sq*.
261 Il écrit par exemple en 1905, dans la *Revue littéraire de Paris et de Champagne* : « Les plus grands ont encore besoin que leur temps les inspire. Leur rôle consiste souvent à capter, à canaliser, à lancer en jet d'eau le courant principal de l'époque. […] Les poètes n'avaient qu'à y puiser » (Jules Romains, « Réponse à Georges Périn », dans *La Vie unanime. Poème 1904-1907*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 247).
262 Sa méthode poétique est définie, on l'a vu, comme « une sorte de clichage instantané de ce qui défile » (*Un désordre familier* [Entretiens avec Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles littéraires*, 1929], Saint-Clément, Fata Morgana, 2003, p. 46).
263 *Ibid*., p. 48.
264 *Ibid*.
265 Fargue et Beucler, *Composite*, Paris, Gallimard, 2013, p. 184-185.
266 Morand, *USA-1927*, éd. cit., p. 146.
267 M. Collomb, *Paul Morand*, *op. cit*.

LF Reverseau vue c8d.indb 349 25/10/2018 18:16

photographier ; deux mondes se heurtaient au milieu des éclairs[268].

Cendrars fait du dictaphone un procédé narratif d'une tout autre ampleur. La deuxième partie de *Dan Yack*, « Les confessions de Dan Yack », est censée avoir été « dictée » ou « parlée au dictaphone »[269]. Le dictaphone de Dan Yack fait écho à la Remington de Cendrars, sa fameuse machine à écrire[270]. La posture de l'enregistreur est en effet fondamentale chez celui qui décrit, dans un texte non publié qu'il envisageait d'intituler « Prose du Panama », sa façon de créer :

> Mes manuscrits passent par *trois* états.
> *1) un état de pensée* : je vise l'horizon, je fouille, je trace un angle délimité, je frappe les pensées au vol, je les encage toutes vivantes, pêle-mêle, vite et beaucoup : *sténographie.*
> *2) un état de style* : sonorité et image, je trie mes pensées, je les caresse, je les lave, je les pomponne, je les dresse : elles courent tout harnachées dans les phrases : *calligraphies*.

112. « La machine à écrire de Blaise Cendrars », *Jazz*, n° 12, décembre 1929, p. 544

268 Morand, *Mes débuts* [1933], Paris, Arléa, 2000, p. 42.

269 Cendrars, *Dan Yack*, dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. IV, 2002, p. 61. Le « premier rouleau » insiste particulièrement sur l'appareil utilisé et les conditions de dictée : le dictaphone est qualifié de « belle invention. Qui m'amuse et me rend fou » (p. 167). Le personnage de Dan Yack, *alter ego* de Cendrars, s'adresse fréquemment à la « mademoiselle » qui va reporter ses paroles et dit par exemple : « J'aime mon dictaphone. Je le fais marcher toute la journée. Même la nuit. Il arrive à enregistrer des bruits. » (*Ibid.*)

270 Voir M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 146. La machine à écrire s'oppose à la posture romantique du poète et au mythe de la « main-à-plume ». Remarquons que *Jazz* publie une photographie de cette machine à écrire dans la rubrique littéraire du n° 12, 1er décembre 1929, p. 544 (**fig. 112**).

LF Reverseau vue c8d.indb 350 25/10/2018 18:16

> *3) Un état de mot* : correction et souci du détail neuf, le terme juste, claquant comme un coup de fouet qui fait se cabrer la pensée : *typographie*.
> Le premier état est le plus difficile : *formulation*. Le deuxième, le plus aisé : *modulation*. Le troisième le plus dur : *fixation*[271].

Cendrars propose ici une analogie entre chaque étape du processus et une technique liée à l'écriture et à l'imprimé (sténographie, calligraphie et typographie) avant de les subsumer sous des notions générales (formulation, modulation, fixation). Le terme *fixation* fait référence au procédé physico-chimique du développement photographique et correspond à l'arrêt de la variation infinie du texte, au choix du « terme juste » et la fin du processus créatif.

Ajoutons que ce type d'écriture « sur le vif » va de pair avec un retour sur l'acte d'écriture, chez Cendrars mais aussi dans l'écriture automatique surréaliste. L'exclamation « Garçon de quoi écrire ! », qui symbolise l'automatisme, ne peut-elle pas être rapprochée du dictaphone à la cire vierge de Paul Morand, des carnets de route de Cendrars, et de la façon dont Léon-Paul Fargue fait de ses promenades nocturnes de « piéton de Paris » la genèse de ses poèmes ? Dans « Les mots m'ont pris par la main », Aragon joue sur la répétition de l'expression « Garçon de quoi écrire ! » et fait de l'histoire littéraire la matière d'un poème. La posture du poète observant la vie humaine derrière la vitre d'un café devient progressivement un enregistrement des visions surgissant du signifiant (« les sons », « les mots »), caractéristique de l'écriture automatique :

> J'épongeais à mon tour sur le buvard-réclame
> Mon rêve où l'encre des passants abandonna
> Les secrets de leur âme entre deux quinquinas […]
> Nous étions trois ou quatre au bout du jour
> assis
> À marier les sons pour rebâtir les choses
> Sans cesse procédant à des métamorphoses
> Et nous faisions surgir d'étranges animaux
> Car l'un de nous avait inventé pour les mots
> Le piège à loup de la vitesse
> Garçon de quoi écrire […][272]

La posture de l'enregistreur définit rétrospectivement pour Aragon le premier surréalisme, comme dans « Introduction à 1930 » où il explique que la poésie enregistre son époque : « Les poètes tiennent du sismographe plus que du citoyen[273] ». Cette image du sismographe renvoie à la phrase de *Nadja* déjà citée et aux « modestes *appareils enregistreurs* » que Breton oppose au talent dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924[274].

271 Cendrars, « Manuscrits du *Panama* » (octobre 1912), p. 4 du manuscrit (cité par Charles-Fernand Sunier, « Les quatre Manuscrits du *Panama* », *Continent Cendrars*, n° 1, 1986, p. 26). Notons que cette façon organisée et systématique de présenter les choses est sans doute un signe de parodie.

272 Aragon, « Les mots m'ont pris par la main », dans *Le Roman inachevé* [1956] ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. II, p. 161-162.

273 Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 58 (extraits repris dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 1318-1327). Voir chap. 4, p. 413-416.

274 « nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent, nous servons peut-être encore une plus noble cause. » (Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 330.)

LF Reverseau vue c8d.indb 351 25/10/2018 18:16

La photographie a donc contribué à diffuser l'idée d'enregistrement dans le surréalisme. Après avoir défini l'écriture automatique comme « photographie de la pensée », Breton explicite la métaphore photographique dans « Le message automatique » : « Tout est écrit sur la page blanche, et ce sont de bien inutiles manières que font les écrivains pour quelque chose comme une révélation et un développement photographiques[275] ». Dans *La Fin de l'intériorité*, Laurent Jenny étudie les références surréalistes aux appareils enregistreurs et insiste sur ce qui rattache Breton aux années 1880, c'est-à-dire sur la dictée de la pensée et l'appareil enregistreur qui renvoient à la psychologie du XIXe siècle[276]. L'enregistreur est donc une posture d'auteur, c'est-à-dire une image de soi projetée dans les textes et les paratextes poétiques[277]. Le « Je » ne disparaît pas. François Brunet a d'ailleurs montré que dans l'automatisation de la photographie, symbolisée par l'appareil Kodak, faire une photographie revenait à choisir de photographier, que le sujet ne s'absentait pas du processus mais intériorisait le regard au fur et à mesure que le geste de l'enregistrement devenait « minimal »[278].

Les notions d'observation, d'enregistrement et de captation sont au cœur de la théorie de l'automatisme surréaliste, mais aussi plus largement de l'esthétique moderniste. Comment cette posture poétique de l'enregistreur prend-elle place dans une posture photographique plus large ?

275 Breton, « Le message automatique », *Minotaure*, n° 3-4, 1933 (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1992, p. 376-377).
276 L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 126-127.
277 Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica*, 2004, http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html (consulté le 13 janvier 2014).
278 Fr. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, *op. cit.*, p. 256-258.

Une posture photographique dans un débat esthétique

Michel Collomb a remarqué que c'est en tant qu'appareil enregistreur qu'est convoquée explicitement la photographie chez ceux qui la rejettent comme synonyme de la reproduction la plus plate et de l'absence de création, par exemple Flaubert :

> c'est le style qui doit se transformer en « technique exposante », rivalisant dans le champ du langage avec la mécanique, l'optique et la chimie de la photographie : « Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors, sans que l'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse […]. Soyons des miroirs grossissants de la réalité extérieure »[279].

Se trouve ainsi formulée la concurrence entre le « style » et les procédés automatisés de la photographie (« mécanique », « optique », « chimie »). Flaubert appelle pourtant à *être comme* l'objectif photographique. Cette attitude est ambiguë : la photographie est mise à distance quand elle sert de modèle et n'est convoquée que métaphoriquement quand l'image de la photo a été transformée. Pour cette raison, il nous semble difficile de parler de modèle, puisque souvent, la photographie est à la fois repoussoir esthétique et modèle métaphorique. On retrouve ce paradoxe du « modèle photographique » au sujet de la posture de l'enregistreur qui, dans les textes critiques, interroge la *mimesis*.

À l'époque moderniste, la photographie réactualise la question du réalisme en poésie. Si elle est au XIXe siècle un catalyseur des débats esthétiques autour de la question du réalisme, sa position devient plus complexe à partir

279 Flaubert, lettre à Louise Colet du 19 juin 1852 (citée par M. Collomb, « Le défi de l'incomparable », art. cit.).

LF Reverseau vue c8d.indb 352 25/10/2018 18:16

de 1900 quand se mêlent les imaginaires qui lui sont liés. Entre 1900 et 1930, la photographie sert à penser le réalisme, mais aussi à distinguer et à définir les différentes catégories que sont le surréalisme, le surnaturalisme, la « grande réalité » de Reverdy ou encore l'« ultra-réalisme » d'Albert-Birot[280]. La fonction poétique de la photographie ne peut alors plus se concevoir dans l'alternative du modèle et du contre-modèle.

Dans les textes critiques d'Albert-Birot, la photographie est souvent synonyme de reproduction plate du réel, mais elle séduit aussi par la posture qu'elle engendre. Dans une note critique sur *La Lucarne ovale* de Reverdy, Albert-Birot écrit :

> Qu'est-ce qu'un poète ? On pourrait peut-être répondre : c'est un être-Dieu qui a le pouvoir de matérialiser l'immatériel, ou encore c'est un appareil enregistreur admirablement perfectionné qui conserve pour la joie des hommes toutes les choses merveilleuses du *dehors* et du *dedans* que leurs sens imparfaits ne sauraient percevoir, ou encore c'est un être anormal qui pompe le suc de la vie et sécrète en tous lieux en tous temps un miel extraordinairement aromatisé que l'on nomme des poèmes ; c'est Pierre Reverdy, par exemple[281].

Dans ce texte se succèdent trois métaphores du poète : le démiurge (être-Dieu), la machine (appareil enregistreur) et l'abeille. L'image moderniste, héritée d'Apollinaire, reprise ensuite par les surréalistes, de « l'appareil enregistreur » se mêle à celle du poète romantique, sacré par l'inspiration, et à la métaphore quasi patrimoniale de l'abeille qui fait son miel, issue de Platon (*Ion*, 534a-b). Marie-Louise Lentengre estime que de ces trois images, « la plus intéressante, historiquement, est celle de *l'appareil enregistreur*, puisqu'elle reviendra sous la plume de Breton pour définir l'écoute surréaliste ». Elle insiste néanmoins sur ce qui distingue la posture de Breton de celle d'Albert-Birot qui

> ne se contente pas d'écouter la voix qui monte des profondeurs de la conscience : c'est aussi un appareil à voir, à sentir, à toucher. […] En fait, il ne s'agit ni de prôner l'homme mécanique […], ni de développer une sensorialité purement excentrique, quantitative, ou systématiquement « déréglée », mais de transformer toute la « machine humaine » en parfait organe des sens, comme si le corps entier et l'esprit qui l'habite n'étaient qu'une seule et unique sur-conscience perceptive[282]…

Dans un poème publié en janvier 1918, Albert-Birot définit de nouveau cette posture en insistant sur la dualité entre le dedans et le dehors. « Aux jeunes poètes », sous-titré avec humour « poème genre didactique », donne une série de recettes :

> Pour faire un poème
> Pardonnez-moi ce pléonasme
> Il suffit de se promener
> Quelquefois sans bouger

280 Voir les quelques lignes servant de préface à « Indifférence », le premier « poème cinématographique » de Soupault, publié dans *SIC*, n° 25, janvier 1918, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 187-188.

281 *SIC*, n° 13, janvier 1917, p. 103 du *reprint*. Ce texte est cité par J. Perez-Jorba, *Pierre Albert-Birot*, Paris, Bibliothèque de « L'Instant », 1920, p. 21.

282 M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 57.

LF Reverseau vue c8d.indb 353 25/10/2018 18:16

Regardez dehors et dedans
Avec toutes les cellules
De votre vous

Et voici que vous êtes riche […]

Travaillez façonnez polissez assemblez
Tous ces immatériels matériaux

Maintenant
Que vous avez reçu le monde en vous
Portez le monde qui va naître […]

Mais j'aurais dû tout simplement vous dire
Copiez copiez
Religieusement
La Vérité que vous êtes
Et vous ferez un poème

À condition que vous soyez poète[283]

On retrouve au cinquième vers le couple « dehors et dedans », repris plus loin dans l'opposition entre « recevoir » et « porter », formant un chiasme avec la répétition du « monde » et le « vous » en position forte, en fin de vers. L'oxymore « immatériels matériaux » exprime aussi le caractère extraordinaire de cette posture poétique. À la fin du texte, Albert-Birot définit « tout simplement » la posture idéale : la reproduction d'une individualité définie comme « Vérité ». Dans *La Joie des sept couleurs*, le motif de l'enregistrement rejoint celui de l'instantané :

> Ô poète toi qui crois créer
> Autocompilateur ne vois-tu pas que ce que tu écris
> Était écrit déjà dans l'immensité de toi-même[284]

Dans ces deux textes, Albert-Birot formule de façon légère le réalisme paradoxal qui est au cœur de la poétique moderniste.

Reverdy est l'un des rares poètes modernistes à refuser la posture de l'enregistreur, ce qui met en lumière ce réalisme paradoxal. Sa théorie de l'image « creuse l'écart entre le monde perçu par les sens et le monde créé par la poésie, entre les choses vues et les choses dites[285] ». Son refus de la notation et de la chose vue est une conséquence de son exigence de pureté dans la création et l'oppose aux unanimistes, Romains et Duhamel en particulier, qui valorisent la saisie directe du réel à travers la « notation » :

> Reverdy, qui s'est irrité qu'on associe le mot à sa propre poésie, écarte le recours aux « moyens d'observation directe » qui ne sauraient qu'apporter un élément « impur » dans le poème[286].

Dans une lettre à Breton, Reverdy se plaint par exemple de l'appellation « littérature de notation » qui lui est parfois appliquée. Il fait l'éloge de la critique qu'a publiée

283 Albert-Birot, « Aux jeunes poètes », *SIC*, n° 25, janvier 1918, p. 186 du *reprint*. Le poème est centré et occupe une pleine page (repris, avec une mise en page légèrement différente, dans *Poésie 1916-1924*, éd. cit., p. 56-57).

284 Albert-Birot, *La Joie des sept couleurs,* dans *Poèmes à l'autre moi*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, p. 50.

285 É.-A. Hubert, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 22. Le développement qui suit est inspiré du chapitre « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », p. 11-29.

286 *Ibid*., p. 19.

LF Reverseau vue c8d.indb 354 25/10/2018 18:16

Aragon sur *Les Ardoises du toit* mais émet une réserve sur le « mot *noter* » employé 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 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[287].

Ce refus est aussi celui du fait divers, qui va au-delà d'une réaction épidermique à un effet de mode. Le goût de l'anecdote et du fait divers revient, explique-t-il, à

> confondre la description d'un fait réel avec la réalité. C'est vouloir mettre de l'art autour d'une réalité et c'est ainsi subordonner son art à cette réalité. C'est le mettre en état d'infériorité. […] Un art de *réalité* ne doit pas avoir besoin de cette imagination étrangère et l'œuvre créée doit s'imposer telle qu'elle est[288].

Le refus de la littérature de notation correspond chez Reverdy à un refus de la subordination de l'art au réel et à l'affirmation de l'autonomie de l'art. Ces critiques de Reverdy rejoignent celles de Proust. L'expression figure en effet dans une lettre que Proust adresse à Paul Morand suite à l'envoi de l'« Ode à Marcel Proust », un des premiers poèmes de *Lampes à Arc*. Proust n'apprécie pas les allusions du poète à sa vie nocturne et en profite pour dispenser à son admirateur une leçon de style et reprocher à Morand de s'être complu dans la « littérature de simple notation »[289]. À la fin du *Temps retrouvé*, l'expression apparaît sous la plume du narrateur proustien, critique envers « un art soi-disant "vécu" », tautologique et stérile :

> Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue […] et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas[290] ?

Dans ses textes critiques, Reverdy distingue le modèle photographique et la posture de l'enregistreur, qui semblaient fonctionner ensemble. L'idée de révélation et la métaphore de la plaque sensible sont utilisées par Reverdy, mais de façon anti-réaliste. Le poète est bien un réceptacle et un appareil enregistreur mais à un second degré de réalité, la « grande réalité ».

Sa conception de la posture du poète, ainsi que l'utilisation théorique qu'il fait de la métaphore photographique, rendent Reverdy étonnamment proche de Proust. Dans une lettre qu'Étienne-Alain Hubert présente comme le premier état des réflexions de Reverdy sur la « grande réalité », on croit entendre : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature[291] ». Reverdy écrit en effet à Jacques Doucet :

287 Lettre du 4 juillet 1918 (citée dans Léon Somville, « Trente-deux lettres inédites à André Breton, 1917-1924 », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 102-103). Le texte d'Aragon est « Note sur *Les Ardoises du toit* », *SIC*, n° 29, mai 1918.

288 Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917 (repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 476).

289 L'anecdote et des extraits de cette lettre figurent dans M. Collomb, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 33.

290 Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 473.

291 *Ibid.*, p. 474.

LF Reverseau vue c8d.indb 355 25/10/2018 18:16

> Partir de quelque chose existant déjà (objet à peindre – anecdote à raconter dramatique ou amusante etc.) enfin vouloir recréer c'est se mettre *au-dessous* de la *réalité* – de la vie réelle.
>
> Créer c'est-à-dire partir d'éléments, de moyens artistiques (picturaux ou littéraires) en dehors de tout objet, comme point de départ, c'est se mettre *au-dessus* de la vie. C'est créer une *réalité d'art*, c'est l'*Œuvre*[292].

Cet héritage reverdien est assumé par Breton, à petites doses et tardivement, par exemple dans l'hommage qu'il lui rend dans les *Entretiens* : « cette poésie pratiquée à larges coupes dans ce qui nimbe la vie de tous les jours[293] ». Pour dire le rapport de la poésie à la réalité, Breton emploie le terme *coupe* qui évoque le procédé photographique, et ajoute : « ce halo d'appréhensions et d'indices qui flotte autour de nos impressions et de nos actes. Il taillait dedans comme au hasard ». L'expression est ambiguë car ces coupes sont faites à la fois dans la réalité extérieure, « la vie de tous les jours », et dans une zone indéfinie, une aura de la réalité, qui est déjà de l'ordre du surréel, « ce qui nimbe la vie de tous les jours ».

Le nouveau genre de poésie de la circonstance qui apparaît dans le surréalisme est lié à la posture de l'enregistreur. La circonstance est non plus le prétexte de l'écriture mais ce qui profondément la déclenche, sa situation en même temps que sa matière. La posture de l'enregistreur se retrouve alors dans la notion de « poème-événement » que Breton utilise à propos d'Apollinaire qu'il appelle « le champion du poème-événement » :

> l'apôtre de cette conception qui exige de tout nouveau poème qu'il soit une refonte totale des moyens de son auteur, qu'il coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés, au mépris des gains réalisés antérieurement[294].

Outre l'élargissement sémantique que Breton fait subir à la notion en la tirant vers le mythe avant-gardiste du renouvellement perpétuel, on remarque que la notion de « poème-événement » a d'abord signifié un réceptacle, une structure d'accueil de l'événement, dont la nécessité de renouveau formel n'est finalement que la conséquence.

Cet intérêt pour le poème de circonstance est un aspect méconnu du surréalisme et un de ses points de convergence avec le modernisme. La prégnance de la distinction entre extérieur et intérieur des années 1900 aux années 1930 montre que, dans le modernisme comme dans le surréalisme, la création poétique a les plus grandes difficultés à sortir de la perspective mimétique. La poésie est pensée dans son rapport à la réalité et, que celle-ci soit extérieure ou intérieure, elle se situe dans le cadre de la référence. La *deixis* est un horizon vers lequel tend la poésie, mais reste un idéal. La posture de l'enregistreur, notamment, montre que *mimesis* et *deixis* ne peuvent

292 Lettre à Jacques Doucet, début 1917 (citée par É.-A. Hubert, *Circonstances de la poésie*, *op. cit.*, p. 38).

293 Breton, *Entretiens*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 1999, p. 450.

294 *Ibid.*, p. 437-438. La notion vient de plus loin car, vers mai 1919, en écrivant à Radiguet, Aragon évoque cette théorie, qui est celle de Breton : « A.B. vous dira mieux que moi la théorie du poème-événement. J'y crois ferme » (cité par É.-A. Hubert, *Circonstances de la poésie*, *op. cit.*, p. 344, note 45). C'est en ce sens que Cocteau, par exemple, va reprendre la notion.

LF Reverseau vue c8d.indb 356 25/10/2018 18:16

être séparées si nettement. Subsistent néanmoins de cet horizon des procédés tellement fréquents qu'ils sont depuis devenus synonymes de l'esthétique moderniste : les présentatifs, les déictiques, les effets de direct et de vécu, etc. La présence de la photo ou la référence au *medium* dans les textes poétiques prennent place parmi ces traits stylistiques d'actualisation. Plus qu'un « ça a été », la photographie est dans ces textes, explicitement ou plus implicitement, un « ça est », un marqueur de *deixis*. À l'origine de l'ici et maintenant de chaque poème se trouve un regard qui définit le sujet et embraye le régime déictique.

UNE POÉSIE DU REGARD ?

« Il ne suffit pas de voir, il faut *savoir voir*, il faut apprendre à voir. […] Or, pour apprendre à voir, il n'y a rien de tel que de regarder les photographies », affirme Paul Fierens en 1929[295]. La photographie ne sert en effet pas seulement de modèle formel à la poésie-images et à l'idéal déictique de la poésie moderne, elle modifie en profondeur le regard posé sur le monde et les termes du rapport entre vue et vision.

Dans « La vue », un des derniers chapitres du roman-collage de Max Ernst, *Une semaine de bonté* (1933), des fragments de poèmes viennent appuyer un « collage synthétique » : sur une feuille blanche, des éléments hétérogènes et des images mystérieuses symbolisent l'intérieur de la vue, parfois de façon explicite avec cette allée de globes oculaires. Des citations accompagnent ces « poèmes visibles » :

> Premier poème visible
> « Et j'oppose à l'amour
> Des images toutes faites
> Au lieu d'images à faire. »
> Paul Eluard (*Comme deux gouttes d'eau*)
>
> Deuxième poème visible
> « Un homme et une femme absolument blancs. »
> André Breton (*Le Revolver aux cheveux blancs*)[296]

Une semaine de bonté insiste ainsi sur la non-transparence de la vue et sur l'importance de sa médiatisation, tout comme, la même année, Paul Nougé montre que la vision est un acte. Dans « Les images défendues », par exemple, il explique que la photogénie ne suffit pas à définir la vision surréaliste :

> L'assimilation de l'œil à un miroir, à la chambre noire, ne va pas sans désastres. Il ne suffit pas, pour que nous le voyions, qu'un objet éclairé existe devant l'œil ouvert[297].

Après avoir pris les exemples de la balle de fusil, trop rapide pour être vue, et de l'herbe qui pousse trop lentement, il affirme :

> la vision est discontinue. Nous ne voyons que ce que nous avons quelque intérêt à voir[298].

295 Paul Fierens, au sujet de Krull (cité par D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 167-168).

296 Max Ernst, « Vendredi – Élément : La vue – Exemple : L'intérieur de la vue – Trois poèmes visibles », dans *« Une semaine de bonté » – les collages originaux*, musée d'Orsay, Paris (30 juin-13 septembre 2009), Paris, Gallimard/Fundación Mapfre/musée d'Orsay, 2009, p. 303 et 311.

297 Nougé, « Les images défendues », art. cit., p. 25.

298 *Ibid*.

LF Reverseau vue c8d.indb 357 25/10/2018 18:16

Cette non-transparence de la vision va de pair avec l'importance des dispositifs : dispositifs optiques qui informent le regard et dispositifs énonciatifs pour dire le visuel. Dans les deux cas, la visée est mimétique et la représentation est radicalisée par les canaux de la description. Modernisme et surréalisme ont en commun de placer la question du regard au cœur de leurs poétiques. En quoi l'arrivée et surtout l'installation de la photographie dans l'univers visuel moderne ont-elles changé la nature et les modalités du regard, mais aussi son intentionnalité ?

Dispositifs optiques

La notion de dispositif a connu un récent renouveau, notamment avec les travaux de Philippe Ortel qui le définit comme une « matrice d'interactions potentielles » au large champ d'application puisqu'un dispositif peut être éditorial (une mise en page, par exemple), thématique (la fenêtre) ou stylistique (une métaphore)[299]. Il faut aussi distinguer le dispositif tel qu'il est utilisé – dans les textes illustrés ou avec une mise en page particulière – et le dispositif tel qu'il est représenté c'est-à-dire les opérateurs de vue ou dispositifs optiques (fenêtres, hublots et divers cadres) et les opérateurs de vision ou dispositifs du regard (points de vue, mouvements, *ekphrasis*, etc.). Nombreux dans la sphère romanesque, les dispositifs optiques existent aussi en poésie, où ils s'autonomisent et prennent, hors du cadre narratif, une importance considérable, obéissant au même phénomène que la description.

Procédés de cadrage

Le dispositif optique le plus évident et sans doute le plus fréquent en poésie est le cadrage par un objet qui sert de médiation entre le point d'origine du regard (le « Je ») et le monde. Dans la terminologie d'Henri Van Lier, ce dispositif de cadre dans le cadre, destiné à montrer, a pu être appelé « cadre-index », en opposition au cadre-limite qui désigne les limites de la photo[300]. Le poème de Larbaud « Nuit dans le port » est exemplaire car il présente une ville la nuit vue à travers le hublot d'une cabine de bateau :

> À travers le hublot rond et clair, découpant la nuit,
> J'épie la ville.
> C'est bien cela ; c'est bien cela. Je reconnais
> L'avenue des casinos et des cafés éblouissants,
> Avec la perspective de ses globes de lumière, blancs
> À travers les rideaux pendants des palmiers sombres.
> Voici les façades éclairées des hôtels immenses,
> Les restaurants rayonnant sur les trottoirs, sous les arcades, […]
> Quelques mois ensoleillés de ma vie sont encore là
> (Tels que le souvenir me les représentait, à Londres),
> Ils sont là de nouveau, et réels, devant moi,
> Comme une grande boîte pleine de jouets sur le lit d'un enfant malade […]
> En attendant je passerai cette nuit avec mon passé,
> Près de mon passé vu par un trou
> Comme dans les dioramas des foires[301].

299 Ph. Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 6.

300 H. Van Lier, *Philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 23.

301 Larbaud, « Nuit dans le port », dans *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, éd. cit., p. 29-30.

LF Reverseau vue c8d.indb 358 25/10/2018 18:16

Dans ce texte, le dispositif est décrit (« rond et clair, découpant la nuit ») et engendre un regard particulier : la ville est observée à distance et sur un mode indiscret, comme le montre le verbe *épier*. Le sujet caché, en retrait, ne participe pas à ce qu'il voit et il y a là comme un effet d'attente de la révélation d'un secret. La description de la ville qui occupe le centre du texte est amarrée à la voix du sujet au début du texte et la vue est théâtralisée par le dispositif optique, qui insiste sur les lignes de fuite (« l'avenue des casinos », « la perspective », « les restaurants rayonnants », « les arcades ») et les effets de lumière (« cafés éblouissants », « globes de lumière, blancs », « les façades éclairées », « quelques mois ensoleillés »). La métaphore des rideaux pour les palmiers renforce cette théâtralité et la comparaison avec le coffre à jouets crée une distance supplémentaire. L'horizon déictique n'est pas absent de « Nuit dans le port » car le hublot crée un cadre à l'intérieur duquel les choses apparaissent plus qu'elles ne sont décrites. En témoignent les présentatifs (« Voici »), la répétition de l'adverbe *là* et des articles définis, qui fonctionnent comme des déterminants démonstratifs : « L'avenue », « la perspective », « les rideaux », etc. En outre, la répétition de « C'est bien cela » mime la spontanéité de la découverte visuelle. La formule finale qui compare les visions de la ville aux « dioramas des foires » modifie la perception du poème en instaurant une distance entre le sujet et la ville et entre le présent et le passé. La comparaison avec le diorama rend le dispositif optique métaphorique : le hublot est une ouverture spatiale mais aussi temporelle. Le diorama et la mention des « foires » portent une nostalgie pour les images d'enfance et pour un dispositif optique archaïque. Sans qu'elle soit mentionnée ici, l'image photographique est évoquée par des traits stylistiques comme les déictiques, l'aspect fragmentaire de la vision, en vignettes, ainsi que le regard jeté sur un présent déjà passé. Dans *Le Poète perplexe*, Jean-Michel Maulpoix fait de ce poème le symbole d'une poésie du regard :

> Aussi le poète est-il aussi bien celui qui sans cesse a besoin, comme Valery Larbaud, d'un hublot. […] La poésie ouvre des fenêtres, des balcons ou des soupiraux qui sont autant de modalités du regard *porté sur* : intention aussi bien qu'attention[302].

Le hublot de Valery Larbaud fait partie des fenêtres analysées dans *La Fin de l'intériorité* : ligne de partage de l'espace, il est lui aussi « une véritable instrumentation du regard[303] ». Avec le modernisme, la fenêtre n'opère plus la partition entre l'intérieur et l'extérieur car, « désormais, c'est elle et non à travers elle qu'il faudra regarder[304] ». Dans « Nuit dans le port », le dispositif optique joue le rôle d'écran sur lequel la conscience de l'artiste se projette et les procédés de cadrage sont essentiels dans cette « extériorisation progressive de l'intériorité romantique[305] ».

Le dispositif est à la fois miroir et fenêtre, reflet et ouverture : en regardant à travers le hublot, c'est soi-même que l'on voit, comme dans le poème en prose de Reverdy, « Crépuscule » :

302 Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris, Corti, 2002, p. 29-30.
303 L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 80.
304 *Ibid.*, p. 83.
305 *Ibid.*, p. 2. On trouvera aussi cette idée d'« expressivisme » chez Guido Mazzoni (*Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 139). Sur la fenêtre, voir aussi Andrea Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2014.

LF Reverseau vue c8d.indb 359 25/10/2018 18:16

Nous étions tous les deux assis sur la fenêtre et nous regardions, nous écoutions tout ce qui n'était pas autre part qu'en nous-mêmes.

La suite du poème mérite d'être citée pour montrer que le début du texte ne sert pas d'embrayeur à une notation psychologique ou à l'expression d'un sentiment personnel, mais poursuit l'extériorisation :

Derrière la ligne qui fermait la rue, la ligne d'en haut,
les arbres découpaient de la dentelle sur le ciel.
Et la ville, où est-elle la ville qui se noie au fond dans
l'eau qui forme les nuages[306] ?

La description porte ici sur ce qui est vu par la fenêtre, même si cette description est interrompue par une question directe qui réintroduit le sujet lyrique. Ce court poème illustre l'ambivalence de la fenêtre qui donne à voir l'extérieur à travers le prisme de l'intériorité, sous forme d'images (« la dentelle sur le ciel ») ou d'interprétation géométrique d'un paysage (« la ligne qui fermait la rue »).

La fenêtre acquiert une telle importance dans les poèmes de l'époque moderniste qu'elle devient métaphore de l'activité poétique, comme chez Cendrars qui exprime la nécessité d'ouvrir les fenêtres de la poésie sur la rue et sur le réel dans « Contrastes » :

Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les
boulevards et dans ses vitrines
Brillent
Les pierreries de la lumière[307]

Cette idée d'ouverture ne s'exprime pas toujours avec l'image de la fenêtre : il peut être question de cadre, de limite ou de châssis. Pierre Albert-Birot appelle à la même ouverture que Cendrars en d'autres termes dans « Chant du beau matin » :

Je ne veux pas d'une ligne noire autour de mon chant
Il serait fermé comme un département
Comme l'esprit d'un homme à barbe blanche[308]

Les fenêtres peuvent être des cadres abstraits, comme dans le poème de Fernand Lumbroso paru dans la revue *Discontinuité*, « Regards dans les cadres »[309]. Un autre poème de Paul Fierens, publié dans *Le Disque vert* en 1921, s'intitule précisément « Miroirs, fenêtres… » et formule de façon nette l'ambiguïté du dispositif optique de la fenêtre. Fierens décrit ce qu'est un regard extérieur :

Soit que le front
sur le carreau
je n'ose croire
au paysage

Puis un regard intérieur :

soit que penché
vers mon visage,
je m'apparaisse
autre que moi.

Une strophe est répétée au début et à la fin du poème :

306 Reverdy, « Crépuscule », dans *Poèmes en prose* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 55.
307 Cendrars, « Contrastes », dans *Dix-neuf poèmes élastiques*, éd. cit., p. 74.
308 Albert-Birot, « Le chant du beau matin », *Action*, n° 6, décembre 1920, p. 23 (repris dans *Poésie 1916-1924*, éd. cit., p. 144-146).
309 Fernand Lumbroso, « Regards dans les cadres », *Discontinuité*, n° 1, juin 1928, n.p.

LF Reverseau vue c8d.indb 360 25/10/2018 18:16

Miroirs, fenêtres,
ô poésie,
toute ma vie
est devant vous.

Se lit ici l'assimilation entre la poésie et ses deux instruments principaux, le miroir et la fenêtre, car ils reflètent la « vie » dans un double mouvement intérieur et extérieur. Le poète ajoute :

Or, c'est le monde
en votre cadre
ou mon regard
dans mon regard[310]

Cette strophe explicite les deux paradigmes qui donnent son titre au poème : « le monde / en votre cadre » symbolise la fenêtre et « mon regard / dans mon regard » le miroir. La vue se transforme ainsi en vision, en acte de voir. Le statut paradigmatique du miroir et de la fenêtre pour définir le regard sera développé plus tard par John Szarkowski, directeur du département de photographie du MoMA, et deviendra ensuite une clé de la photographie contemporaine[311]. La dualité de la notion de regard se trouve déjà exprimée dans les textes poétiques de l'époque moderniste.

Chez Fargue, le dispositif de la fenêtre est fréquent. Dans un texte de *Haute solitude*, « Accoudé », la fenêtre, à la fois isolement et ouverture, permet par exemple de vivre par procuration :

Mon œil plonge dans le destin de ces noctambules éveillés.
[…] Et je pleurerais de longues heures de larmes sur ces silhouettes qui promènent ma place dans la foule […], je pleurerais de solitude, si je ne savais que moi aussi, tout à l'heure, je me laisserai glisser sur la pierre décolorée et meurtrie[312].

Dans ce texte, la fenêtre est appelée « fenêtre de détresse » et Fargue parle de sa « lassitude d'écouter aux portes de la vie », mais en même temps, cette posture est idéalisée : « C'est l'entrebâillement d'un monde meilleur que celui que j'imagine ainsi ».

Cette dialectique de l'observation et de la participation, entre la solitude et la foule, se retrouve dans le poème d'Eluard publié dans *La Révolution surréaliste*, « À la fenêtre ». Ce texte est illustré, en son centre, par une photo de Man Ray intitulée *Course d'autos*, si floue qu'elle en est presque abstraite (**fig. 113**). Le poème en prose d'Eluard s'apparente à une confession à rebours de l'attente créée par le titre. Placé à la suite des « textes surréalistes », ce texte ne dépare pas et semble tout entier tourné vers une intimité : « Il fut un temps où je ne semblais rien comprendre. Mes chaînes flottaient sur l'eau ». Avec le même flou que dans la photographie, Eluard plonge dans l'intériorité et insiste sur les figures de l'enfermement :

Tous mes désirs sont nés de mes rêves. Et j'ai prouvé mon amour avec des mots. À quelle créature fantastique

310 Paul Fierens, « Miroirs, fenêtres… », *Le Disque vert*, n° 3, 1er juillet 1921, p. 131-132.

311 Par exemple : « Se photographie-t-on en photographiant les gens ou est-ce qu'au contraire on est complètement "fenêtre", en photographiant les autres, en les regardant, en étant voyeur ? » (Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2005, p. 98).

312 Fargue, « Accoudé », dans *Haute solitude*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1982, p. 97.

LF Reverseau vue c8d.indb 361 25/10/2018 18:16

A LA FENÊTRE

Je n'ai pas toujours eu cette sûreté, ce pessimisme qui rassure les meilleurs d'entre nous. Il fut un temps où mes amis riaient de moi. Je n'étais pas le maître de mes paroles. Une certaine indifférence. Je n'ai pas toujours bien su ce que je voulais dire, mais, le plus souvent c'est que je n'avais rien à dire. La nécessité de parler et le désir de n'être pas entendu. Ma vie ne tenant qu'à un fil.

COURSE D'AUTOS *Man Ray*

Il fut un temps où je ne semblais rien comprendre. Mes chaînes flottaient sur l'eau.

Tous mes désirs sont nés de mes rêves. Et j'ai prouvé mon amour avec des mots. A quelle créature fantastique me suis-je donc confié, dans quel monde douloureux et ravissant mon imagination m'a-t-elle enfermé ? Je suis sûr d'avoir été aimé dans le plus mystérieux des domaines, le mien. Le langage de mon amour n'appartient pas au langage humain, mon corps humain ne touche pas à la chair de mon amour. Mon imagination amoureuse a toujours été assez constante et assez haute pour que nul ne puisse tenter de me convaincre d'erreur.

Paul ELUARD.

113. Paul Eluard, « À la fenêtre », illustré par une photo de Man Ray, *Course d'autos, La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926

LF Reverseau vue c8d.indb 362 25/10/2018 18:16

me suis-je donc confié, dans quel monde douloureux et ravissant mon imagination m'a-t-elle enfermé[313] ?

Le titre « À la fenêtre » joue le même rôle que le titre de la photographie placée en son centre, *Course d'autos* : celui de prendre le contre-pied d'une attente. La photo, par nature, mais plus clairement encore ici avec son titre, crée une attente, non d'objectivité, mais d'une visibilité qui permette d'identifier le référent. Pas plus qu'on ne reconnaît de voiture dans la photo, rien du texte d'Eluard ne décrit ce qui est perçu d'une fenêtre : le sujet prend la parole pour dire l'importance qu'il accorde au langage de l'amour, présenté comme un langage purement intérieur, appartenant à son imagination amoureuse. *Course d'autos* ne représente pas une course d'autos, mais le titre fournit les circonstances d'enregistrement de la photographie, trace lumineuse laissée par le passage d'une voiture. De même, le poème « À la fenêtre » qui indique les circonstances de production de ce monologue intérieur est aussi la trace d'une circonstance.

Les exemples de vues de la fenêtre ou à travers la fenêtre, d'images de fenêtres ouvertes ou fermées, opaques ou transparentes sont innombrables dans l'iconographie comme dans les textes modernistes. Les poèmes de Pierre Albert-Birot sont saturés d'images de fenêtres, de lucarnes, de portes, sans qu'elles aient forcément un statut symbolique ou poétique. Dans un petit recueil composé entre 1917 et 1919, *Poèmes quotidiens*, où chaque poème est consacré à un saint, la fenêtre est un simple opérateur de vision. « St-Casimir » multiplie par exemple les dispositifs optiques de façon déceptive puisque rien n'est décrit ou montré :

J'ai ouvert la porte
J'ai vu cent mondes
    Par une lucarne
J'ai fermé la porte à clef
    Et me suis couché[314]

Le dispositif fonctionne parfois, comme dans « St-Fulbert » où les fenêtres ont le don de s'ouvrir seules, comme mues par la volonté de la maison, engendrant une scène de voyeurisme :

La maison d'en face vient d'ouvrir
Ses persiennes et ses fenêtres
    Aux vitres claires
La pauvre vieille prostituée
    A fait toilette
Elle attend quelqu'un[315]

Hublot, lucarne, persiennes et fenêtres sont donc des procédés de cadrage de la vue et des dispositifs optiques qui modèlent la vision. Omniprésents dans la poésie moderniste, ils sont parfois renforcés par les dispositifs techniques plus précis que sont les appareils optiques.

Machines à voir

Les machines optiques constituent un autre genre de dispositif. « La Vue » de Roussel est tout entier construit sur le dispositif du porte-plume photographique, mais on retrouve le goût de Roussel pour les machineries

313 Eluard, « À la fenêtre », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 24.

314 Albert-Birot, « St-Casimir », dans *Poèmes quotidiens*, Paris, SIC, 1919, p. 42 (repris dans *Poésie 1916-1920*, éd. cit., p. 78). L'édition originale de 1919 fait moins de dix centimètres de hauteur.

315 Albert-Birot, « St-Fulbert », dans *ibid*., p. 61.

LF Reverseau vue c8d.indb 363 25/10/2018 18:16

optiques dans la plupart de ses œuvres, comme *Locus Solus* ou *Nouvelles impressions d'Afrique*. C'est aussi le cas d'Aragon, avec « Spectacle à la lanterne magique », déjà évoqué, ou encore de Paul Morand. Le dernier poème de *Feuilles de température*, « Boule-Panorama », décrit la naissance des planètes de manière fantaisiste, comme un dispositif optique. Le début du texte se compose d'une liste d'êtres humains qui défilent :

> Alors l'on vit passer
> les marchands de la terre,
> les banquiers perceurs d'isthmes,
> les dégustateurs d'amers,
> les batteurs d'or,
> les voyageurs en explosifs […][316].

Dans un recueil postérieur, *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*, « Paradiso-Belvédère » situe un « panorama » de façon imaginaire :

> D'un coup de reins
> la montagne avait rejeté
> les villages et les lacs au fond de la vallée.
> Mais l'hôtel restait accroché,
> ne pouvant détacher ses fenêtres d'un tel panorama
> […][317].

L'originalité est ici de faire du « panorama » non un point d'origine du regard mais le sujet du poème, ce qui participe à l'autonomisation des dispositifs optiques en poésie. Ces dispositifs sont si fréquents chez Morand, mais aussi chez le couple que forment Paul Dermée et Céline Arnauld, qu'ils deviennent des clichés du modernisme. Le premier recueil de Céline Arnauld, intitulé *La Lanterne magique* (1914), est suivi par *Point de mire* en 1921 et par *Diorama* en 1925[318]. Son goût pour les titres optiques va de pair avec la définition qu'elle donne de la poésie comme une « "projection" de notre vie profonde, dans des œuvres » dans *L'Apaisement de l'éclipse*[319]. Dans *Le Mouvement accéléré*, elle annonce le lancement du « projectivisme » à côté du « panlyrisme » de Dermée et de « l'instantanéisme » de Picabia[320]. Enfin, dans *391*, son poème « Périscope » mêle le motif du train et le dispositif optique du périscope en une personnification qui fait du véhicule un « Cyclope projetant sa lumière nocturne » :

> Le gazouillement du train à l'affût du tunnel
> Ouvre un œil noir de sommeil
> Écrasant l'horizon avec des sons nouveaux
> Des phonographes bouches ouvertes des lampes postillons

316 Morand, « Boule-Panorama », dans *Feuilles de température* ; *Poèmes*, éd. cit., p. 108.

317 Morand, « Paradiso-Belvédère », dans *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* ; *ibid*., p. 125.

318 Dans les *Œuvres complètes groupées* de Céline Arnauld et Paul Dermée, Victor-Martin Schmets écrit que *La Lanterne magique* reste « introuvable » (C. Arnauld et P. Dermée, *Œuvres complètes*, éd. V.-M. Schmets, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2013, p. 8). Y sont repris *Point de mire* [Jacques Povolozky & C^ie^, 1921], p. 101-134, et *L'Apaisement de l'éclipse,* précédé de *Diorama* [Les Écrivains réunis, 1925], p. 175-219. *Diorama* constitue une biographie poétique qui rappelle certains textes surréalistes. Par exemple : « Et toujours les deux phares lumineux de ma vie se renvoyaient mon image comme des forces ennemies. […] Me voici dans une grande maison inconnue, dont le plafond m'écrase comme une douleur étrangère. J'avais caché dans mes yeux les phares lumineux, et sur ma tête était éclos un rosier. » (*Ibid*., p. 183-184.)

319 « Avertissement aux lecteurs », dans *ibid*., p. 177. Une revue, *Projecteur*, a également été lancée en 1920 (*ibid*., p. 451-455).

320 *Le Mouvement accéléré*, mensuel sous-titré « organe accélérateur de la Révolution artistique et littéraire » est dirigé par P. Dermée, numéro unique, novembre 1924, n.p. (repris dans *ibid*., p. 449-450).

LF Reverseau vue c8d.indb 364 25/10/2018 18:16

S'éparpillent et meurent
Étranglés par les rails en folie[321]

On trouve dans ce poème des traits typiques du modernisme : l'humanisation des machines qui deviennent menaçantes, comme chez Cendrars, le motif du phonographe, cher à Apollinaire, mais aussi la fenêtre ou la lampe devenue œil, repérée chez Reverdy, ici sous la forme du train-cyclope. D'autres traits évoquent plus nettement la poésie dadaïste qui emploie le stéréotype attaché aux appareils optiques, qui est, plus agressif, de l'ordre de la pulsion. Dans les premières œuvres d'Ernst, dans *L'Œil cacodylate* de Picabia ou dans les poèmes de Tzara, le sens de la vue est l'objet de toutes les attentions. Dans « Longue-Vue », Tzara évoque un œil, puis des yeux de femme et du verre, sous-entendant une violence que développera une scène fameuse d'*Un chien andalou*. La fin du poème est plus onirique : les yeux, « munis d'éventails légers », sont érotisés et « dissimulent le paysage à conviction »[322].

Parmi ces exemples de machines à voir, il y a un dispositif plus développé qui emblématise « le statut dominant de l'observateur aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[323] ». La chambre noire, au cœur de la relation scénique entre le sujet et l'objet, apparaît naturellement dans les textes d'Apollinaire, de Cendrars, de Fargue et de Reverdy. Le poème « Chambre noire » de Reverdy met en place dès le premier vers un dispositif optique simple, un trou dans une porte qui est appelé « trou dans la lumière ». Cette ouverture dans la porte sert de point de médiation entre ce qui est vu et le sujet, mais plutôt que les faire communiquer, elle les mêle : « tout est noir » correspond à ce qui est vu – détaché en un vers, comme mis à distance – et est immédiatement complété par « Les yeux se sont remplis d'un sombre désespoir », comme si l'obscurité perçue à travers le dispositif optique contaminait les yeux en retour. La suite du poème montre que la chambre noire crée directement une image, sans opération de transfert :

La lune est toute gonflée d'eau
Dans la nuit les nuages montent[324]

Outre le grand poème à dispositif qu'est « La Vue », de nombreux textes utilisent des instruments de vision, de façon explicite dans les titres ou les sous-titres, ou de façon implicite mais plus essentielle, dans la construction des poèmes. Si les dispositifs optiques ont pu servir de signes de ralliement de la modernité, en particulier pour Dada et pour le groupe autour de Paul Dermée, l'utilisation des instruments de vision n'est pas réservée à une avant-garde poétique.

Géométrie urbaine

Larbaud utilise le dispositif de la fenêtre de bateau dans « Nuit dans le port » et Reverdy celui d'une pièce dans « Chambre noire », mais la ville peut fournir elle-même ses propres dispositifs, les immeubles favorisant un regard vertical (plongée ou contre-plongée) ou au contraire horizontal, à hauteur des toits, vers un

321 C. Arnauld, « Périscope », *391*, n° 14, novembre 1920, p. 7 (repris dans *Point de mire*, en dernière position et sous le titre « Point de mire », dans *ibid.*, p. 133-134).

322 Tzara, « Longue-Vue » [*Action*, n° spécial, s.d.], dans *Œuvres complètes*, éd. H. Béhar, Paris, Flammarion, t. I, 1975, p. 196.

323 J. Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e^ siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 1994, p. 28-29.

324 Reverdy, « Chambre noire », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 220. Voir chap. 2, p. 266-267.

LF Reverseau vue c8d.indb 365 25/10/2018 18:16

horizon urbain. Sous la plume de Morand, de nombreux détails urbains fonctionnent comme des indications scéniques ou plastiques, par exemple dans « Un jour de gloire » :

> Entre les architectures puissantes du boulevard
> coule
> une grasse humanité latine

Le poème se poursuit avec une liste hétéroclite de scènes et de choses vues à Barcelone, comme

> Des familles passent par grappes
> sous les vitres tièdes des omnibus[325]

Dans la plupart des poèmes de Mac Orlan, le décor urbain crée des effets de lumière dans une atmosphère nocturne. *Inflation sentimentale* fait de la ville un personnage à part entière car perspectives, cadrages et lignes de fuite informent le poème au sens propre :

> Les maisons de la rue ancienne et familière,
> comme les conscrits de village,
> arborent à leurs chapeaux des numéros géants.
> Mais le soir, au bord de l'eau, tous leurs feux allumés,
> les maisons lèvent l'ancre pour la grande course nocturne, […]
> Madame à la passerelle, autoritaire et souriante,
> rappelle ces dames à leurs postes de combat[326].

Et, plus loin :

> On remarqua la natte blonde d'une fillette nubile et, encore plus subitement que ces détails, l'infinie perspective des candélabres électriques éteints, de même que des yeux de poissons morts, jusqu'au mystère horizontal des jardins publics déserts[327].

Mac Orlan rend d'ailleurs explicite ce rôle de décor poétique dans *Aux lumières de Paris*, « La rue » et « Les intermédiaires de la rue »[328]. C'est pourtant Reverdy qui fournit l'un des meilleurs exemples de ville utilisée comme dispositif optique avec « Paris prévu », dans *La Guitare endormie* :

> Il y a parfois dans la ville ceux qui ne bougent plus entre les murs noircis comme des pages pleines
> Le cadre illuminé passant sur les trottoirs
> Dans ce paysage parisien roux à l'heure où on n'allume pas encore les vitrines
> Il y a tous ceux qui passent feuilles et gens
> Sur le fond du jardin bien rangé sous le ciel
> À droite les belles rues
> À gauche le grand fleuve
> Ceux qui ne bougent pas et qui parlent sur la terrasse dallée près de la balustrade noire au reflet vert
> La ville tourne autour de l'obélisque et la province regarde les images
> Les images en relief et en couleurs
> Il y a au fond de l'air cette algue majuscule
> Cette tête nue sous les éclairs

325 Morand, « Un jour de gloire », dans *Lampes à arc* ; *Poèmes*, éd. cit., p. 42. De façon générale pour cette poésie urbaine, voir Pierre Sansot, *Poétique de la ville* [1971], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2004, et P. Loubier, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1998, p. 375.

326 Mac Orlan, *Inflation sentimentale*, dans *Poésies documentaires complètes*, éd. cit., p. 34-35.

327 « Conclusion », dans *ibid.*, p. 38.

328 Mac Orlan, *Aux lumières de Paris*, Paris, G. Crès, 1925. Voir en particulier ses développements sur « le fantastique de la nuit » et le motif de l'homme marchant seul dans la nuit sous un bec de gaz.

LF Reverseau vue c8d.indb 366 25/10/2018 18:16

Cette figure précise plus fine et plus réelle qui se détache
en clair
Sur le brouillard[329]

L'obscurité et la lumière émanant des vitrines et de l'éclairage public crée un fort contraste et l'espace de la ville partitionne l'espace du poème. En effet, le regard divise la ville en deux : « À droite… » puis « À gauche… ». Ces deux vers, isolés sur la page, sont placés au milieu du texte, comme si cette ligne horizontale passait dans le poème lui-même. Le poème cherche à imiter la ville puisque la figure qui se détache « sur le brouillard » se détache littéralement sur la page. Ce mimétisme est aussi porté par les déictiques (« cette tête nue », « cette figure précise ») et les présentatifs (« Il y a »). L'objet du regard dans la ville – ce qui est vu – est détaché à droite : « le cadre illuminé », « les images en relief » ou « cette tête nue ». « Paris prévu » joue avec deux dispositifs optiques opposés, celui du cadre mouvant, qui appartient au cinéma (« Le cadre illuminé passant sur les trottoirs »), et celui de la ville-livre, mis en place dès le premier vers avec la comparaison « entre les murs noircis comme des pages pleines » qui, au contraire, est immobile (« Il y a parfois dans la ville ceux qui ne bougent plus »). Le poème recourt au motif photographique de la révélation car la scène est vue avant l'arrivée de la lumière (« à l'heure où on n'allume pas encore les vitrines ») et ce « paysage parisien roux » de presque obscurité évoque la lumière rouge du développement photographique. En outre, les hommes apparaissent sous forme de silhouettes, comme des ombres chinoises : « ceux qui passent […] / Sur le fond du jardin ». Enfin, le vers « la ville tourne autour de l'obélisque et la province regarde les images » rappelle le dispositif optique du panorama qui tourne autour des spectateurs absorbés par le « relief » et les « couleurs ». « Paris prévu » est sans doute le poème de Reverdy qui contient la plus grande diversité d'opérateurs visuels et de modèles spectaculaires : s'y croisent des dispositifs archaïques de projection visuelle (panorama, diorama, ombres chinoises, silhouettes) et les « modèles » plus récents que sont la photographie et le cinéma.

Pour Reverdy, le cinéma est lié à la réalité urbaine et à la foule : il pose sans doute plus radicalement que la photographie la question de la diffusion de masse. Sa relation au cinéma est un mélange de fascination et de panique[330]. Son discours critique informe en effet sa poésie plus qu'on ne pourrait le croire, à travers les notions d'intensité et de projection, par exemple dans « Drame » et « Cinéma »[331]. Mais le cinéma soulève la question importante de la diffusion dans « Le reflet dans la glace, fête foraine », qui évoque un « machin en *rama* » autour duquel le public se presse[332] :

Le point de l'appareil montre le regard fixe
Le regard
Le hasard des mots
venant au bout des doigts du monstre

329 Reverdy, « Paris prévu », dans *La Guitare endormie* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 281.

330 Ph. Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », dans *Poésie et médias*, *op. cit.* Il y fait le lien entre la condamnation du cinéma dans les textes théoriques et sa présence presque clandestine dans les textes poétiques.

331 Reverdy, « Drame » (*Sources du vent*, dans *Main d'œuvre* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 211), qui raconte un film policier, et « Cinéma » (*ibid.*, p. 181).

332 On trouve l'expression chez Balzac lorsque les pensionnaires de la pension Vauquer s'adonnent à « la plaisanterie de parler en *rama* », née de l'invention du Diorama (*Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 91-92).

LF Reverseau vue c8d.indb 367 25/10/2018 18:16

Le retard du lever sur la toile
Sous les lampes vides et presque mortes
Dans le vent plein d'eau et de secrets
Il vient des rues fermées du faubourg noir qui rampe
Il vient des boulevards que traverse de loin un passant attardé […]
Sur ces rampes filent des paquets de foule qui hurlent contre les toiles raides et claquent des dents […]
Même certaines de ces innombrables têtes se laissent aller par moment et s'endorment […]
Enfin c'est cette vie qui en réalité n'existe pas
Ce qui avance ce sont ces têtes innombrables
Ce qui bouge ce sont ces épaules qui plient sous le brouillard
Et ce qui brille ce sont les yeux vivants des spectateurs

Le reste est aussi mort que les grandes façades
Aussi muet que l'angle du trottoir
Il y a derrière un appareil qui fixe le regard
Une machine à part qui fait tourner la terre
Un mouvement de vague aussi faux que le rouge du fard
[…][333]

Le *leitmotiv* de ce poème est la foule qui se presse devant l'écran d'une fête foraine. Cette masse angoissante se compose d'ombres non identifiables « qui hurlent contre les toiles raides et claquent des dents » et qui, une fois devant l'écran, « se laissent aller » ou « s'endorment ». Les images sur l'écran sont des images mortes sur lesquelles le public pose un regard fixe, celui de l'« appareil qui fixe le regard » et qui s'oppose au regard poétique, mouvant et vivant. Le cinéma est ici figure de l'artificialité.

Ces poèmes montrent l'importance qu'a pour Reverdy, comme pour nombre de ses contemporains, la dimension physique du cinéma, à travers la foule notamment. « Le reflet dans la glace » peut se lire comme une transformation de la ville nocturne en écran de cinéma, en dispositif de projection panoramique, les façades des boulevards devenant des toiles sur lesquelles évoluent les ombres des « paquets de foule » ou du « passant attardé ». Ce motif de la toile écran est fréquent chez Reverdy et il n'est pas systématiquement attaché à une référence cinématographique ou photographique[334]. Le poème « Galeries » insiste quant à lui sur la fausseté du spectacle proposé par le cinéma, « reflet du monde » :

L'aube
Le soleil naissant
Une boule à peine ronde
Le reflet du monde
Sur l'écran
Une ligne horizontale se tendait […]
Derrière quelqu'un écoute plaqué contre le mur
Et le rideau qui tremble
retombe[335]

333 Reverdy, « Le reflet dans la glace, fête foraine », dans *Cœur de chêne* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 327-328.

334 Dans « Lueurs des crépuscules », des lueurs dansent sur une toile et offrent un spectacle changeant comme la mémoire : « Et le spectacle change au moindre mouvement /Sur une vieille toile des lambeaux de mémoire /Ont changé l'illusion mouvante de la nuit » (Reverdy, *Sources du vent* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 145).

335 Reverdy, « Galeries », dans *Sources du vent*, *ibid.*, p. 109.

LF Reverseau vue c8d.indb 368 25/10/2018 18:16

Il y a chez Reverdy une omniprésence du visuel et des dispositifs optiques qui n'obéit pas à un modèle unique : il s'agit d'une appropriation personnelle des imaginaires et des fonctionnements des dispositifs, rarement explicite, mais visible dans les textes poétiques.

Arrêtons-nous maintenant sur le carrefour, motif urbain qui revient fréquemment dans les textes modernistes avec une fonction de dispositif optique. « Lieu où l'on ne peut pas demeurer, où il y a danger à demeurer[336] », le carrefour est un lieu de passage et de croisements souvent utilisé de façon métapoétique, comme dans « Carrefour » de Reverdy, où il exprime l'impossibilité du choix : « ma main déçue n'attrape rien ». Le symbole apparaît dans un vers détaché en fin de poème :

> Enfin tout seul j'aurai vécu
> Jusqu'au dernier matin
>
> Sans qu'un mot m'indiquât quel fut le bon chemin[337]

Le motif du carrefour est également fréquent chez Fargue où les personnes qui se croisent sont souvent des temporalités qui se mêlent. Le jour et le soir coexistent dans un même instant en un même lieu, comme le montre cette description d'une rue au petit matin :

> En bas, dans la rue couleur de perdrix, des passants, les premiers du jour et les derniers du soir, enjambent les corps couchés de l'ombre[338].

Le carrefour est aussi symbole de la multiplication des possibles dans la foule, « terrain volcanique », où a éclos par miracle « une superbe fleur »[339]. Pour Fargue, comme pour les surréalistes, la ville nocturne est le lieu de la rencontre : « J'aime chercher dans vos faubourgs ces yeux de l'Inconnu qui me sont familiers[340] ». À l'inverse de Baudelaire, les rencontres mystérieuses ont lieu dans des impasses ou des cours qui sont les recoins de la ville, ses zones d'ombre : « Mais le soir m'emplit d'une ivresse étrange. Et je rôderai dans les cours sombres » et « les regards des bien-aimés qu'on retrouve au fond d'une ville obscure »[341]. Ces rencontres peuvent revêtir une dimension mythologique lorsque l'errance s'apparente à une descente aux Enfers, peuplés d'ombres :

> Un vieil espoir, qui ne veut pas cesser de se débattre avec la lumière.. des souvenirs, tels qu'on n'eût pas osé les arracher à leurs retraites, nous hèlent d'une voix pénétrante… ils font de grands signes[342].

Dans le même recueil de Fargue, une voix dit : « les coins recèlent d'étranges visages. J'entends des fins de scène et des yeux fixes me défient[343] ». Il y a ainsi une relation de réciprocité qui s'établit par le regard dans la ville – le sujet enregistre ou capte des fragments de réel donnés en spectacle.

336 P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 277.
337 Reverdy, « Carrefour », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 201.
338 Fargue, *Pourrait-elle s'ouvrir encore l'aube…*, dans *Poëmes*, éd. cit., p. 66.
339 Baudelaire, « Le désir de peindre », dans *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 340.
340 Fargue, *Poëmes*, éd. cit., p. 78.
341 *Ibid.*, p. 87 et 133. Chez Baudelaire, au contraire, les rencontres mystérieuses se déroulent au milieu de la foule, comme dans « À une passante » : « La rue assourdissante autour de moi hurlait » (*Les Fleurs du mal*, éd. cit., p. 92).
342 Fargue, *Poëmes*, éd. cit., p. 109.
343 *Ibid.*, p. 88.

LF Reverseau vue c8d.indb 369 25/10/2018 18:16

Dans le grand poème urbain qu'est *La Vie unanime*, l'intersection et le carrefour sont utilisés comme des métonymies de la ville. Dans cet extrait, le sujet observe la ville en surplomb, avec une grande profondeur de champ (« on aperçoit la ville jusqu'à l'horizon ») et, à la fin du poème, c'est la ville tout entière qui devient croisement, comme un gigantesque carrefour :

> Là, tous les mouvements aux courbes divergentes,
> L'itinéraire des passants et des voitures,
> Les trains, les courants électriques, les idées
> Se joignent en fagot par un bout de leur tige ;
> Et, reliant dans une glu toutes les vies,
> Un brouillard noir se lève au confluent des forces[344].

Le carrefour exacerbe le spectacle de la rue. Parce qu'il ouvre un espace de possibles, il est, en termes poétiques, un espace de liberté. « Carrefour » est aussi le titre d'un poème de Soupault d'inspiration apollinarienne. Ce calligramme occupe une double page dans *Aquarium* et décrit sous forme fragmentaire un carrefour à « III heures », au moment où un événement, que l'on ne connaît pas, vient de se produire : « Les voitures roulent et s'arrêtent / brusquement », « l'appel morne / d'une corne / affole / un homme / noir »[345]. « Carrefour » est un calligramme mimétique car la mise en page cherche à reproduire l'espace du carrefour. Plusieurs voies et sens de lecture se dégagent, par exemple une lecture verticale de la colonne de gauche ou de la phrase morcelée à droite.

Dans un chapitre qui porte sur les transformations du thème de la rue dans la poésie depuis Baudelaire, Jean-Michel Maulpoix écrit :

> La rue est la modernité même, puisque le fugace sans cesse y recroise l'histoire. La rue est l'espace de lisibilité ou de perceptibilité […] maximale de la modernité. Hétérogène, mobile, aléatoire, cinétique et cinématique […], [c]'est un espace propice au jeu exacerbé de la figuration, aussi bien qu'un spectacle incessant de figures […][346].

Si la ville est volontiers le symbole d'une poésie du dehors, le regard porté sur la ville est aussi une projection de soi. L'univers visuel urbain est alors un terrain idéal pour observer l'intentionnalité du regard poétique, comme le fait Pierre Loubier qui analyse dans *Le Poète au labyrinthe* le motif de la ville-miroir, à la fois intérieure et extérieure :

> Il faut postuler l'existence d'une activité interprétative à l'intérieur même de l'acte perceptif. En d'autres termes : dès qu'un espace est *dit*, il n'est plus simplement perçu, il est déjà projeté. De sorte que l'on pourrait avancer la position limite suivante : une description « réaliste » de ville n'est pas plus « réelle » qu'une ville rimbaldienne n'est « irréelle » : la première est investie aussi par la vie intérieure, la deuxième projette, mime, simule, aussi des perceptions du monde extérieur[347].

344 J. Romains, *La Vie unanime*, éd. cit., p. 150-151.
345 Soupault, « Carrefour », dans *Aquarium* [Birault, 1917], Paris, Lachenal & Ritter, 1984, p. 24-25.
346 J.-M. Maulpoix, « Dans les rues de la ville », dans *Le Poète perplexe*, *op. cit.*, p. 72-84.
347 P. Loubier, *Le Poète au labyrinthe*, *op. cit.*, p. 138.

LF Reverseau vue c8d.indb 370 25/10/2018 18:16

Reverdy fournit de nombreux exemples de cette transformation du regard poétique. Dans « L'homme impassible » par exemple, le regard épouse la forme de la ville et le corps de l'homme la forme géométrique de la maison : « L'arête du toit fait une parallèle à ses épaules et la cheminée a l'air d'être son cou[348] ». Cette image de la ville est un fardeau car elle l'emprisonne et le force à devenir aussi géométrique et angulaire qu'elle :

> Une éclaircie avec du bleu dans le ciel ; dans la forêt des clairières toutes vertes ; mais dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits.
>
> Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines.
>
> Dans ma tête des lignes, rien que des lignes ; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement[349].

La personnification de la ville est source d'angoisse pour Reverdy lorsque le dispositif visuel des fenêtres devient cauchemardesque en se faisant regard pur, symbole de la présence de l'Autre, inconnu et invisible : « allons ailleurs où plus personne ne regarde » ou « Les fards sont dans vos yeux et dans votre regard[350] ». La foule d'yeux invisibles de la ville est une menace et la ville elle-même devient un immense œil. L'assimilation des fenêtres ou des volets aux yeux de la ville est une image récurrente dans la première poésie de Reverdy, par exemple dans « Je vois enfin le jour à travers les paupières / Les persiennes se soulèvent », « Tous les yeux s'allument aux fenêtres » ou « Une fenêtre qui nous lorgne »[351].

Cette fusion entre le regard et la ville existe aussi mais de façon moins systématique dans les poèmes de Fargue. Dans *Poëmes*, la ville est souvent métaphorisée en un vaste corps doué de perceptions, sensations et émotions :

> Des ruelles serrées, sans oreilles, des murs criblés se consument. Des cheminées s'ennuient contre le ciel de haute lisse. Dans leurs chaînons de fumée grasse, on lit des foules qui dégorgent […]. Les murs s'observent avec la lassitude de vieux partenaires, et comme les éternels vis-à-vis d'un bal pauvre.. des loques ricanent sur des cordes, aux fenêtres. […] Et les hautes maisons haussaient les épaules, toutes noires[352]..

Dans un chapitre intitulé « Le corps symbolique de la ville », Anne Cauquelin analyse les métaphores corporelles que l'on emploie à propos de la ville, comme les coins, les recoins ou les artères[353]. Cette ville-corps est une façon d'habiter le monde, de rendre familier un environnement hostile et surtout de projeter sa subjectivité sur la réalité extérieure, que la personnification soit heureuse ou angoissante, comme on le voit dans les *Poëmes* de Fargue :

348 Reverdy, « L'homme impassible », dans *Poèmes en prose* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 22.

349 Reverdy, « Traits et figures », dans *ibid.*, p. 23.

350 Reverdy, « Plus loin que là » (*Poèmes en prose* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 14) et « Sans masque » (p. 27). Voir aussi « Il était nu et comment ne pas attirer les regards ? » dans « Le voyageur et son ombre » (p. 29).

351 Reverdy, « Grandeur nature » (*La Lucarne ovale* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 109), « Des êtres vagues » (*Poèmes en prose*, p. 41) et « Sombre » (*Les Ardoises du toit*, p. 205). Sur la chambre noire comme métonymie de la ville, voir Hélène Saule-Sorbé, « La photographie à l'épreuve de la ville », dans *L'Urbain et ses imaginaires*, dir. P. Baudry et Th. Paquat, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2003, p. 89-103.

352 Fargue, *Poëmes*, éd. cit., p. 78, 88 et 137.

353 Anne Cauquelin, *Essai de philosophie urbaine*, Paris, PUF, 1982, p. 182 *sq.*

LF Reverseau vue c8d.indb 371 25/10/2018 18:16

> Au fond de vieilles impasses, béantes comme des muets qui voudraient parler. […] Un quartier fiévreux à la bouche sèche, aux vitres scléreuses. Un quartier qui a toujours soif. Une partie où la ville a mal[354]…

Les dispositifs de cadrage, dispositifs optiques ou dispositifs de miroir fournis par des instruments ou par la ville elle-même informent donc le regard, ce qui est vu, mais aussi son intentionnalité.

Poèmes du regard

Aragon suggère, dans *Le Paysan de Paris*, que la photographie est un modèle de regard sur les choses : « Ce sont les clients du tailleur : je les vois défiler comme si j'étais un de ces appareils de prises de vues au ralenti qui photographient le gracieux développement des plantes[355] ». La photographie n'est pas ici une métaphore de l'écriture, mais une qualification du regard. Même lorsque ce modèle photographique n'est pas explicitement convoqué dans les textes littéraires, un des « rôles » joués par la photographie dans la poésie de l'époque moderniste puis surréaliste, est le développement de poèmes visuels que l'on peut appeler « poèmes du regard ».

Qu'est-ce qui embraye le regard dans un poème ? La plupart du temps, le point de vue est introduit par un verbe de perception, personnel ou impersonnel, ou par un présentatif. Dans certains cas, un modalisateur, une simple mention circonstancielle ou une seule structure formelle réunissant les éléments en une vision suffisent. Pour ne donner qu'un exemple, mentionnons un poème de Fargue commençant avec « par la fenêtre ouverte dans la chambre où je travaille », qui a une fonction d'embrayeur de la vision, d'une série de notations courtes :

> Une horloge pleure. Des souvenirs dansent une ronde enfantine, le chat se fend à fond. Son nez dessine en l'air quelque vol invisible… une mouche a posé ses ciseaux dans la lampe… des bruits de cuisine s'entassent dans une arrière-cour. Des voix contradictoires jouent à pigeon-vole. Une voiture démarre. Un train crie dans la gare prochaine. Une plainte lointaine et longue s'élève… et je pense à quelqu'un que j'aime, et qui est si petit d'être si loin, peut-être, par-delà des pays noirs, par-delà des eaux profondes. Et à son regard qui m'est invisible[356].

Le regard est ici explicité par la phrase introductrice, mais aussi, dans la série descriptive, par la mention de la perspective à travers le personnage qui est « si petit d'être si loin ». La poésie se fait ici perception pure : le sujet ne reconstitue pas après-coup ce qu'il voit mais feint d'être pur regard. La poésie du regard joue une fois de plus sur l'illusion d'une simultanéité entre la vision et l'écriture et sur un rêve d'immédiateté qu'elle partage avec la photographie.

Le regard apparaît dans certains textes comme un véritable dispositif, qu'il soit regard porté sur quelque chose (être, objet ou paysage) ou échange de regards, comme le montreront les analyses détaillées de poèmes de Reverdy et de Pierre Jean Jouve, mais aussi de textes surréalistes dans lesquels regards cinématographique et photographique sont brouillés.

354 Fargue, *Poëmes*, éd. cit., p. 82 et 102.
355 Aragon, *Le Paysan de Paris*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 176.
356 Fargue, *Une odeur nocturne*…, dans *Poëmes*, éd. cit., p. 127-128.

LF Reverseau vue c8d.indb 372 25/10/2018 18:16

Constructions et confrontations de regards

Dernier poème du recueil *Les Ardoises du toit*, « Regard » a une position hautement symbolique :

Assis sur l'horizon
Les autres vont chanter
Et nous nous avons regardé
La voiture en passant souleva
la poussière
Et tout ce qui traînait retomba
par derrière
Mon œil suivait ainsi
la ligne des ornières
Il s'étirait sans en souffrir
Ton regard le faisait rougir
Et cette voix qui pleure
Sans soulever un souvenir
Est devenue meilleure
Il n'y a plus rien que ton regard
Et devant toi tous ceux qui t'offensèrent[357]

« Regard » peut être lu comme une mise en espace du regard sur la page. Le début du poème instaure une séparation nette entre le regardant et le regardé : les trois premiers vers mettent en place une posture de regardeur ou de « focalisateur » alors que les quatre vers suivants, alignés sur leur marge, décrochée à droite, forment un bloc à part, à la métrique régulière et aux rimes croisées – en fait deux alexandrins coupés[358] – et désignent ce qui est vu au-dehors. Les deux vers suivants répètent cette division, en creusant encore, avec un blanc, la distance entre l'origine du regard et son objet :

Mon œil suivait ainsi
la ligne des ornières

La fin du poème instaure un rapprochement car le dernier bloc de vers réduit la distance entre l'œil et le vu en mettant en avant l'acte même de regarder. Le bloc des quatre vers alignés et décalés à droite engage même à les lire comme le fruit d'un regard descriptif traditionnel, presque rassurant, comme le suggèrent la métrique régulière et le système rimique. L'enjeu du poème serait alors d'inventer un nouveau type de regard, de fusionner le regardant et le regardé en un seul et même acte, dans un regard pur, qui ne « souffr[e] » pas, ne « soulèv[e pas de] souvenir » et ne répond pas à l'offense. Ce rêve du regard absolu, du pur acte de regarder, rappelle l'insistance avec laquelle Reverdy oppose « présentation » et « représentation » dans ses textes critiques. Le rêve du pur regard, qu'illustre ce poème plus que d'autres dans lesquels le regard est un objet d'angoisse, rejoint ainsi l'idéal reverdien de la pure création.

Reverdy n'abandonne pas l'ambition réaliste de la poésie, mais il place ce réalisme au-delà de la question de la représentation. Chaque poème est conçu comme un instrument d'échange et le regard est un instrument privilégié de la médiation. Le poème est donc pour Reverdy une scène d'expression des tensions. Prenons un autre exemple dans *Étoiles peintes*, recueil de Reverdy qui joue avec le modèle de l'*ekphrasis* (chaque poème semble décrire une image). Les textes comportent de nombreux déictiques et sont construits sur des indications de direction qui appartiennent à la tradition de la critique picturale et à celle de la poésie descriptive.

357 Reverdy, « Regard », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 237.

358 On peut lire en effet, avec une rime intérieure sur la huitième syllabe : « La voiture en passant souleva // la poussière / Et tout ce qui traînait retomba // par derrière ».

LF Reverseau vue c8d.indb 373 25/10/2018 18:16

Malgré la présence sourde du « Je » dans le « On » et l'irruption d'une temporalité à la fin du poème, on peut lire « Entre deux crépuscules » comme une forme d'*ekphrasis* picturale :

> C'est dans ce carré de ciel plus clair qu'on allumera les étoiles pour le feu d'artifice. Par-dessus la hauteur des arbres – des mouvements de vent, des bruits d'orage – des appels menaçants. C'est l'endroit où l'on ouvre la grille. Les raies se détachent du mur et c'est une ombre oblique sur la route – qui court trop vite. On attend. Près du bois, d'où sort le pavillon, on entend – et ce sont certainement des pas tranquilles – en même temps que s'élève une prière ou, plus loin, un plus joyeux refrain. Puis le jour entre tout à fait, les cœurs se rétablissent. Puisque tout est encore remis au lendemain[359].

Ce texte mêle le régime mimétique de l'*ekphrasis* à un idéal déictique marqué par la répétition de *C'est*. L'emploi du *on* et du présent révèle un rêve de transparence et de neutralité dans la description. Cette monstration est pourtant parasitée par une autre voix, introduite par des tirets de rupture. Sous forme de précisions (« des mouvements de vent, des bruits d'orage »), de jugements (« qui court trop vite ») ou de supputations (« et ce sont certainement des pas tranquilles »), cette voix introduit une distance qui concurrence le mode déictique. Dans tout le recueil *Étoiles peintes*, Reverdy insiste sur les éléments qui sortent du tableau et envahissent ceux qui le regardent, comme dans « Le bruit des vagues » :

> Tous les flots des marines du mur pourraient se déverser dans les assiettes, avec la céruse écumante des vagues. Le fond resterait toujours bleu, derrière le soleil trop éclatant du cadre[360].

Réalité et représentation se mêlent comme dans le miroir de « Mouvement interne » :

> Sa face écarlate illumine la chambre où il est seul. Seul avec son portrait qui bouge dans la glace. Est-ce bien lui ? Serait-ce l'œil d'un autre ? Il n'en aurait pas peur[361].

Pour Reverdy, qui a toujours distingué la présentation de la représentation, autrement dit la reproduction de la création, les tentatives d'*ekphrasis*, même picturales, peuvent surprendre. Les passages tendant à l'évidence descriptive semblent servir à Reverdy de moteur à l'imagination.

Enrico Guaraldo a proposé une analyse phénoménologique du poème « En face » et montre que le regard est « l'instrument qui semble à Reverdy le plus indiqué pour comprendre le réel » et qu'« il n'importe pas tant que certaines choses se produisent ; mais qu'elles se produisent pour l'œil qui les contemple »[362]. D'une certaine façon, le regard est pour Reverdy l'équivalent de la fenêtre moderniste décrite par Laurent Jenny. Comme la fenêtre, le regard est une ligne de partage entre deux types de réalité, mais il en est aussi le point de résolution. « Regard » et « Entre deux crépuscules » comportent ainsi ce que Michel Collot appelle une « structure d'horizon »,

359 Reverdy, « Entre deux crépuscules », dans *Étoiles peintes* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 302.

360 Reverdy, « Le bruit des vagues », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 308.

361 Reverdy, « Mouvement interne », dans *ibid.*, p. 304.

362 Enrico Guaraldo, « Topoï, essences et expérience vécue », dans *Reverdy aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 46 et 42.

LF Reverseau vue c8d.indb 374 25/10/2018 18:16

un dispositif dans lequel le visible est constamment doublé d'un invisible, « de même que le présent est sans cesse hanté par les fantômes du passé ou par l'attente d'un avenir indéterminé »[363]. Chez Reverdy, le regard poétique est une réflexion en acte sur le sens de la vue, sur le rapport de la poésie au réel et sur le geste poétique de la médiation.

La phénoménologie a appris à considérer le regard comme une intentionnalité. La radicalisation de la description, le régime déictique, la fréquence des dispositifs optiques et visuels comme des jeux de regard vont dans le sens de l'attention et du rapport à l'autre. On trouve chez Segalen le même souci d'inventer une forme poétique mimant l'acte du regard. Pour ne donner qu'un exemple, « Visage dans les yeux », poème de *Stèles* publié en 1912 à Pékin, met en scène un échange de regard voué à l'échec, sombrant dans le puits des yeux :

> Puisant je ne sais quoi ; au fond de ses yeux jetant le panier tressé de mon désir, je n'ai pas obtenu le jappement de l'eau pure et profonde.
>
> Main sur main, pesant la corde écailleuse, me déchirant les paumes, je n'ai levé pas même une goutte de l'eau pure et profonde :
>
> Ou que le panier fût lâchement tressé, ou la corde brève ; ou s'il n'y avait rien au fond.
>
> *
>
> Inabreuvé, toujours penché, j'ai vu, oh ! soudain, un visage : monstrueux comme chien de Fô au mufle rond aux yeux de boules.
>
> Inabreuvé, je m'en suis allé ; sans colère ni rancune, mais anxieux de savoir d'où vient la fausse image et le mensonge :
>
> De ses yeux ? – Des miens[364] ?

Les versets mettent en place, cinq fois de suite, un dispositif du regard qui va du regardant au regardé. La copule négative indique l'échec : « je n'ai pas obtenu », « je n'ai pas même », etc. La répétition de « ou » au troisième verset établit un parallèle entre les deux regards placés face à face. Les quatrième et cinquième versets reprennent cette structure en miroir – le « Je » suivi de ce qui est situé en face –, tandis que le dernier verset met en doute la capacité à regarder en l'inversant : « De ses yeux – Des miens ? ». Métaphoriquement, regarder, c'est aller chercher quelque chose de précieux chez l'autre. L'échec de la médiation du regard et le mensonge rendent « Visage dans les yeux » fortement déceptif. L'acte du regard est chez Segalen comme chez Reverdy fortement polarisé entre l'œil – le point d'origine du regard – et l'objet ou la personne regardés. Dans les deux cas, le regard donne sa forme au poème : syntaxe, ponctuation, effets de rythme, symétries, jusqu'à la mise en page.

363 M. Collot, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », dans *Reverdy aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 73. Voir aussi M. Collot, *Horizon de Reverdy*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1981.

364 Victor Segalen, « Visage dans les yeux », dans *Stèles*, éd. H. Bouillier, Paris, Mercure de France, 1982 (le poème « Visage dans les yeux » est commenté p. 133-135). *Stèles* est un recueil hanté par le regard : Segalen décrit dans la préface l'œil des stèles chinoises de bois, qui ont un trou rond en leur centre (*ibid.*, p. 23-24).

LF Reverseau vue c8d.indb 375 25/10/2018 18:16

Le regard, instrument de brouillage entre modèles cinématographique et photographique

Parmi ce que nous appelons « poèmes du regard », certains dispositifs comme le mouvement arrêté, la mise en série de vignettes ou la mise en scène de la durée mêlent regards photographique et cinématographique. Si aujourd'hui l'on a tendance à penser l'histoire de la photographie et du cinéma comme des trajectoires autonomes, il faut rappeler combien les deux *media* sont liés dans l'imaginaire collectif du début du XX^e^ siècle. Le cinéma n'est-il pas en effet, au moment de son émergence, de la « photographie animée » ? Cette continuité technique et historique se retrouve dès lors chez les écrivains sous la forme d'un brouillage des modèles cinématographique et photographique[365]. Dans un poème d'octobre 1916, *La Guerre au Luxembourg*, Cendrars évoque les enfants qui jouent en convoquant des représentations photographiques ou cinématographiques de manière quasi interchangeable :

> À présent on consulte les journaux illustrés
> Les photographies
> Les photographies
> On se souvient de ce que l'on a vu au cinéma[366]

On se souvient aussi de la façon dont le mouvement immobilisé de la photographie des bains de mer minutieusement décrite dans « La Vue » de Roussel peut être perçu comme des photogrammes, comme un arrêt sur image dans un film que le poète tente de reconstituer. Le mouvement immobilisé brouille en effet la distinction entre image fixe et image animée.

De nombreux dispositifs comme la projection de photographies, le visionnage collectif ou le feuilletage d'albums d'images fixes sont à la fois cinématographiques et photographiques. Dans l'imaginaire de l'époque, il est alors peu surprenant que de nombreux dispositifs de regard concrets penchent autant du côté de la photo que du cinéma. Ce brouillage a en effet lieu dans les textes poétiques plus que dans les textes critiques et il peut aller jusqu'à la constitution d'un imaginaire poétique commun grâce à un mélange de description et de narration, propre à la poésie de la période.

Dans *New York in flashlight*, par exemple, le jeune poète qu'est Cendrars décrit autant qu'il raconte son arrivée sur la presqu'île de Manhattan, vue comme un cirque :

> J'y suis seul spectateur, moi, poète.
> L'océan s'évase comme une arène. Sur ses côtés, trois îles en accentuent les entrées. L'Hudson est une piste bien râtelée. Les gratte-ciel se dressent comme des estrades autour. Les nuages, par au-dessus, ont le gonflement multicolore d'une tente de fête. Les éclats du crépuscule sont les lampions. […]
> Alors, du fond des horizons, les monstres domptés bondissent. Ils sautent les méridiens. La fumée et l'océan sont comme le papier crevé des cerceaux, ont les mêmes déchirures. Les bêtes rugissent. Les navires défilent, se cabrent. Un coup de cravache des phares les apaise. Ils rentrent aux docks, comme dans des cages, humiliés et noirs.
> J'applaudis[367].

365 Cette question est traitée en détail dans l'article de Nadja Cohen et Anne Reverseau, « Photographie ou cinéma ? Le brouillage des modèles dans la poésie moderniste », Actes du colloque *Création, intermédialité, dispositif*, Université de Toulouse, 12-14 février 2014, dir. Ph. Ortel, publié sur *Fabula* en 2017, http://www.fabula.org/colloques/document4430.php (consulté le 25 mai 2017).

366 Cendrars, *La Guerre au Luxembourg*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 113.

367 Cendrars, *New York in flashlight*, dans *Inédits secrets*, éd. cit., p. 238-242.

LF Reverseau vue c8d.indb 376 25/10/2018 18:16

Ce texte se situe dans la tradition de l'hypotypose avec l'animation de la description car les verbes d'action, comme *s'évaser* ou *se dresser*, sont employés dans un sens descriptif. Des indications spatiales (« sur ses côtés », « autour », « par au-dessus ») et temporelles (« Alors ») rompent les effets de liste. La ville découverte de la mer est présentée comme un spectacle dès le début : « J'y suis seul spectateur, moi, poète » sert d'embrayeur au regard et le passage du récit à la vision est marqué par un retour à la ligne. « J'applaudis », à la fin, revient au sujet, point d'origine du regard, et insiste sur l'aspect artificiel de ce qui est vu, mais aussi sur la façon dont il est décrit. Strictement borné par ces remarques qui insistent sur le dispositif du regard, *New York in flashlight* fonctionne comme un morceau de bravoure descriptif qui anime une série d'images fixes.

Le brouillage entre modèle cinématographique et photographique se situe, on le comprend, dans la succession des images verbales. Un simple découpage de poèmes dans le recueil crée une successivité, tout comme, sur le plan cette fois stylistique, la répétition de divers syntagmes qu'on peut appeler « embrayeurs » d'images : « il y a », « voici », « j'ai vu », etc. Ces découpages en visions successives sont fréquents dans les écritures poétiques surréalistes, ce qui les rapproche du modèle photographique, convoqué dans les textes théoriques. Dans *Les Champs magnétiques*, par exemple dans « En 80 jours », les visions successives sont assumées par celui qui est appelé « le voyageur » et les choses vues semblent défiler rapidement en visions successives :

> Les marchands de vin étaient à leur poste. Les hôtels les meilleurs sont trop sûrs et tout lasse. Les fenêtres plus larges que notre vue découpent le ciel en compartiments salutaires. […] Les bruits des cuisines et les odeurs d'offices se disputaient l'espace[368].

Dans le détail, on s'aperçoit souvent que ce ne sont pas des images fixes qui sont ainsi découpées, mais qu'elles-mêmes comportent une durée, ce qui évoque davantage le modèle cinématographique. C'est le cas par exemple dans les textes automatiques narratifs qui étaient censés illustrer le *Manifeste* de 1924 et qu'André Breton a réunis sous le titre *Poisson soluble* :

> Mes gants jaunes à baguettes noires tombent sur une plaine dominée par un clocher fragile. Je croise alors les bras et je guette. […] Au sud, dans une anse, l'amour secoue ses cheveux remplis d'ombre et c'est un bateau propice qui circule sur les toits. Mais les anneaux d'eau se brisent un à un et sur la haute liasse des paysages nocturnes se pose l'aurore d'un doigt. La prostituée commence son chant[369]…

Dans ce genre de texte, le brouillage des modèles photographique et cinématographique correspond au flou entre récit et description.

Les deux recueils de Philippe Soupault *Photographies animées* et *Poèmes cinématographiques* montrent bien ce *continuum* entre images fixes et animées. *Photographies animées*, dont le titre explicite ce paradoxe, est un ensemble de cinq poèmes courts publiés fin 1918 dans *SIC*, la revue de Pierre Albert-Birot[370]. Les titres des poèmes établissent

368 Breton et Soupault, « En 80 jours », dans *Les Champs magnétiques* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 70.
369 Breton, *Poisson soluble*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 354-355.
370 Ph. Soupault, « Déjà », « Quand » et « Mieux » (*Photographies animées*), *SIC*, n° 32, octobre 1918, et « Portrait » et « Encore »,

LF Reverseau vue c8d.indb 377 25/10/2018 18:16

une continuité temporelle : « Déjà », « Quand », « Mieux » (qui marque une avancée), « Portrait » (qui constitue une pause) et « Encore ». Le passé immédiat apparaît dans des locutions comme « tout à l'heure » (« Déjà ») et dans le passé composé lorsqu'il est suivi d'un présent : « j'ai embrassé le crâne du mendiant et les cordes des violons n'existent plus » (« Quand »). Dans « Encore », le passé composé a valeur de conclusion avec le dernier vers qui résulte de la scène qui précède :

> Patiemment la pluie fend les vitres. Entrez (si vous voulez).
> Les paroles vont rebondir au plafond. Le vent s'agite dans la cheminée. Elle lance des flèches qui traversent mon crâne et qui se perdent dans l'abat-jour. Je le vois maintenant : elle jongle et les paroles rebondissent.
> Les arbres et les cheminées m'ont rendu sourd[371].

Dans « Entrez », le fait que le sujet pénètre dans une pièce sert d'embrayeur à la série de vignettes narratives, au présent, qui, mises en série, forment une vision, comme le marque l'insistance sur la perception (« je le vois maintenant »). Ce genre de description narrativisée exprime un rêve d'immobilité qui existe aussi dans « Portrait », par exemple, où les traits du visage sont figés, à l'instar des stéréotypes de la jeune juive. Les mouvements sont à peine perceptibles :

> Il y aura bientôt dix ans qu'elle sourit de la même façon. Elle penche la tête. Le monsieur maigre cille et bat des mains. Les tableaux sont inclinés et le lustre tremblote.
> Elle pense quelquefois à ses ancêtres, aux fripiers du faubourg du temple mais rapidement elle fait un signe de croix.
> Bien entendu elle s'appelle Fanny[372].

L'imaginaire photographique est particulièrement présent dans ce texte avec la référence récurrente au sourire, au sens de la vue ainsi qu'au portrait et à la fixité qu'il impose. On peut donc interpréter le jeu des temps en ce sens : passé et futur seraient l'avant et l'après imaginés d'une image fixe. Les cinq poèmes de *Photographies animées* pourraient alors être lus comme les cinq pages successives d'un album photographique.

En dehors de ce mince recueil, on trouve ce type de brouillage dans de nombreux textes de Soupault, même ceux qui n'appartiennent pas au genre poétique, comme *Carte postale*, récit de voyage à Lisbonne, déjà évoqué. Une phrase isolée sert d'embrayeur et insiste sur la perception visuelle (« je vois »), auditive (« j'entends ») et même olfactive (« percevoir les parfums ») :

> Je n'ai pas le temps de me souvenir de tout ce que je vois et j'entends. Il me faut encore percevoir les parfums qui montent des différents quartiers.

Suit immédiatement une série de vignettes descriptives formées de fragments juxtaposés, relevant à la fois du récit et de la description :

> La lumière du soleil se déplie sur la ville comme un éventail. Un quartier reste dans l'ombre ; le palais du Roi, le cimetière ; un autre scintille. De grands oiseaux attendent comme piqués dans le ciel. Une cloche sonne

SIC, n° 33, novembre 1918 (repris dans *Poèmes retrouvés*, *op. cit.*, p. 49-55).

371 Soupault, « Encore », dans *ibid.*, p. 55.

372 Soupault, « Portrait », dans *ibid.*, p. 54.

LF Reverseau vue c8d.indb 378 25/10/2018 18:16

> pour un mariage, les pigeons plongent et se posent sur un arbre. La sirène d'un navire siffle, les mouettes s'abattent sur la mer. Les nuages fument à l'ouest ; j'entends un cri de victime dans les abattoirs[373].

Cet exemple est l'occasion d'insister sur les affinités de ce type de regard avec le voyage et la description panoramique.

C'est dans cette perspective que le train peut devenir un véritable dispositif de regard photographique car il juxtapose des images fixes, mises en série par le mouvement du cadre qu'est la fenêtre. Le train a aussi de profondes affinités avec le dispositif filmique : la position statique du voyageur voyant défiler les images derrière l'écran de la vitre et l'expérience de la vitesse créent une pure image-mouvement[374]. Les exemples sont nombreux chez Cendrars comme chez Morand et l'on pourrait montrer comment, dans *USA-1927*, « Southern Pacific » joue sur la vision persistante des images qui défilent, et donc sur la mémoire. Derrière les vitres du train se crée une écriture poétique nouvelle qui mêle photographie et cinéma. L'image qui défile est à la fois fixe et en mouvement : la littérature n'adopte pas l'un ou l'autre modèle, mais elle invente à partir des possibilités que lui offrent les dispositifs optiques. Ce regard de la mise en série est un regard déjà transformé et l'écriture poétique à la fois descriptive et narrative est un dispositif textuel qui est aussi un procédé d'intériorisation du regard.

Pierre Jean Jouve fournit un autre exemple des transformations du regard poétique. « Kapuzinerberg », paru dans *Tragiques* en 1922, est repris dans l'*Anthologie* de 1924 qui ambitionne de donner un aperçu de la « nouvelle poésie française[375] ». Ce poème fait partie d'un recueil qui suit l'itinéraire d'un voyage, de l'Italie à l'Allemagne en passant par Paris et par l'Autriche, où se situe Kapuzinerberg :

> De la basse fenêtre dix-huitième siècle – ses épaisseurs de vitres et de volets fermés contre la chaleur, son silence, l'odeur de l'été au travers – de la basse fenêtre qui faisait penser si délicieusement à Goethe retiré, travaillant, inspirant toute l'Allemagne, – de là – les cascades d'arbres chauds dans le matin déjà malade de la future chaleur.
>
> Les grands ormes et frênes du jardin en chutes successives n'arrêtaient guère la vue. À droite, la plaine ouverte sur la Bavière ; en face, mélanges de monts rares et de couvents et de clochers ; à gauche, le Schloss trapu qui monte dans l'autre partie de la ville, et vient simplement ici adhérer au ciel pâle, par dessus les feuillages qui sont les rivages verts de l'atmosphère.
>
> La ville est invisible. Mais de ce petit château aérien où je suis, on est si bien pour se souvenir d'elle ! Beaux visages des siècles, que vous êtes aimables. Pensées de tous les hommes pitoyables et dignes d'attention, sans temps ni frontières, comme je vous aime[376].

373 Soupault, *Carte postale*, *op. cit.*, p. 31-32.

374 Voir Frank Beau, « Le mythe de la Ciotat, l'arrivée d'un train en gare de la Ciotat premier effet spécial de l'histoire du cinéma », *Cinémaction*, « Effets spéciaux », dir. R. Hamus, 2000.

375 À propos de cette *Anthologie*, voir chap. 4, p. 405 *sq.*

376 Pierre Jean Jouve, « Kapuzinerberg », dans *Tragiques,* suivis de *Voyage sentimental*, Paris, Librairie Stock/Delamain/Boutteleau et C^ie^, 1922 (repris dans *Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1987, t. I, p. 1686).

LF Reverseau vue c8d.indb 379 25/10/2018 18:16

Ce poème est à première vue pleinement descriptif. Le poème qui le précède s'intitule « Le Tyrol » et le nom de ville du titre, « Kapuzinerberg », crée une forte attente. Pourtant, le poème ne s'ouvre pas sur un plan large de la ville, ni même sur un de ses détails. Le premier paragraphe décrit la vision – l'origine d'une description absente – et non la vue. Une fenêtre ouvre le poème qui insiste sur ce point de vue en répétant « de la basse fenêtre » et, en incise, « de là ». La fenêtre est présentée comme un dispositif optique, mais le poète détourne le dispositif en précisant vite que la fenêtre n'ouvre sur rien puisque les volets sont fermés à cause de la chaleur : ne passent par la fenêtre que l'odeur et la sensation de chaleur. Le lecteur, déçu, commence à appréhender la ville par les sensations, sans aucune notation visuelle.

Dans le deuxième paragraphe, la « vue » est dégagée, le lecteur attend donc une description. Bien qu'il ait sous les yeux un paysage naturel, le sujet décrit la ville selon les codes rhétoriques de l'*ekphrasis* picturale (« à droite », « en face », « à gauche »), et suit les conventions de l'hypotypose (phrases nominales ou verbes au présent, indications spatiales comme « par dessus », « en face »). Les procédés descriptifs servent de cadre au paysage et les déictiques, nombreux, renvoient à un moment d'observation précis. « La ville est invisible » : le troisième paragraphe crée une surprise. S'agit-il d'un retour à la situation initiale, à la fenêtre fermée ? À quoi correspond alors la description codifiée du second paragraphe ? À un souvenir, certes, mais à un souvenir étrange, puisque le « Je » qui apparaît dans ce paragraphe se confond avec Goethe, qui s'est trouvé au même endroit : la vue décrite plus haut est un souvenir littéraire. Le point d'exclamation du troisième paragraphe marque la malice du poète jouant avec le lecteur, en même temps que le passage de la description à l'exclamation lyrique. Partant d'un lieu unique et d'un moment de « vision » et d'observation par la fenêtre, le poète mélange les siècles, les temps et les textes. La vue émane d'un observateur qui n'est pas un simple spectateur : le regard personnel est d'autant plus frappant que le poème se présente explicitement comme une vue. Dans ce texte, la posture et le corps de l'observateur sont partie intégrante de la vue qui est donnée de Kapuzinerberg. Ce dispositif peut sembler emblématique du nouveau statut de l'observateur que Jonathan Crary situe autour de 1840 :

> C'est à cette époque qu'un nouveau type d'observateur s'est formé, distinct de celui qu'on peut voir représenté dans les peintures ou les gravures. On nous a appris à penser qu'un observateur laissera toujours des traces visibles, autrement dit qu'on pourra l'identifier par rapport aux images […]. Le corps, terme jusqu'alors neutre ou invisible de la perception, est désormais l'épaisseur dont on tire le savoir sur l'observateur. Cette opacité tangible, cette densité charnelle de la vision est apparue si brusquement qu'on n'en a pas compris tout de suite toutes les conséquences ni tous les effets[377].

Dans « Kapuzinerberg », Pierre Jean Jouve joue avec la notion de « vue » et avec les conventions de la poésie descriptive, mais il propose tout autre chose. La ville est invisible et la vision est intérieure, tributaire d'une mémoire personnelle et littéraire. À travers cette vue paradoxale – vue qu'on ne voit pas – s'établit la jonction du descriptif et du lyrique. L'envoi du dernier paragraphe, avec ses trois exclamatives et ses apostrophes, permet au poète de lier dans une même vision le « Je », le « on » et

377 J. Crary, *L'Art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 206.

LF Reverseau vue c8d.indb 380 25/10/2018 18:16

le « vous » ainsi que les temps, pour abolir « temps et frontières ». Ce poème, comme d'autres textes déjà cités, se sert du visuel pour mieux le congédier. Le jeu avec les procédés d'emprunt et de détournement fait finalement apparaître une supériorité du littéraire sur le visuel, c'est-à-dire son pouvoir de dire ce qui n'est pas (la ville est invisible) et de rapprocher des réalités éloignées, comme le « Je » à sa fenêtre et Goethe.

Ajoutons que « Kapuzinerberg » fait partie de la poésie d'avant 1925 que Pierre Jean Jouve a reniée par disposition testamentaire. On ne peut pourtant que remarquer la continuité entre ce type de poésie et certains de ses textes postérieurs, en particulier à cause de l'omniprésence du regard. Le recueil *Beau regard* contient quelques exemples de cette continuité de motif, par exemple le dernier poème « Autre » :

> Il rêve d'un autre regard
> Un autre Beau regard recommence
> Il a beaucoup de chagrin
> Oui c'est un autre regard qui n'est point porté sous une paupière
> Un nouveau Regard à apprendre[378].

Dans le même recueil, « Il lui dit » est un poème qui reprend de larges fragments de la première strophe du poème « Kapuzinerberg », entre parenthèses :

> Jeune Personne déjà inoubliable (de la basse fenêtre dix-huitième siècle – ses épaisseurs de vitres et de volets fermés contre la chaleur, son silence, l'odeur de l'été au travers – de là, les cascades d'arbres chauds dans le matin déjà malade de la future torpeur) tu apparais du premier coup comme le sens des choses. On te voit ; on t'admire ; on change. Ton visage est parfaitement lisse et spirituel, mais les yeux de ton regard sont plus tristes que beaux et plus beaux que tristes. Dans tes cheveux impérieux la passion se nourrit car on voit luire d'étranges écailles sur les rivages sombres. Le plus émouvant semble cette grande fraîche bouche (Luini, peinture d'Italie) faite pour humecter et mordre. Le corps, on dirait celui d'un éphèbe ; les robes qui me le cachent sont bigarrées et odorantes comme des songes.
> (À dire le vrai il ne lui adresse pas la parole.)[379]

Ce phénomène d'autocitation dans une réécriture plus intimiste nous montre à rebours le travail d'objectivation du souvenir dans le premier texte. « Il lui dit » voit réapparaître les marques référentielles qui avaient disparu de « Kapuzinerberg » comme si la vue avait servi à voiler un « Tu », bien présent ailleurs.

Cette poésie du regard cherche-t-elle à faire disparaître le lyrisme ? Sur ce point, nous suivons volontiers Michel Collot lorsqu'il estime que le lyrisme de la réalité est une façon de sortir de la « fausse alternative […] entre un lyrisme du sujet et un réalisme de l'objet[380] ». Les deux processus symétriques d'objectivation du « Je » poétique ou d'intériorisation du réel informent en effet la poésie moderne, mais aussi le regard que l'on porte sur elle. Les métamorphoses du lyrisme dans la poésie moderne et en particulier les interactions entre un dedans et un

378 P. J. Jouve, « Autre », dans *Beau regard* [1927], Paris, Fata Morgana, 1987, p. 52. Starobinski insiste sur l'importance de la variation chez P. J. Jouve (préface de *Œuvre*, éd. cit., p. XXIX).

379 P. J. Jouve, « Il lui dit », dans *ibid.*, p. 16-18.

380 M. Collot, « Le lyrisme de la réalité », *Europe*, n° 777-778, janvier-février 1994, p. 36.

LF Reverseau vue c8d.indb 381 25/10/2018 18:16

dehors, avec la notion de paysage intérieur ou de lyrisme objectif, ont fait l'objet de nombreuses analyses. Outre Laurent Jenny, on pense à Pierre Loubier qui s'interroge, dans *Le Poète au labyrinthe*, sur la survivance du lyrisme après Haussmann et envisage la modernité poétique à travers le prisme de la déambulation urbaine. Dans une perspective baudelairienne, il montre comment la ville crée une projection de soi vers l'extérieur et permet au dehors et au dedans de se rejoindre :

> L'esthétique de la modernité serait la traduction d'une expérience quotidienne de la rue et du rêve, du monde et du moi, d'un va-et-vient constant entre le « lointain intérieur » (Michaux) et le monde extérieur[381].

La nouveauté de la poésie moderniste par rapport à ce modèle baudelairien réside dans une forme de constructivisme du regard qui donne forme à la perception. Pour Reverdy, le regard est une mise en espace et une mise en scène. Quant à Eluard, il peut écrire une phrase comme : « L'espace a la forme de mes regards[382] ».

Chez Albert-Birot, le regard joue pleinement son rôle de médiation poétique et l'utopie du regard comme partage est portée à son paroxysme. Dans les *Poèmes à l'autre moi*, il arrive que le regard soit le personnage principal d'un échange présenté comme magique :

> Mon regard s'étale sur tout ce que je regarde
> Il y a de moi sur tout ce que j'ai vu
> Et chaque chose vue m'a donné de soi
> Don au donateur
> Universelle générosité
> Coït à double face
> Villes et paysages […]
> Que de pierres d'arbres et de cieux
> Que de gens
> M'ont fécondé
> Tandis que je les animais
> Le monde entier vit de nos regards et de nous-mêmes
> Les murs naissent quand nous les regardons[383]

Ce bonheur de garder les yeux ouverts est omniprésent dans la poésie d'Albert-Birot, au point que le regard peut abîmer tellement il est présent : « J'ai peur de t'effacer en te regardant[384] ». Assumant son ambivalence enfin, le regard est synonyme de création poétique :

> L'été entre par la fenêtre et met la chambre dehors
> Parce que l'été n'aime pas les maisons
> Et puis les yeux qui regardent font de beaux dessins géométriques
> Comme on en voit représentés sur les tableaux d'optique
> Mais les yeux qui regardent ne pensent pas aux dessins qu'ils font
> Et les choses aiment à être regardées par des yeux qui les voient pour la première fois […]
> Je me demande où les regards peuvent mettre tout ce qu'ils emportent […]
> Et quand le regard aura tout emporté
> Le monde sera grand comme l'imagination
> Et c'est alors que les choses n'ont plus de nom
> Les noms sont des carcans qui renferment les choses[385]

381 P. Loubier, *Le Poète au labyrinthe*, *op. cit.*, p. 189.
382 Eluard, *Capitale de la douleur* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 175 (cité par P. Loubier, *ibid.*, p. 137).
383 Albert-Birot, X, dans *Poèmes à l'autre moi*, éd. cit., p. 97.
384 Albert-Birot, VI, dans *ibid.*, p. 89.
385 Albert-Birot, *La Joie des sept couleurs*, dans *ibid.*, p. 72.

LF Reverseau vue c8d.indb 382 25/10/2018 18:16

L'idéal de pur regard rejoint chez lui un idéal de poésie spontanée, non médiée et libre. Ce rêve d'une abolition de la distance entre l'œil et la vue est bien présent dans les « poèmes du regard » : il constitue l'un des traits de la poésie moderniste qui passe dans le surréalisme, pour qui, selon Mary Ann Caws, « la distance entre l'acte de voir et la chose vue doit être supprimée[386] ». Cette monstration pure reste pourtant un idéal, comme le montre le rôle du regard médiatisé et des dispositifs optiques ou textuels dans les textes poétiques analysés.

Dans ce chapitre, nous avons examiné comment les poètes avaient tenté de relever le défi du visuel, entièrement reconfiguré dans les textes. La poésie moderniste s'est trouvée face à différentes alternatives : radicalisation de la rhétorique descriptive, dans les *ekphrasis* que sont *La Vue*, les deux poèmes descriptifs d'Albert-Birot ou encore, de façon plus diffuse, dans les poèmes-choses vues ou poèmes-natures mortes ; la poésie a aussi essayé d'aller au-delà de la représentation et de dépasser la *mimesis*, en direction d'un horizon déictique tautologique, qui tend vers le solipsisme, où « je suis là » l'emporte sur « je vois cela » ; la poésie a pu enfin utiliser ou inventer des outils descriptifs complexes comme de nouveaux dispositifs optiques ou encore mettre au service du regard des techniques proprement poétiques de mise en page, de syntaxe et d'effets visuels. Même si le lien est rarement explicite, nous avançons que cette poésie du regard est liée à l'introduction du paradigme photographique dans la poésie tant moderniste que surréaliste, dont le visuel constitue un fil rouge.

Cette reconfiguration a pour conséquence une surabondance du visuel dont il faut maintenant analyser les conséquences à un autre niveau. La volonté de présentification et les imaginaires photographiques de la *deixis*, autour du vécu et de l'enregistrement, ouvrent-ils sur une esthétique moderniste de valorisation du présent et de l'expérience ? Est-il possible de définir la modernité par le regard photographique ? C'est l'objet du dernier chapitre qui se penche sur le bouleversement provoqué par l'intrusion de la photographie dans le rapport de la poésie au temps et à son historicité, au cœur de la question du moderne.

386 M.-A. Caws dresse ici un parallèle entre les mouvements baroque et surréaliste (*The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 100, nous traduisons). Elle insiste sur des titres d'Eluard comme *Les Yeux fertiles* ou les « Poèmes visibles » (*À l'intérieur de la vue*).

LF Reverseau vue c8d.indb 383 25/10/2018 18:16

LF Reverseau vue c8d.indb 384 25/10/2018 18:16

CHAPITRE 4

DÉFINIR LA MODERNITÉ : UN REGARD PHOTOGRAPHIQUE

Après avoir exploré les liens entre les images photographiques et les poètes (premier chapitre), étudié la présence et les imaginaires de la photographie dans les textes poétiques (deuxième chapitre) et analysé ce que fait la photographie aux poèmes, c'est-à-dire les transformations du regard dans la *mimesis* et dans la *deixis* (troisième chapitre), il faut à nouveau changer d'échelle. Nous avons montré comment des pratiques photographiques quotidiennes et anecdotiques pouvaient intégrer le processus de création littéraire et de quelle façon les imaginaires de la photographie agissaient dans les textes poétiques. Pour exposer ce que fait la photographie à la poésie, l'approche est maintenant esthétique : ce dernier chapitre s'attache à repenser, à travers le paradigme photographique, les avant-gardes historiques dans une continuité et le modernisme à travers les rapprochements opérés par les contemporains eux-mêmes.

L'enjeu de ce chapitre est en effet la définition des notions de modernité et de modernisme par le biais de la photographie. Cette approche se fera en deux temps : d'abord à travers les multiples façons de définir une esthétique dans l'histoire littéraire puis à travers le rôle de la photo dans la définition de la modernité et du modernisme. Ce sont les propriétés rêvées de la photographie (l'enregistrement sans médiation par exemple) qui sont prises en modèle par la poésie. Ce regard moderniste est inspiré du regard photographique, ce qui nous amène à relire les théories modernes de la photographie pour mettre en avant, loin d'une conception mélancolique baudelairienne ou du « ça a été » barthésien, sa dimension conquérante et enthousiaste. La poésie moderniste est ainsi repensée à travers quelques caractéristiques majeures, la valorisation du présent, sa perméabilité au monde contemporain et son attention au *medium*.

Dans la dialectique entre la polarisation et la périodisation au long cours, qui existe dans toute histoire littéraire, le rapport au visuel, et singulièrement aux images photographiques, met en avant une continuité. La photographie permet en effet de poser en poésie la question du temps, qui recoupe la conscience du temps dans les textes (la temporalité poétique) et la conscience d'une histoire de la poésie en train de se faire. Nous choisissons donc dans ce dernier chapitre d'utiliser la photographie pour éclairer la diversité du modernisme français : visible, présent, automatisation, prosaïsme, frontières du visible, exotisme et fin de l'exotisme, confrontation au réel, objectivation du regard et mise en question du lyrisme, sont autant de points essentiels dans ce qu'il faut bien appeler le modernisme français. Ces points sont aussi soulevés par l'histoire et l'esthétique de la photographie dans la même période.

LF Reverseau vue c8d.indb 385 25/10/2018 18:16

PHOTOGRAPHIE ET ESTHÉTIQUE DES AVANT-GARDES : DE LA MODERNITÉ AU MODERNISME

« Je déteste les artistes qui ne sont pas de leur époque », déclare Apollinaire[1]. Le passage du moderne au modernisme est le passage de l'acceptation enthousiaste de son temps à sa célébration. Comment cette conscience se construit-elle et s'exprime-t-elle ? Après avoir appréhendé le modernisme de l'intérieur, on s'arrêtera sur trois moments particuliers à travers ces textes majeurs du modernisme poétique français : la conférence de 1917 d'Apollinaire, la préface à l'*Anthologie* de poésie de 1924 et, enfin, « Introduction à 1930 » d'Aragon (1929). Il s'agit ici de plaider non l'unification des avant-gardes historiques de 1910 à 1925 en un geste d'écrasement, mais une continuité.

Problèmes de définition

Moderne, *modernité* et *modernisme* sont des termes employés de façon polémique par les artistes et les écrivains : en situant et en opposant les œuvres, ils forment un discours axiologique. Pour l'historien ou le théoricien de la littérature, ces termes sont forcément sujets à caution et demandent d'être abordés avec prudence.

Moderne, modernité, modernisme

Dans une étude sur Valery Larbaud, Michel Décaudin propose de « bannir le mot "modernité" de notre langage critique pour cause d'incitation au désordre intellectuel » ou de « ne le convoquer qu'avec une fiche d'identité détaillée mentionnant le plus de signes particuliers possibles »[2]. Nous suivrons ses conseils en commençant par distinguer *moderne*, *modernité* et *modernisme*. Être *moderne*, c'est être de son temps, contrairement à l'avant-garde qui se veut en avance sur son temps : c'est être fasciné par la nouveauté et s'opposer aux garants de la tradition. La *modernité* désigne l'état de ce qui est moderne et la conscience de son instabilité et de son caractère éphémère. Elle est à la fois une situation historique et une expérience. Cette dualité est ce qui rend son rapport au temps complexe. Michel Décaudin estime par exemple que « le fondement de toute expérience de la modernité » est « la relation de l'écrivain à son temps et la conscience qu'il a de cette relation »[3].

Prenons l'exemple de l'usage que Fargue fait du terme dans *La Lanterne magique*, où la poésie « moderne » est louée parce qu'elle résiste au temps et à la notion de progrès. La « modernité » devient alors sous sa plume une caractéristique de la poésie :

> de tout temps, la poésie fut toujours ce qu'il y a de plus « moderne », de plus dynamique. Elle est là qui nous précède et qui nous entraîne vers l'avenir. Quand les livres seront morts et leurs lecteurs, quand snobs et sous-critiques, complexes de mondains et reliefs d'intellectuels auront basculé du côté de l'ombre, la poésie ne se sera pas tue[4].

Ce texte fait écho au paradoxe baudelairien de la modernité, prise entre le « fugace » et l'« éternel ». La première phrase fait l'éloge de la poésie « moderne » pour son dynamisme, mais les guillemets et le

1 *Méditations esthétiques*, citées par Anna Boschetti à propos de la conversion au modernisme d'Apollinaire, courant 1912 (*La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2001, p. 134).

2 M. Décaudin, « Modernité de *Barnabooth* », dans *Valery Larbaud. La prose du monde*, dir. J. Bessière, Paris, PUF, 1981, p. 93.

3 *Ibid*.

4 Fargue, dans *La Lanterne magique*, Paris, Seghers, 1982, p. 35.

LF Reverseau vue c8d.indb 386 25/10/2018 18:16

rapprochement de l'expression « de tout temps » avec la notion de « moderne » prennent le contre-pied de cette vision historique. Fargue propose ensuite une définition de la modernité qui s'oppose à son étymologie et à son usage en la désignant comme ce qui échappe à la mode – domaine des « snobs » et des « sous-critiques » – et au temps. La modernité de la poésie est paradoxalement son éternité[5].

Si Fargue considère la modernité comme ce qui dure, il est rare de penser le modernisme de façon anhistorique. Le *modernisme* veut rendre compte de la modernité : c'est une théorisation et une valorisation de ce qui est moderne, d'où son unité thématique (la ville, le mouvement, le métal, les machines, la vie quotidienne, etc.) et formelle (goût pour l'expérimentation, renouvellement des formes, liberté érigée en dogme, etc.) en art comme en littérature. Oscillant entre plusieurs définitions de la modernité, naïves (« célébration d'elle-même[6] ») ou critiques (« déniaisé[e][7] »), le modernisme est pris dans un paradoxe qui a fait couler beaucoup d'encre. Il est ancré dans l'histoire poétique par sa célébration du progrès – trains, avions, vitesse, etc. – et par sa croyance dans le progrès en poésie, l'une des utopies des années qui précèdent la première guerre mondiale[8]. Entre la perception essentialiste et la perception historiciste de la notion de modernité, il faut prendre le parti d'une perspective historique si l'on veut examiner l'hypothèse d'un modernisme poétique français. Adopter le terme *modernisme*, c'est donc faire le choix de l'historicité. Si certains critiques, comme Michel Collomb, préfèrent s'en tenir à *moderne* et *modernité* en raison du précédent du *modernisme* dans l'histoire religieuse, nous choisissons de garder le terme avec son suffixe *-isme*, exprimant une idéologie et un *système basé sur*, parce que *moderne* et *modernité*, qui désignent un rapport au présent, tendent à échapper à l'historisation. En effet, « la modernité est la vie. La faculté de présent [...]. Il peut y avoir un après-modernisme, pas une après-modernité », affirme Henri Meschonnic[9].

Le modernisme poétique apparaît comme un ensemble virtuel car non développé, liquidé par le surréalisme, comme le suggère Anna Boschetti. Michel Murat estime par exemple que l'année 1919 voit « se défai[re] ce qui aurait pu être le modernisme français[10] ». Son existence en grande partie rétrospective le rend difficile à définir. Dans la poésie française, aucun groupe organisé ne s'en est réclamé et le terme n'apparaît que récemment dans des

5 Ainsi, Fargue rejoint une des deux conceptions baudelairiennes de la modernité, celle qui est valorisée dans *Le Peintre de la vie moderne*, qu'on a coutume d'opposer à celle qui est critiquée dans « Le public moderne et la photographie ». Voir Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990.

6 « La modernité comme célébration d'elle-même, comme regard favorable que portent les modernes sur eux-mêmes, comme donc le modernisme, ou les avant-gardes, ou les fabriques artistiques de l'homme nouveau. » (J. Thélot, « La modernité comme l'âge de la photographie », dans *La Modernité mode d'emploi*, dir. F. Claudon, S. Elias, S. Jouanny, N. Parola-Leconte et J. Thélot, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 20).

7 A. Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, p. 8. Le paradoxe a été poussé à l'extrême par Antoine Compagnon : « En vérité, historiquement, le modernisme, ou le modernisme véritable, digne de ce nom, a toujours été antimoderne, c'est-à-dire ambivalent, conscient de soi, et a vécu la modernité comme un arrachement. » (*Ibid.*, p. 12.)

8 Voir Paul Valéry, « Propos sur le progrès », dans *Regards sur le monde actuel ; Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 1023-1025.

9 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 13.

10 M. Murat, préface à É.-A. Hubert, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 8.

LF Reverseau vue c8d.indb 387 25/10/2018 18:16

ouvrages critiques, pour l'opposer au surréalisme. Même le modernisme anglo-saxon, qui correspond davantage à une réalité historique, fait aussi l'objet d'une construction rétrospective. Le terme *modernisme*, utilisé à propos de T. S. Eliot, d'Ezra Pound ou de James Joyce, apparaît uniquement à la fin des années 1920, dans des études sur la poésie, au moment où, en Angleterre, a lieu un retour de la poésie sociale et réaliste, comme le rappelle par exemple Jean-Michel Rabaté :

> Le modernisme n'est un mouvement que rétrospectivement, pour le regard critique qui, quelques années plus tard, sent le besoin d'identifier, de classer, de rassembler un ensemble de manifestations convergentes[11].

La perception du modernisme poétique français peut alors être brouillée par la conception anglo-saxonne, ou plutôt par le modernisme anglo-saxon tel qu'on le conçoit en France, c'est-à-dire, selon le photographe Jeff Wall :

> [...] l'idée que les arts évoluent et deviennent intéressants dans un processus de réflexion sur leurs propres limites, sur leurs frontières, ou, en d'autres termes, sur leur caractère propre[12].

En tant qu'appellation critique, à la différence des avant-gardes historiques, le modernisme est affaire de reconstruction et d'interprétation, ce qui ne retranche rien à sa valeur empirique dans le rapprochement des textes. Quant à sa valeur conceptuelle, Michel Collomb estime que :

> L'usage abondant que les avant-gardes ont fait des mots « moderne », « modernité » et « modernisme » s'avère [...] décevant du point de vue notionnel. Il recouvre un amalgame d'écoles et de tendances qui décourage l'analyse et peut se prêter à tous les accommodements critiques[13].

Malgré ce flou notionnel, il y a bien un dénominateur commun aux notions de « moderne », de « modernité » et de « modernisme », la conscience d'un changement :

> Dans l'usage le plus courant [...], on désigne par « moderne », « modernité » ou « modernisme » le mouvement des lettres et des arts entre 1910 et 1930. Ce mouvement extraordinairement riche et divers [...] résulte de la prise de conscience brutale de la part des intellectuels et des artistes de cette époque-là d'un « changement dans l'apparence du monde, dans les façons de penser, dans la sensibilité même de l'homme »[14].

La tendance actuelle est alors d'utiliser le terme de façon englobante pour rendre compte des nombreux groupes depuis Apollinaire, et, après 1916, Albert-Birot et Reverdy, jusqu'au classicisme moderne de la *NRf*[15], ainsi que de la multitude de mouvements éphémères (le nunisme d'Albert-Birot, l'unanimisme de Romains,

11 J.-M. Rabaté, « La tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, « Moderne Modernité Modernisme », juin 1987, p. 94.

12 Jeff Wall, « Le presque documentaire », *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 », 2006, p. 201. Il utilise le terme de *near-documentary*.

13 M. Collomb, « La tradition moderne », *Communications*, n° 79, 2006, p. 53. Il cite Margaret Davies, « La notion de modernité », *Cahiers du xx^e siècle*, n° 5, 1975, p. 9-30.

14 *Ibid.*, p. 55.

15 Voir « La *NRf* devant le modernisme », *Acta Fabula*, dossier critique : « Centenaire de la *NRf* », 2009, http://www.fabula.org/revue/document5376.php (consulté le 13 janvier 2014).

LF Reverseau vue c8d.indb 388 25/10/2018 18:16

le projectivisme de Céline Arnauld, le panlyrisme de Dermée, etc.).

Le modernisme est donc de façon générale un élargissement de la modernité, comme le formule Henri Meschonnic :

> Modernité, modernisme : un caractère, et son excès. Sa radicalisation, un radicalisme. [...] Modernisme : la pointe représentative de la modernité. Par isolement de la composante formelle. Ou sa spécialisation dans le lieu et le temps[16].

Ce que le modernisme exacerbe aussi, c'est l'irruption de la réalité, la perméabilité au monde contemporain. Quant à la volonté d'être en adéquation avec son époque, il la transforme en mot d'ordre selon Michel Collomb :

> être de son temps, en saisir l'esprit et la diversité, cela fut, à toutes les époques de grands changements sociaux, un impératif pour l'artiste, mais cela s'accompagne désormais d'une valorisation esthétique *a priori* de l'époque elle-même. Il faut que l'art s'adapte à l'époque parce que l'époque est belle[17].

Enfin, la notion de modernisme existe par ses lieux communs chez les poètes des années 1910. Dans une lettre de 1917 à Breton, Vaché explique sa haine d'Apollinaire et formule ainsi le stéréotype moderniste :

> Donc nous n'aimons ni l'ART ni les artistes (à bas Apollinaire). [...]
>
> 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[18].

Ce sont ici les lieux communs modernistes qui sont attaqués – machines, téléphone, électricité, etc. –, mais aussi son formalisme. Il faut reconnaître que toute définition du modernisme se heurte aux stéréotypes modernes que sont, depuis le début du XX^e^ siècle, les thématiques contemporaines. Celles-ci ont toutefois parfois le mérite de permettre d'échapper à un autre cliché, celui du découpage en mouvements littéraires imperméables. C'est ce que montre le cas de Mac Orlan qui est, pour Yves-Alain Favre, une occasion de réorganiser le champ poétique moderniste :

> Il serait enfin temps d'échapper aux clichés de la critique qui classe toujours en trois catégories les poètes de l'entre-deux-guerres ; on a trop coutume d'étudier d'abord le surréalisme, puis de rassembler les poètes qui se situent en marge du surréalisme, enfin de réunir en un ensemble hétéroclite les autres, les singuliers, les originaux que l'on ne parvient pas à classer.

Il propose alors « d'identifier les multiples lignes de force qui caractérisent cette époque foisonnante » ainsi que de rapprocher pour leurs thématiques (la ville moderne et son souvenir, par exemple) et la forme du poème en

16 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 65.
17 M. Collomb, *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris, Hermann, 2007, p. 46.
18 Lettre de Vaché à Breton, 18 août 1917, dans J. Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, éd. G. Sebbag, Paris, Jean-Michel Place, 1989, n.p.

LF Reverseau vue c8d.indb 389 25/10/2018 18:16

prose « trois poètes qui ont aimé le monde moderne, ses techniques, sa vitesse, ses lumières et dont l'art s'apparente à plus d'un titre : Cendrars, Morand [...] et Pierre Mac Orlan »[19].

Dans la revue d'Albert-Birot, le formalisme moderniste est étrangement intégré à l'effort de guerre. Parmi les réponses à la question « quelle est l'influence que la guerre pourra exercer sur l'art ? », *SIC* publie celles de trois soldats mobilisés en mars 1916. La dernière est de « S.T. …d'Infanterie. … S.P. » :

> Prêchez, prêchez le modernisme pendant que nous sommes dans les tranchées, vous faites comme nous votre devoir de Français. Prêchez le modernisme c'est tout ce que [j]'ai à dire[20].

Le modernisme est donc l'objet d'un prêche : sa dimension prescriptive n'est jamais absente. Terminons cette mise au point avec Reverdy qui donne dans *Nord-Sud* une définition simple du modernisme :

> Pour nous qui croyons qu'on ne peut créer aujourd'hui l'art de demain pas plus que refaire celui d'hier nous nous contentons d'être de notre temps, et de produire avec nos propres moyens. L'école littéraire et poétique qui s'affirme en nous n'a pas une appellation particulière ; elle n'en existe pas moins. C'est là l'essentiel, le nom qu'elle portera importe peu et viendra un jour, peut-être par hasard, aux lèvres de quelqu'un[21].

Être de son temps, voici encore une définition minimale, mais nécessaire, comme la notion de modernisme en appelle tant. Au-delà de son inévitable relativisme, le terme est pourtant à maintenir car il désigne une esthétique commune. Définir le modernisme est forcément un geste rétrospectif en raison de l'absence d'école constituée. De cette contrainte découle l'importance des rapprochements faits par les contemporains tout autant que par la critique actuelle.

Guerre, ruptures et continuité

Dans toute pensée du modernisme figure la première guerre mondiale, que ce soit pour mettre en avant son statut de césure ou, au contraire, pour insister sur les continuités entre l'avant et l'après. La guerre a été pour des poètes comme Apollinaire, Cendrars ou Mac Orlan, ainsi que pour les surréalistes qui ont connu le front, un véritable traumatisme, c'est connu. Mais la guerre a pu avoir une fonction matricielle chez des poètes qui n'ont pas d'expérience personnelle du front, comme Albert-Birot. Germana Orlandi Cerenza a montré en détail la façon dont la guerre a pu apporter un souffle épique à la poésie d'avant-garde[22].

Concrètement, la guerre va aussi accélérer la diffusion de la photographie, en particulier dans la presse : la Grande Guerre est une guerre visible. Mais, plus que les images du front, ce sont surtout des photographies personnelles et des cartes postales qui circulent en masse. Le conflit voit s'accélérer le développement des usages personnels de la photographie à valeur de témoignage. Rappelons

19 Yves-Alain Favre, « La poésie de Mac Orlan », *Cahiers du CERCLEF*, n° 1, « Aspects de Pierre Mac Orlan (1882-1970) », 1er semestre 1984, p. 45.

20 *SIC*, n° 3, mars 1916, p. 24 (dernière page) du *reprint* (nous corrigeons le « j » manquant).

21 Reverdy, « Chaque chose a son nom », *Nord-Sud*, n° 2 (*Œuvres complètes*, éd. É.-A. Hubert, Paris, Flammarion, 2010, t. I, p. 463).

22 G. Orlandi Cerenza, *Lo Spazio epico nella poesia d'Avanguardia, 1914-1920*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 2000. Au sujet de la guerre et de ses conséquences sur les artistes, voir *1917*, cat. expo., Metz, Centre Pompidou Metz, 2012.

LF Reverseau vue c8d.indb 390 25/10/2018 18:16

aussi que la guerre est un défi jeté à la représentation, en poésie comme ailleurs. À l'origine d'une crise du sens et d'une crise du langage d'où surgit Dada, elle est aussi la source d'une inquiétude, aussi floue que généralisée, qui va entrer dans toutes les définitions de la modernité qui seront proposées dans les années 1920. Ce *topos* de l'entre-deux-guerres, bien qu'éculé, mérite d'être examiné en poésie car il joue un rôle dans la transformation du regard poétique.

L'époque des avant-gardes a pour habitude d'être pensée par ruptures successives. Nous faisons à l'inverse le choix de la continuité, sans renier pour autant l'importance des moments charnière que sont 1912, « année critique[23] », 1918, année de la mort d'Apollinaire et apogée du mouvement dada, 1919, avec *Les Champs magnétiques*, le lancement de *Littérature*, les premières réunions au café Certa[24], 1924, année de la formation du groupe surréaliste en tant que tel (*La Révolution surréaliste*) et de sa théorisation (*Manifeste* de Breton et *Une vague de rêves* d'Aragon), et 1930, qui est davantage une date butoir qu'une année charnière.

Depuis maintenant quelques décennies, historiens de l'art et de la littérature nuancent et mettent en doute le lieu commun selon lequel les avant-gardes seraient issues de la guerre. En effet, les grandes dates de la peinture moderne (pour le cubisme, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, ou pour l'abstraction, la série des *Compositions* de Wassily Kandinsky, 1911-1913), de la musique moderne (le système Schoenberg, 1907-1909), et de la poésie moderne (*Alcools* et la *Prose du Transsibérien*, 1913) se situent avant 1914, année considérée comme un sommet de la culture européenne avant la boucherie de la Grande Guerre. De même, on l'a vu, la première guerre mondiale ne fait que confirmer les avancées de l'illustration photographique et des autres applications de la photographie. Le conflit n'aurait eu alors qu'un rôle d'accélérateur de la modernité. Pourtant, la guerre imprègne la poésie, que l'on pense aux exemples connus de Marinetti et d'Apollinaire[25]. L'étude de Claude Debon éclaire la situation des poètes et les choix qui s'offrent à eux pendant la guerre : elle montre que la guerre a été une mutation psychologique pour tous les combattants et explique l'originalité de la réaction d'Apollinaire.

Si la guerre n'a pas engendré le renouveau artistique et littéraire du modernisme, elle l'a coupé en plein essor et a donc imposé la nécessité d'une reprise et d'une redéfinition du moderne après coup. Le débat sur la pertinence et le rôle de la littérature est général dans l'immédiate après-guerre et, en poésie, la guerre a eu tendance à discréditer les tentatives formalistes en même temps qu'elle rendait urgente une refondation[26]. C'est d'abord le vide laissé par la mort d'Apollinaire qui

23 « avec Barzun, nous tenons 1912 pour l'année liminaire du XX^e siècle poétique » (L. Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Droz, 1971, p. 49).

24 É.-A Hubert écrit par exemple que l'année 1919 est « cruciale pour les reclassements – assez peu prévisibles – qui s'y opéreront dans la hiérarchie des valeurs littéraires de ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde » (*Circonstances de la poésie*, *op. cit.*, p. 171).

25 Voir Claude Debon, « Les écrivains français et la guerre de 1914-1918 », dans *Apollinaire après « Alcools »*, Paris, Minard, 1981, p. 11-28.

26 Voir le texte d'introduction au premier numéro de *Nord-Sud* : « La guerre se prolonge. Mais on en connaît d'avance l'issue. La victoire est désormais certaine. C'est pourquoi, il est temps, pensons-nous, de ne plus négliger les lettres et de les réorganiser parmi nous, entre nous. » (*Nord-Sud*, n° 1, 15 mars 1917 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 457.)

LF Reverseau vue c8d.indb 391 25/10/2018 18:16

crée chez les jeunes poètes un sentiment d'urgence et le désir d'occuper le terrain, cause de la multiplication de mouvements littéraires éphémères et de déclarations tonitruantes. Le refus généralisé de l'isolement est une conséquence de la guerre au même titre que l'esthétique de la vitesse ou la recherche de l'efficacité. La guerre serait aussi le terreau de l'imaginaire du reportage qui s'épanouit dans l'entre-deux-guerres, comme le montre l'exemple de Soupault qui découvre l'écriture journalistique à travers les conséquences économiques et diplomatiques de la guerre[27]. Il insiste lui-même, des années plus tard, sur l'importance de la guerre dans la violence de Dada et des premiers surréalistes :

> Pour bien comprendre ce goût du scandale, il faut se rappeler la rupture brutale survenue entre notre enfance et notre jeunesse. Nous avons été précipités de l'enfance dans la guerre, et de la guerre dans une espèce d'euphorie de désir de vivre, de volonté d'oubli[28].

Le besoin de s'approprier ou de se réapproprier la question du moderne est une constante des années de la fin de la guerre et de l'immédiate après-guerre. La guerre a surtout rendu nécessaire une réflexion sur la place de la littérature.

La conscience d'une poésie en train de se faire

La concomitance d'un phénomène et de sa désignation est, selon Bernard Vouilloux, la marque d'une « conscience historisante » et l'un des « traits distinctifs de la modernité littéraire ou artistique »[29]. Dans l'entre-deux-guerres, la conscience d'une poésie en adéquation avec son temps s'élabore dans les relations concrètes entre les contemporains mais aussi à travers différentes tentatives de définition et de regroupement.

Un « nouveau mal du siècle » ?

La première guerre mondiale est souvent présentée comme la matrice d'un nouveau mal du siècle. Le rapport de Blaise Cendrars à la guerre est un cas intéressant de vraie césure, en raison de l'amputation, mais aussi parce qu'elle marque en partie son adieu à la poésie[30]. Dans *Blaise Cendrars et la guerre*, Claude Leroy explique qu'outre les deux textes *J'ai tué* (1918) et *La Main coupée* (1946), « Cendrars ne cesse de revenir sur la Grande Guerre, *sa* guerre ». Il ajoute : « Pas un de ses textes, peut-être, qui n'y fasse une référence précise ou une allusion diffuse »[31]. Cendrars a fait de l'amputation et de la fin de la guerre, qui coïncide avec sa rencontre avec Raymone et avec un renouveau poétique, un véritable mythe, comme en témoignent deux portraits en légionnaire que Cendrars a annotés de sa main : « 1916 il vient de perdre la main droite » et « à Raymone cette photo où *je suis* (1916) presque ce que j'étais le jour où elle a connu [*sic*] (1917) »[32].

27 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 111.

28 Soupault, *Mémoires de l'oubli*, *1923-1926*, Paris, Lachenal et Ritter, 1986, p. 35.

29 B. Vouilloux, *Écritures de fantaisie*. *Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008, p. 90 (à propos du terme *fantaisie* autour de 1850).

30 « Si la guerre a "sauvé" Cendrars de la Poésie, pourquoi ne pas dater de 1914 le *comput* de sa vie d'homme ? » (Cl. Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 36).

31 *Blaise Cendrars et la guerre*, dir. Cl. Leroy, Paris, Armand Colin, 1995, p. 8.

32 Archives littéraires suisses, fonds Cendrars D115 PO 1916.

LF Reverseau vue c8d.indb 392 25/10/2018 18:16

Malgré *J'ai tué*, publié en 1918, et *La Guerre au Luxembourg*, daté d'octobre 1916, Cendrars tire fierté de ne pas avoir écrit au front comme Apollinaire et de ne pas faire partie de ceux qu'il appelle les « écrivains-combattants ». Dans les « Entretiens avec Michel Manoll », Cendrars juge nécessaire le délai de l'écriture de *La Main coupée* car la « synthèse, le portrait demandent un certain recul. L'oubli aussi. Et le pardon[33] !… » Dans le « fragment retrouvé » d'*Au cœur du monde*, daté par Cendrars de 1917, la guerre apparaît sous la forme brisée et violente d'un bombardement :

> Les sirènes miaulent et se taisent. Le chahut bat son plein. Là-haut. C'est fou.
> Abois. Craquements et lourd silence. Puis chute aiguë et sourde véhémence des torpilles.
> Dégringolade de millions de tonnes. Éclairs. Feu. Fumée. Flamme.
> Accordéon des 75. Quintes. Cris. Chute. Stridences. Toux. Et tassement des effondrements[34].

Le bombardement fait revenir le « Je » dans le « Ventre de [s]a mère », son « premier domicile »[35]. La guerre a donc une valeur matricielle et agit comme un révélateur qui met à jour un « cimetière étrusque établi sur le cimetière des mammouths[36] ». La Grande Guerre ampute Cendrars en même temps qu'elle constitue un pivot : elle joue un rôle essentiel dans la cohérence de son œuvre, mais aussi, à un autre niveau, elle est pour lui une coupure majeure dans l'histoire littéraire. En effet, dans une lettre datée de 1920 publiée à la fin de *La Poésie d'aujourd'hui*, il commence par reprocher à son ami Epstein d'observer son époque « de dos », dans un regard rétrospectif :

> 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. Vous nous voyez de dos, et comme ces fantassins auxquels on cousait un carré de drap blanc sur les épaules, nous franchissons le but prévu et recevons un peu nos propres obus sur le citron.

Puis il exprime cette rupture de façon aussi fragmentaire que dans ses poèmes :

> Brisure nette. Nouveau départ direct sur ligne d'acier.
> Il y a l'époque : Tango, Ballets Russes, cubisme, Mallarmé, bolchevisme, intellectuel, insanité.
> Puis la guerre : un vide.
> Puis l'époque : construction, simultanisme, 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. Monde[37].

La guerre est évoquée à travers la métaphore de la génération qui reçoit ses propres obus sur la tête, puis de façon elliptique comme une « brisure nette » et

33 Cendrars, « Entretiens avec Michel Manoll », dans *Blaise Cendrars vous parle…* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. Cl. Leroy, Paris, Denoël, t. XV, 2006, p. 154.
34 Cendrars, *Au cœur du monde. Poésies complètes, 1924-1929*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 115.
35 *Ibid.*, p. 116.
36 *Ibid.*, p. 119.
37 J. Epstein, « Lettre de Blaise Cendrars », dans *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921. M.-P. Berranger écrit aussi par exemple, à propos des *Poèmes élastiques*, que « la guerre n'a pas été une rupture aussi décisive que le poète le prétend dans la postface à Epstein. » (*Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, p. 91.)

LF Reverseau vue c8d.indb 393 25/10/2018 18:16

un « nouveau départ ». Elle est un « vide » entre deux époques, matérialisé par le passage à la ligne. Dans cette lettre, Cendrars ne dit rien de la Grande Guerre mais lui donne une position centrale dans cette histoire culturelle qui est aussi une histoire littéraire. On retrouve la démarcation de la guerre dans sa conception de la modernité. En effet, selon Claude Leroy, l'adieu à la poésie en 1917 est un adieu à l'avant-garde d'avant-guerre : « le congé à la Poésie s'adresse *au nom de la modernité*, non contre elle. S'il rompt, c'est avec la modernité *d'avant-garde*, qui devient à ses yeux, après 1917, la modernité *d'avant-guerre*[38] ».

La guerre revêt pour Mac Orlan également une grande importance. Mobilisé en août 1914 dans le 269e régiment d'infanterie, blessé en septembre 1916 devant Péronne, sa ville natale, Mac Orlan devient reporter de guerre une fois remis de ses blessures[39]. Bernard Baritaud a montré à quel point sa conception du fantastique social comme romantisme de la peur était issue de la Grande Guerre. Dans « Le tir scientifique », par exemple, une scène de fête foraine est comparée à un épisode de l'hiver 1915 :

> Adam et Ève sur un fond noir brodé d'os en forme de pipes espèrent le déclic libérateur qui brisera leur angoisse de trop attendre ce léger choc au cœur de la balle pointue.
>
> Ainsi pendant la guerre, le corbeau immobile sur la plus haute branche d'un arbre de la route de Béthune, attendait, dans le froid de l'hiver 1915, le petit claquement sec des balles qui fracassaient les branches mortes[40].

Son intérêt pour la vie de soldat apparaît aussi dans « La boucherie », le premier poème de *Boutiques* : « Les moutons, cocarde aux reins, sont alignés tels de jeunes conscrits de village[41] ». Les allusions à la vie militaire sont fréquentes sans qu'il s'agisse forcément de la Grande Guerre, comme la « Ballade du légionnaire » sous-titrée « (modèle 1906) »[42]. Comme Cendrars, Mac Orlan ne cesse d'opposer la période de l'avant-guerre à la période « actuelle », dans ses textes des années 1920, y compris ses poèmes en prose comme « Le bougnat », construit sur la dichotomie entre 1900 et 1920 :

> Les filles du quartier s'y réunissaient en 1900 pour boire et discuter le coup. [...] Aujourd'hui, elles se mêlent à la terre de Pantin avec les accessoires de leur jeunesse et les expressions fugitives de la langue d'argot.
> Dans leur cercueil réglementaire sont enfouis les « Tu as des visions » et les « Et comment », qui leur donnaient une personnalité[43].

On remarque dans ce texte la fascination de Mac Orlan pour l'argot. La distance entre deux époques s'exprime pour lui à travers l'évolution de la langue et, comme chez

38 Cl. Leroy, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 30.

39 B. Baritaud, *Pierre Mac Orlan, sa vie son temps*, Genève, Droz, 1992, p. 44. Mac Orlan rédige un journal de guerre, illustré par Gus Bofa et intitulé *Les Poissons morts. La Lorraine, l'Artois, Verdun, la Somme* (Paris, Payot, 1917). C'est au moment où il observe l'installation des troupes françaises en Allemagne en tant que correspondant de guerre entre 1918 et 1919 qu'il découvre le Rhin et Hambourg, le romantisme et le fantastique allemands et qu'il commence à prendre des photographies.

40 Mac Orlan, « Le tir scientifique », dans *Poésies documentaires complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 166.

41 Mac Orlan, « La boucherie », dans *ibid*., p. 119.

42 Mac Orlan, « Ballade du légionnaire (modèle 1906) », dans *ibid*., p. 110-111.

43 Mac Orlan, « Le bougnat », dans *ibid*., p. 121.

LF Reverseau vue c8d.indb 394 25/10/2018 18:16

Apollinaire ou Cendrars, la guerre est un terrain rêvé pour l'observation de la langue de son temps.

Plus qu'un observateur, Mac Orlan est, selon Gilbert Sigaux, « un témoin fasciné » de son époque, en particulier de la guerre, « commencement de la fin d'un monde »[44]. La Grande Guerre est pour lui un événement collectif puissant dont il faut transmettre la mémoire. Il l'exprime en tant que préfacier dans *Images de la vie des prisonniers de guerre* et en tant que critique dans *Masques sur mesure* où la guerre est présentée comme la matrice de l'inquiétude et du goût français pour la révolution :

> La guerre apparaît, tout d'abord, comme une maladie contagieuse, comme la peste, le typhus, et la lèpre. C'est une affreuse maladie dont le résultat est moins douteux que la cause. Cette contagion crée l'inquiétude. [...] L'humanité a perdu confiance en ses forces : 1° le jour où, sous un bombardement terrifiant, le soldat qui ne croyait pas en Dieu a prié Dieu de lui faire grâce ; 2° le jour où ce même soldat n'a pas tenu les promesses qu'il avait faites pour sauver sa peau[45].

Le modernisme critique de Mac Orlan est surtout mélancolique, à l'inverse de Cendrars. La mélancolie est pour lui inhérente au regard rétrospectif car elle n'est pas due au temps écoulé et au regret de la jeunesse, naturel pour quiconque atteint l'âge de la vieillesse, mais bien à la guerre qui a marqué une coupure dans la vie de chacun :

> Ces nuits de Paris, comme c'était de 1901 à 1913, sont désormais chargées de cette mélancolie qui enrichit tant bien que mal la littérature. Elles ne sont point cependant si vieilles qu'elles puissent paraître regrettables. Ceux qui les ont connues et qui, pour cette raison, ont pu acquérir quelques souvenirs à leurs dépens, ne sont pas encore assez anciens pour leur dédier des larmes amères. [...] Elles portèrent même le fardeau de cet avenir que nous pouvons toucher du doigt. La guerre palpitait déjà dans la nuit pour ceux qui savaient entendre les rumeurs dont la gare de l'Est, Mailly, Châlons et Nancy étaient les récepteurs les plus sensibles.
>
> Je ne peux revenir en arrière, essayer de dérouler le film des années vécues, sans entendre encore, sur la neige, qui prêtait au camp de Châlons une singulière distinction, l'appel des trompettes d'artillerie [...][46].

Sur un plan personnel, Mac Orlan cherche ici à recréer l'atmosphère des nuits annonciatrices de la guerre. Sur un plan collectif, la Grande Guerre est également une coupure essentielle, l'avènement de l'âge de la « curiosité ». Ce concept, considéré comme constitutif de la modernité depuis le XIX^e^ siècle, est défini dans la préface à *Atget, photographe de Paris* comme un « désir de connaissance » qui « sait utiliser » les techniques nouvelles[47]. La guerre correspond ainsi à une rupture entre la civilisation du livre et la civilisation de l'image et joue un rôle central dans la « création d'un romantisme d'après-guerre[48] ». Plus original est le rapprochement que Mac Orlan établit entre la cruauté de la guerre et la photographie. Dans « Les sentiments de la rue et ses accessoires », il affirme que « Le sang [...] est un détail photographique » et que la « cruauté scandaleuse » de la photographie est révélée par

44 G. Sigaux, préface à *Masques sur mesure*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Sigaux, Paris, Cercle du bibliophile, t. XII, 1970, p. 8-9.
45 Mac Orlan, *Masques sur mesure*, t. I, dans *ibid.*, p. 63-69.
46 *Ibid.*, p. 78.
47 Mac Orlan, préface reprise dans *ibid.*, p. 351. Voir chap. 1, p. 199.
48 Mac Orlan, *Domaine de l'ombre, images du fantastique social*, éd. Fr. Lacassin, Paris, Phébus, 2000, p. 169.

LF Reverseau vue c8d.indb 395 25/10/2018 18:16

les années 1910[49]. Le fantastique social découle en effet de la représentation de la violence, devenue spectacle. Qu'il s'agisse des photos de la Commune ou de celles de la Grande Guerre, le souvenir de certaines images est un marqueur générationnel.

Cette guerre, comme en son temps la Révolution française ou la République de 1848, renforce la notion de génération. Elle marque particulièrement la génération qui a eu « vingt ans en 1914 » selon l'expression d'Albert Thibaudet[50], mais aussi celle qui a eu vingt ans en 1900 – Apollinaire, né en 1880, Mac Orlan en 1882 ou encore Fargue en 1876. Dans la génération qui a eu vingt ans en 1920, on peut distinguer deux groupes : les aînés sont mobilisés, certains au front, mais les cadets, qui sont nés autour de 1900, échappent à la guerre[51]. La guerre amène donc à distinguer trois générations, autour de ces dates dont on rêve toute la vie : 1900, 1914 et 1920.

Malgré ce resserrement temporel entre les générations et les mises en garde d'Henri Meschonnic par exemple, il faut reconnaître que la notion de génération est opérante dans les années qui précèdent et qui suivent la Grande Guerre, parce qu'elle appartient au regard du modernisme sur lui-même[52]. Parmi les nombreux textes réflexifs des années 1920 sur les bouleversements de la littérature, nombreux sont ceux qui se comparent à la génération romantique et au fameux « mal du siècle », mis en évidence par Alfred de Musset[53]. C'est le cas, on le verra, de Soupault dans la préface de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* de 1924 et d'Aragon dans « Introduction à 1930 ». Dans le fameux texte « Sur un nouveau mal du siècle », publié dans la *NRf* en 1924, Marcel Arland se focalise sur le mouvement dada, « la plus intéressante et presque la seule manifestation » des « tentatives de la génération qui suivit immédiatement la guerre »[54]. La puissance destructrice de Dada est selon lui la conséquence d'un « nouveau mal du siècle » :

> après tant de si vaines jongleries, tant de grâces et de grimaces, tant d'efforts vers l'originalité, tant d'exotisme et de littérature cinématographique, l'heure n'est-elle pas enfin venue d'une simplicité nouvelle,

49 Mac Orlan, « Les sentiments de la rue et ses accessoires », *L'Art vivant*, n° 145, février 1931, p. 21 (repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 169-171).

50 La notion de génération est structurante dans l'*Histoire de la littérature française*, qui est divisée en cinq parties correspondant à cinq générations. La « génération de 1914 » est en effet désignée comme celle des « Vingt ans en 1914 ». « Même si la guerre de 1914 n'avait pas eu lieu, cette année aurait marqué la date d'une génération neuve, et *Vingt ans en 1914* aurait dans l'histoire littéraire un sens, comme *Vingt ans en 1820*. D'ailleurs, plutôt que : "Même si" il nous faudrait dire : "Encore mieux si". La guerre a pu donner aux *Vingt ans en 1914* des traits positifs importants. Mais surtout hélas, elle leur a retiré de l'être, leur a substitué une place vide. » (Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, Stock/CNRS éditions, 2007, p. 539.)

51 Aragon, né en 1897, Fraenkel en 1896 ou Drieu en 1893 *vs*. Crevel, Desnos, Limbour en 1900, Leiris en 1901 ou encore Queneau en 1903.

52 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 130. Meschonnic considère la notion de génération comme un signe de conformisme et de simplisme qui sonne le retour de Sainte-Beuve. Notons que c'est en raison de sa plasticité qu'Alain Vaillant écarte la notion dans *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 122-123.

53 « Pendant les guerres de l'Empire, tandis que les maris et les frères étaient en Allemagne, les mères inquiètes avaient mis au monde une génération ardente, pâle, nerveuse. » (Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* [1836], éd. Daniel Leuwers, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, p. 26.) Voir aussi Desnos, *Confession d'un enfant du siècle*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 299 *sq*.

54 Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », *NRf*, n° 125, février 1924, p. 150.

LF Reverseau vue c8d.indb 396 25/10/2018 18:16

> celle des époques où, sans gesticulation, l'homme se penche sur son propre drame [...][55] ?

Cette crise est envisagée de façon déjà rétrospective car le présent que cherche à analyser Marcel Arland est vu au passé :

> Depuis quelque temps, il n'est pas un homme de culture moyenne qui ne se soit identifié avec Rimbaud ; il le fera demain avec Lautréamont ou avec M. Raymond Roussel ; c'est l'instant où l'on parlera de ce bon mouvement dada, feu le mouvement dada, si sympathique au fond[56].

Marcel Arland met en place une grille d'interprétation générationnelle et historique, reprise par Jacques Rivière, qui prend part au débat avec « La crise du concept de littérature »[57]. Le directeur de la *NRf* s'oppose à Arland, mais rapproche davantage encore la génération romantique de celle de 1920 : « Je ne crois pas à ce nouveau "mal du siècle" que dénonce M. Arland. C'est toujours l'ancien, c'est le mal du siècle dernier[58] ». Benjamin Crémieux, autre grand nom de la revue, convoque également la notion de génération dans sa note sur les *Poèmes* de Levet et loue la préface de Fargue et Larbaud en particulier parce qu'avec le

> commentaire plein d'allées et de venues de Fargue et de Larbaud, c'est toute l'époque 1900 qui surgit, et la génération qui avait alors vingt ans semble se refléter toute en Levet. Exposition Universelle, Président Loubet[59].

Crémieux déroule alors avec plaisir une liste d'éléments caractéristiques de la Belle Époque dont le nom même exprime la nostalgie du regard rétrospectif.

La notion de génération est également essentielle pour Fargue, mais elle se joue sur un mode plus nostalgique que pour Mac Orlan. La Belle Époque est en effet le sujet principal du *Piéton de Paris* comme *D'après Paris* dans lequel Fargue fait par exemple de la tour Eiffel la toise de toute une génération[60]. Pour Fargue, qui a eu vingt ans en 1896, 1900 est le sésame de ses souvenirs. Dans *La Lanterne magique*, il revient sur le rapport à sa génération et expose sa perception faussée de la temporalité historique :

> j'ai beau avoir soixante ans bien pesés, je ne puis me défaire de l'idée, sans doute saugrenue et peu explicable, mais ancrée au plus sensible de mon cœur, d'être né, ou plutôt venu au monde en 1900, du temps qu'on repeignait la Tour Eiffel. Et comment les hommes de ma génération ne se souviendraient-ils pas de l'impression que ces quatre chiffres firent sur les esprits ? [...] 1900. Je ne puis jeter les yeux par-dessus mon épaule, sur les deux zéros fatidiques et bien nourris de ce millésime

55 *Ibid.*, p. 158.
56 *Ibid.*, p. 153.
57 Jacques Rivière, « La crise du concept de littérature », *NRf*, n° 125, février 1924, p. 159-170.
58 *Ibid.*, p. 168.
59 Benjamin Crémieux, note sur *Poèmes* de Levet, *NRf*, n° 94, juillet 1921, repris dans *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 155. Avec les textes critiques qu'elle publie dans les années 1920, la *NRf* place la notion de génération au cœur de sa démarche.
60 « J'ai vu pousser la Tour Eiffel. / Nous allions la voir en sortant du lycée, le veston en cœur remonté par la serviette » (Fargue, « La Tour Eiffel », dans *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993, p. 253-256).

LF Reverseau vue c8d.indb 397 25/10/2018 18:16

> sans me sentir comme enchanté jusqu'aux mécanismes les plus modernes de mon imagination[61].

Cette déformation temporelle donne un poids particulier à 1900 et nous rappelle Pierre Albert-Birot, qui a exactement le même âge que Fargue, mais qui déclare être né en même temps que sa revue, en janvier 1916, mettant ainsi l'accent sur une période poétique avant-gardiste. Fargue, lui, situe sa naissance en 1900, « étonnante époque [...] que la France, encore meurtrie et isolée, sut vivre avec une élégance et un raffinement qui n'appartenaient qu'à elle[62] ».

Pour Desnos, l'Exposition universelle de 1900 est l'acte de naissance d'une génération de la même façon que la Révolution française ou 1848. Dans un article de 1927, il rapproche la tour Eiffel, figure tutélaire, l'invention du cinéma, le progrès technique de 1900 de l'esprit de revanche dans lequel a baigné sa génération :

> Il est un signe sous lequel naissent les générations : l'amour, la liberté, la vie, la poésie lui sont soumis et l'action même de toute une époque. Les uns naquirent sous les cocardes de 89, aux clameurs de 93, dans les rancœurs de Thermidor, de Brumaire ou de Décembre, dans l'enthousiasme de 48.
>
> Nous sommes nés sous le signe de l'Exposition universelle. La Tour Eiffel dominait Paris depuis onze ans[63].

Ce sentiment d'appartenance à une génération, affirmé chez Mac Orlan et Fargue, mais aussi chez les surréalistes, peut nourrir une nostalgie qui s'exprime dans un regard rétrospectif de valorisation du passé. Mais, comme la guerre crée aussi un sentiment d'urgence et de valorisation du présent, les années 1920 voient se développer un nouveau rapport au temps marqué par la conscience d'une césure. C'est aussi leur propre présent que les poètes envisagent rétrospectivement, en œuvrant notamment à des rapprochements.

Rapprochements contemporains

Il est évident que des poètes séparés par l'histoire littéraire se sont pourtant fréquentés. Certains aspects de la sociabilité littéraire ont déjà été évoqués : les rencontres amicales, la fréquentation des cinémas[64], ou encore des lieux comme la librairie d'Adrienne Monnier, qui est un des points nodaux de ce livre[65]. Si l'on prend l'exemple de Fargue, on se rend compte que, outre Alfred Jarry et Valery Larbaud, Fargue fréquente avant la guerre Jules Romains dont il admire le travail, rencontre en 1913 Jean Cocteau qu'il verra souvent après la guerre au Bœuf sur le toit et Érik Satie en 1916. Il apparaît aussi que

61 Fargue, « Scènes et figures parisiennes », dans *La Lanterne magique*, *op. cit.*, p. 180.

62 *Ibid.*, p. 181.

63 Desnos, « "Fantômas", "Les Vampires", "Les Mystères de New York" », *Le Soir*, 26 février 1927 (repris dans *Œuvres*, éd. cit., p. 410-412).

64 On sait par exemple que Cendrars et Soupault avaient l'habitude d'aller ensemble au cinéma, en particulier au Studio des Ursulines, en 1918 et 1919 (A. et O. Virmaux, préface à Ph. Soupault, *Écrits de cinéma [1918-1931]*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1988, p. 13).

65 C'est par exemple chez cette grande amie de Fargue et de Larbaud que Breton raconte avoir rencontré Aragon (*Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1999, p. 445). Au sujet de la Maison des amis des livres, outre le travail de Laure Murat, voir le dossier de *Ludions* consacré à « Fargue dans l'atmosphère surréaliste » (*Ludions*, n° 2-3, hiver 1997-printemps 1998).

LF Reverseau vue c8d.indb 398 25/10/2018 18:16

certains surréalistes tenaient à l'amitié de Fargue[66]. La place de Fargue dans le milieu littéraire des années 1920 est particulièrement visible dans le numéro spécial que les *Feuilles libres* lui consacrent en juin 1927, où l'on trouve une impressionnante liste de noms parmi lesquels Valéry, Supervielle, Claudel, Soupault, Cendrars, Ponge, Crémieux, Colette, Crevel, Joyce, Picasso, Michaux ou encore Man Ray[67].

De même, la correspondance est le lieu d'expression d'une sociabilité littéraire, comme on l'a vu entre Fargue et Larbaud. La correspondance de Cendrars montre elle aussi de nombreux liens avec les poètes, avec Reverdy par exemple, à rebours de la réputation d'isolement des deux hommes, avec Supervielle ou avec Pierre Jean Jouve[68]. Les revues sont un autre carrefour, le phénomène est bien connu, que l'on pense à *Littérature*, revue dont le sommaire éclectique du premier numéro montre un sens aigu de l'histoire littéraire, ou à *SIC*, où, malgré l'espace occupé par Pierre Albert-Birot apparaissent des textes critiques mettant en perspective la poésie contemporaine. Son directeur propose même une histoire littéraire en actes dans un « Poème anecdotique pour servir à l'histoire littéraire de notre temps »[69]. D'autres revues, comme *transition*, servent de lien historique entre le modernisme et une avant-garde politiquement engagée, mais aussi de lien géographique, entre deux continents[70].

Autres lieux majeurs d'interactions entre les poètes, les préfaces, résumés et notes de lecture sont des paratextes où s'exprime la conscience historique d'une unité poétique. Dans *La Revue européenne*, Soupault publie en 1924 un compte rendu qui rapproche Reverdy, Eluard et Cendrars. La poétique de ce dernier est associée non au travail sur le signifiant des futuristes, mais plutôt à la simplicité et au sensualisme d'Eluard. À propos de *Kodak*, il écrit par exemple :

> Il a fait table rase et il s'est contenté de suivre la dictée de ses yeux en particulier et de ses sens en général. [...] Ce sont des séries de notes choisies où n'intervient ni la joie des mots, ni le désir de frapper. Une simplicité qui correspond à un retour à zéro. [...] Ces mots ne sont

66 Breton lui dédie par exemple « Âge » en juillet 1918 avant de supprimer la dédicace dans *Mont de piété*. Plus tard, Breton rencontre Fargue quand il envoie à la revue *Commerce* le début de *Nadja* et, en 1932, *Les Vases communicants*.

67 *Les Feuilles* libres, n° 45-46, « Hommage à Léon-Paul Fargue », 1927. Ce recueil d'hommages insiste particulièrement sur le rapport de Fargue au langage et sur son statut de prédécesseur du surréalisme : « père et mère du surréalisme, petit-fils du symbolisme » pour Jacques-Émile Blanche (p. 34), il a « provoqué l'incendie » du surréalisme pour Marcel Raval (p. 56) et, pour Adrienne Monnier, il « a atteint cela même que les Surréalistes se donnaient pour but » (p. 85).

68 Voir les deux lettres de Reverdy à Cendrars, sans date (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars L437), la lettre de Supervielle à Cendrars du 7 avril 1925, où il remercie du livre *Suter* (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars L505) ainsi que la lettre de Pierre Jean Jouve à Cendrars du 5 décembre 1925 où il le remercie pour son avis sur « Les mystérieuses noces » et « Paolina » et lui souhaite un bon voyage au Brésil (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars L243-245).

69 Pierre Albert-Birot, « Poème anecdotique pour servir à l'histoire littéraire de notre temps », *SIC*, n° 27, mars 1918, p. 202 du *reprint* (dédicacé à Apollinaire). On retrouve cette volonté dans la série des poèmes de circonstance intitulés « Chroniques » (« Chronique historique » ou « Chronique d'hiver », dans *Poésie 1916-1924. La Lune ou le Livre des poèmes*, Mortemart, Rougerie, 1992, p. 27-29 et 44-46).

70 Céline Mansanti insiste sur la diffusion du surréalisme qu'a assurée *transition*, « la grande revue anglophone du surréalisme » (*La Revue* transition *[1927-1938]. Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009, p. 129). Comme *Littérature* à ses débuts, *transition* publie une large part de la littérature française de son époque puisqu'aux côtés des surréalistes, on trouve Fargue, Larbaud, Reverdy, Saint-John Perse ou encore Gide.

LF Reverseau vue c8d.indb 399 25/10/2018 18:16

> pas « en liberté », comme dirait le romantique attardé Marinetti, mais sont le centre d'un réseau de fils qui relient les silences. [...] Blaise Cendrars ne veut pas réfléchir. Comme Eluard, il dédaigne la marche de son esprit et le balancement de sa pensée. [...]
> En terminant cette chronique, je songe à un vers de Reverdy qui m'a toujours hanté : *La poésie est en jeu*[71].

L'activité d'éditeur et de directeur de collection qu'exercent Soupault ou Mac Orlan renforce encore cette tendance au rapprochement des poétiques contemporaines, qui peut prendre la forme d'une volonté anthologique. Même un auteur connu pour son opposition farouche à toute école comme Cendrars cultive un désir d'anthologie, par exemple dans le projet de « livre du cinéma » pour les Éditions de la Sirène, qui deviendra *L'ABC du cinéma*[72]. La conscience d'un courant poétique influencé par le cinéma se lit dans les sommaires imaginés entre 1917 et 1918 : Apollinaire, Jules Romains, Mac Orlan (mentionné avec des points d'interrogation), Soupault (pour ses *Poèmes cinématographiques*) ou lui-même, pour « La fin du monde ».

« Conversation en automobile » constitue un cas d'interaction à part puisqu'une conversation informelle, comme l'est la correspondance par exemple, fait l'objet d'un texte placé en position de préface. Les interactions sont multiples ici puisque Larbaud et Fargue replacent Levet dans une histoire littéraire du point de vue de 1911 (date de la conversation fictive) mais aussi de 1921 (date de publication de *Cartes postales*). Dans ce texte se mêlent en effet la genèse de l'admiration des deux amis pour Levet avec l'évocation des milieux symbolistes – « C'était vers 1895. Nous venions de fonder "Le Centaure", Gide, Valéry, Henri de Régnier [...], etc.[73] » –, l'admiration de Larbaud pour Walt Whitman et pour la bohême de Montmartre. Fargue et Larbaud évoquent ainsi avec nostalgie des personnages et des lieux appartenant au tournant du XX^e^ siècle. Le lien entre ces poètes a été saisi dès la publication de *Cartes postales* par Benjamin Crémieux dans un article de la *NRf* où il trace à grands traits l'influence de ce précurseur :

> Levet orientait définitivement Larbaud vers ses *Poèmes* et on peut le tenir pour le précurseur de *Barnabooth*, du *Calumet* d'André Salmon, de Paul Morand, de Blaise Cendrars, de Mac Orlan, mais, Larbaud excepté, aucun de ces poètes épris de voyages, d'aventures et d'humour ne l'a connu[74].

Dans ce cas, il y a une porosité entre l'histoire interne de la poésie et le discours critique contemporain.

Il faut nous arrêter sur un autre exemple d'histoire interne de la poésie. « Art moderne retouché » est un poème de Reverdy de la fin des années 1920 qui offre un regard original sur le modernisme :

71 Soupault, « Trois poètes : Pierre Reverdy, Paul Eluard, Blaise Cendrars », *La Revue européenne*, 1^er^ novembre 1924, p. 69.

72 « Le livre du cinéma », projet d'un ouvrage pour la Sirène. Ce dossier se compose de deux plans, datés « février 1917-mars 1918 » La chemise porte la date du 14 février 1917, mais le premier plan est signé « Nice 9 février 1918 » et le deuxième « 25 mars 1918 » (Archives littéraires suisses, fonds Cendrars P36). Certains collaborateurs comme Picasso (sollicité pour la couverture), Cocteau ou Jules Romains, ont donné leur accord puisque leurs noms sont cochés.

73 Fargue et Larbaud, « Conversation en automobile », en préface à Levet, *Cartes postales*, éd. cit., p. 40.

74 Crémieux, note sur *Poèmes* de Levet, dans *ibid.*, p. 155.

LF Reverseau vue c8d.indb 400 25/10/2018 18:16

On n'a pas remplacé toutes les vieilles pièces
Dans nos têtes c'est toujours le même mécanisme
Je me suis aperçu trop tard de cette évidence
Ils ont tous pratiqué avec autant d'adresse
La nouveauté réelle
Et le modernisme
Comment trouver une autre croyance
Puisque tout est passé
La tour Eiffel se perd au loin comme une aiguille
Dans les nuages gris cette meule de foin
Et vous retournez-vous
Tous les murs dans le vent du soir s'évanouissent
Et tous les monuments
Ils s'en vont
Toi tu commences à un mauvais moment
Les paroles plus bleues dans l'air où tout scintille
Meurent sur le papier
Les éclats de soleil perdus dans la poussière
Ne sont pas ramassés [...][75]

Le poème donne lieu à plusieurs lectures et se nourrit de doubles sens, dès son titre puisque que « retouché » signifie « falsifié » mais aussi « adopté de nouveau ». Il s'ouvre sur une série de vérités générales qui expriment une contradiction : le « modernisme » est un idéal de nouveauté impossible à atteindre, mais il est déjà trop tard pour être « moderniste ». L'inévitable symbole du modernisme, la tour Eiffel, est convoqué en tant qu'exemple. La tour Eiffel est une aiguille dans une « meule de foin », une effigie du modernisme impossible à saisir et à dire[76], mais elle se perd aussi dans « les nuages gris » du passé et n'a plus d'intérêt actuel. Reverdy évoque les années d'avant-guerre et la présence d'Apollinaire à travers la référence à « Soleil cou coupé » (« Zone »), à « L'émigrant de Landor Road[77] » et à la section « Ondes » (*Calligrammes*). Le ventre « trop lourd » est une allusion au retour de guerre d'Apollinaire en 1917. Dans ce poème perce une critique du modernisme apollinarien, accusé de facilité (« pratiqué » avec « adresse »), mais aussi de s'être laissé tuer trop vite. En effet, « les éclats de soleil » qui sont « perdus dans la poussière » et qui ne « sont pas ramassés » évoquent le grand renouveau poétique des années 1910 et les espoirs gâchés par la mort d'Apollinaire. En mettant en rapport ce poème avec les déclarations optimistes des débuts de *Nord-Sud*, on mesure le chemin parcouru : s'exprime en réalité dans ce poème une forme de conscience historique du moderne déjà passé. « Comment trouver une autre croyance / Puisque tout est passé » peut ainsi se lire comme la prise de conscience de la dimension historique d'un moderne qu'on pensait anhistorique.

Dans les années 1930, de nombreux poètes rapprochent leurs contemporains sur des bases poétiques et stylistiques de façon rétrospective. Dans « De la nécessité en poésie », publié dans *Inquisitions* en 1936, Tzara compare par exemple le langage poétique de Cendrars et de Fargue

75 Reverdy, « Art moderne retouché », dans *Sources du vent* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 143-144. Pierre Loubier propose une lecture négative de ce poème dans *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture* (Fontenay-aux-Roses, ENS Éd., 1998, p. 300).

76 C'est en ce sens de Graal moderniste qu'elle apparaît dans le texte que Cendrars consacre à l'obsession de Robert Delaunay, « La Tour Eiffel », conférence prononcée le 12 juin 1924 à São Paulo, reprise dans « Modernités » (*Aujourd'hui* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. Cl. Leroy, Paris, Denoël, t. XI, 2005, p. 74-80).

77 « Ce commerçant venait de couper quelques têtes / de mannequins vêtus comme il faut qu'on se vête » (Apollinaire, « L'émigrant de Landor Road », dans *Alcools* ; *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 105).

LF Reverseau vue c8d.indb 401 25/10/2018 18:16

pour leur rapport « vital » au réel ou « l'élévation de leur liberté poétique au niveau d'un dogme »[78]. La suite du texte associe également Claudel et Saint-John Perse sur des critères poétiques internes.

Plus tard, dans sa préface au recueil de Cendrars *Du monde entier*, Morand opère un rapprochement des poètes modernistes, de façon d'abord anecdotique : « Cendrars travaillant à la Nationale avec Reverdy et Apollinaire, cela eût pu en dire long à qui eût réfléchi[79] ». Il raconte comment il a intégré ce groupe tardivement, en 1916 : « dès la générale de *Parade* au Châtelet, je pénétrai enfin dans le cercle enchanté de tous ceux qui eussent dû être mes amis depuis dix ans[80] ». Dans la suite du texte, Morand rapproche les poètes modernistes en définissant le style de Cendrars en référence à Larbaud :

> Après les proses lyriques de 1912, ce qui me charmait dans les *Documentaires* des années 20, ou dans les très barnaboothiens *Menus*, c'était ce mélange d'âme et de photographie, ces extérieurs avec un intérieur, tout ce qui donnait du sens et de la profondeur à cet inventaire cumulatif du globe[81].

Cette préface tardive montre que l'histoire littéraire est d'abord une affaire de croisements. Morand y propose d'ailleurs une définition du recueil de Cendrars, l'« intérieur de l'extérieur », qui pourrait s'appliquer au modernisme en général[82].

Le modernisme vu par lui-même

La conscience historique de soi va au-delà de simples relations interpersonnelles et de textes relativement anecdotiques. Les rapprochements contemporains ont lieu dans des textes de portée et d'ambition plus larges. Il y a là aussi une autre façon de définir la modernité et le modernisme par l'exemple : par une conférence programmatique et injonctive, par une anthologie que l'on veut performative ou par un texte manifestaire et provocateur pensé comme un bilan.

Dès les dernières années de la guerre apparaissent des textes qui cherchent, en rassemblant ou en opposant, à reconfigurer le champ littéraire : ils construisent ainsi une image du modernisme de l'intérieur. Celui-ci se caractérise par une mise en scène de lui-même et par un rapport prescriptif à la modernité, que ce soit dans l'appel à l'ouverture qu'est la conférence d'Apollinaire, dans la volonté de rassemblement de l'entreprise de Soupault de 1924 ou dans le bilan que propose Aragon en 1929.

« L'Esprit nouveau et les poètes » ou l'appel au modernisme

La conférence que fait dire Apollinaire le 26 novembre 1917 au Vieux Colombier est à la fois une défense et une illustration de l'Esprit nouveau. Illustration puisqu'il s'agit de montrer ce qu'il y a de commun dans les poèmes de Rimbaud, Gide, Paul Fort, Fargue, Salmon, Divoire, Jules Romains, Reverdy, Max Jacob, Cendrars et Apollinaire qui y sont lus, c'est-à-dire un nouveau réalisme et une liberté formelle inédite. Défense car, si

78 Tristan Tzara, « De la nécessité en poésie », *Inquisitions*, n° 1, juin 1936, p. 47. « B. Cendrars et L.-P. Fargue se révèlent à moi [...] dans leur fraîcheur qui, malgré l'usure des années, n'a rien perdu de son éclat. » (*Ibid*., p. 46.)

79 Morand, préface au recueil de Cendrars, *Du monde entier*, éd. cit., p. 9-12. Ce texte a paru originellement dans l'édition Gallimard de 1967.

80 *Ibid*., p. 10.

81 *Ibid*., p. 11.

82 *Ibid*.

LF Reverseau vue c8d.indb 402 25/10/2018 18:16

cette tendance poétique existe depuis longtemps, c'est la première fois qu'elle affirme sa conscience d'elle-même.

La célèbre conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » ouvre à ce titre une vanne. Elle prend à plusieurs reprises un tour prophétique et le présent est convoqué pour donner une idée de l'avenir :

> 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 pas être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des 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, de télégraphie sans fil et d'aviation, à plus de circonspection vis-à-vis des espaces[83].

Le présent ne s'oppose pas ici au futur : il est déjà l'avenir. Pour cette raison, le présent est vu de façon rétrospective du point de vue des futurs archéologues de la culture :

> Plus tard, ceux qui étudieront l'histoire littéraire de notre temps s'étonneront que, semblables aux alchimistes, des rêveurs, des poètes aient pu, sans même le prétexte d'une pierre philosophale, s'adonner à des recherches, à des notations qui les mettaient en butte aux railleries de leurs contemporains, des journalistes et des snobs[84].

Le présent et l'avenir sont rassemblés dans une même phrase, en deux objectifs complémentaires puisque l'esprit nouveau lutte

> pour la claire compréhension de son temps et pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles[85].

Le modernisme qui prend forme dans l'Esprit nouveau n'est pas en rupture avec le passé. Il cherche à être en adéquation avec son temps, mais ne renie pas les siècles précédents. Apollinaire refuse d'ailleurs le terme de *progrès* et préfère les termes *nouveau* et *surprise* :

> 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 grand ressort nouveau*[86].

C'est entre autres pour cette raison, pour son absence de rupture nette, que la conférence de 1917 a déçu. Apollinaire s'attache en effet à proposer une définition large de l'esprit nouveau qui prétend « 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[87] ».

Les caractéristiques de cette modernité sont bien connues : il s'agit de la liberté formelle, de l'influence des autres arts, en particulier du cinéma, sur la poésie, et de

83 Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », dans *Œuvres en prose complètes*, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 945.
84 *Ibid.*, p. 948.
85 *Ibid.*, p. 954.
86 *Ibid.*, p. 949.
87 *Ibid.*, p. 943.

LF Reverseau vue c8d.indb 403 25/10/2018 18:16

la valorisation des expérimentations, notes préparatoires ou « matériaux qu'amasse le poète » qui forment « un fond de vérité dont la simplicité, la modestie ne doit point rebuter »[88].

Il faut insister, avec Jean-Pierre Bobillot, sur la conscience médiologique d'Apollinaire[89]. Dans l'histoire de la modernité, l'intérêt pour la matérialité du livre, les expériences de mise en page et la spécificité de l'imprimé sont souvent évoqués au sujet de Mallarmé, pour sa mise en scène du dispositif typographique dans *Un coup de dès*, et d'Apollinaire, notamment pour ses *Calligrammes*. Dans la conférence « L'Esprit nouveau et les poètes », Apollinaire insiste sur la nouvelle importance des recherches formelles. Bien qu'il ait peu théorisé cette attention à l'objet-livre, il appelle à aller plus loin dans les « artifices typographiques », créateurs de ce qu'il appelle un « lyrisme visuel »[90].

Pour Apollinaire, le formalisme poétique est lié à l'idée de synthèse des arts car la poésie et sa spécificité sont toujours pensées chez lui en rapport avec les autres arts. Dans la conférence de 1917, les nouveaux *media* et les nouvelles techniques servent ainsi de point de comparaison et de modèle de liberté aux poètes modernes. Au sujet du cinéma, Apollinaire affirme :

> Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films[91].

Nadja Cohen a examiné précisément le rapport entre poésie et cinéma chez Apollinaire qui fait preuve d'une « conscience aiguë » de la spécificité de chaque *medium* et de « la concurrence que les nouveaux *media* font et feront à la littérature ». La « sagesse médiologique » d'Apollinaire consiste alors à inviter « les poètes à connaître et à exploiter les ressources propres à chacun d'eux »[92].

On a beaucoup commenté l'opposition entre ce texte d'Apollinaire et la pensée surréaliste qui se développe dans les années qui suivent[93]. Breton procède en effet à la liquidation de la pensée d'Apollinaire, en particulier de sa dimension nationaliste, sensible à la fin de la conférence. Il détourne par exemple l'expression « esprit nouveau » en en faisant un abandon au hasard et une passivité qui s'oppose au rationalisme[94]. Il s'agit certes d'une prise de pouvoir, mais celle-ci ne témoigne-t-elle pas aussi d'une continuité ? Breton est proche d'Apollinaire par sa volonté de définition de l'esprit moderne qui l'habite depuis

88 *Ibid.*, p. 948. On comprend qu'Apollinaire évoque ici bien plus l'intrusion de la banalité et de la vie quotidienne en poésie que les expériences futuristes ou dadaïstes.

89 Voir par exemple Jean-Pierre Bobillot, « La voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires*, n° 28, décembre 2006, et « La poésie écrite a-t-elle encore lieu d'être ? Breton / Apollinaire / Heidsieck (et retour) », *Mélusine*, n° 28, 2008.

90 Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 944.

91 *Ibid.*

92 Nadja Cohen, « *La Bréhatine*, un scénario trop tournable de Guillaume Apollinaire », dans *Poésie et médias, XX^e-XXI^e siècle*, dir. C. Pardo *et al.*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 90.

93 Voir J.-P. Bobillot, « La voix réinventée », art. cit. mais aussi, pour les détails de cette prise de pouvoir, A. Boschetti, *La Poésie partout*, *op. cit.*, p. 238-243.

94 Après un passage par Ozenfant et Jeanneret avec la revue *L'Esprit nouveau* (1920), l'expression est reprise dans *Littérature* en mars 1922 (Breton, « L'Esprit nouveau », *Littérature*, nouvelle série, n° 1, mars 1922, p. 21-22). Voir L. Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 121.

LF Reverseau vue c8d.indb 404 25/10/2018 18:16

1917, même après l'échec de la conférence de Barcelone, et qu'il partage avec Reverdy. Au milieu des années 1920, les surréalistes sont les héritiers d'Apollinaire dans la quête de cet esprit nouveau que Jacques Rivière appelle « esprit moderne » et utilise comme un synonyme du surréalisme dans « La crise du concept de littérature » : « cet "esprit moderne", ce "surréalisme" dont il est tant parlé[95] ». En outre, le statut épistémologique qu'Apollinaire confère en 1917 à la poésie – instrument de compréhension et de connaissance – passe dans le surréalisme. Il s'agit pour Apollinaire comme pour Breton de chercher le vrai plus que le beau.

La conférence de 1917 ouvre la voie à de nombreux textes qui cherchent à définir la modernité. « L'esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons. Un temps fertile en surprises[96] » : il y a sous la plume d'Apollinaire une équivalence entre *moderne* et *aujourd'hui* qui est récurrente dans les rapprochements que proposent les poètes contemporains. Cependant sa réflexion sur la poésie « du temps où nous vivons » sert à définir la poésie de l'avenir. Ce texte important montre que la conscience historique d'une poésie du présent passe pour les contemporains par deux processus distincts : rassembler et définir. Les tentatives qui se succèdent dans l'entre-deux-guerres penchent tantôt d'un côté tantôt de l'autre. « L'Esprit nouveau et les poètes » définit plus qu'il ne rassemble.

L'*Anthologie* de 1924 ou la photographie du modernisme

À l'inverse, l'anthologie de poésie moderne que publient Léon Pierre-Quint et Philippe Soupault en 1924 réussit à rassembler, malgré quelques échecs, plus qu'à définir (**fig. 114**)[97]. La volonté de rassemblement qui caractérise les anthologies plus ou moins ambitieuses qui fleurissent dans les années 1920 est également le signe de cette conscience d'une littérature en train de se faire. Une anthologie de 1921 regroupe par exemple Fargue, Cendrars et Larbaud dans un même chapitre intitulé « Les isolés », ce qui montre le souci de rassembler coûte que coûte[98]. Quant à l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, qui a connu un vrai succès éditorial, c'est un terrain rêvé pour observer ce qui se passe en poésie au début des années 1920[99]. Cette entreprise de définition de l'esprit

95 J. Rivière, « La crise du concept de littérature », art. cit.

96 Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 954.

97 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, éd. Ph. Soupault, L. P. Quint *et al.*, Paris, Le Sagittaire/Simon Kra, coll. « Documents », 1928 [37e édition]. Cette *Anthologie* contient une préface et des extraits de textes de cinquante-quatre poètes auxquels viennent s'ajouter cinq « oubliés » dans la nouvelle édition de 1926 (Aloysius Bertrand, Charles Cros, Luc Durtain, Gérard de Nerval et Émile Verhaeren). Pour chaque poète, on trouve une notice, des indications bibliographiques et un choix de textes. Ses deux auteurs ne sont pas mentionnés dans l'*Anthologie*, mais il est établi par Emmanuel Fraisse (*Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997), ainsi que par François Laurent et Béatrice Mousli (*Les Éditions du Sagittaire, 1919-1979*, Paris, IMEC, 2003) qu'elle est conçue par les deux hommes, qui font appel à des rédacteurs extérieurs et qui rédigent aussi un grand nombre de notices, même si les deux préfaces semblent attribuées à Philippe Soupault.

98 *Vingt-cinq ans de littérature française. Tableau de la vie littéraire de 1897 à 1920*, dir. E. Montfort, Paris, Librairie de France, 1925, t. I, p. 47.

99 L'ouvrage a connu de nombreuses rééditions et le succès de cette première anthologie Kra a ouvert la voie à d'autres ouvrages du même type, également préparés par Soupault et Pierre-Quint, comme l'*Anthologie de la nouvelle prose française*, l'*Anthologie des essayistes français contemporains* et l'*Anthologie de la philosophie française contemporaine*. Emmanuel Fraisse estime que « son succès a été immédiat et durable (sans doute plus de 100 000 exemplaires [de toutes les anthologies du Sagittaire] en 1931) » (*Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 194-195). Fr. Laurent et B. Mousli estiment que 17 000 exemplaires de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* furent vendus au total (*Les Éditions du Sagittaire*, *op. cit.*, p. 121).

LF Reverseau vue c8d.indb 405 25/10/2018 18:16

moderne et de reconfiguration de l'histoire poétique du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle adopte une perspective téléologique orientée vers les débuts du surréalisme. Les surréalistes ont pourtant refusé d'y figurer, ce qu'a toujours regretté Philippe Soupault :

> L'*Anthologie* connut un grand succès et exerça une influence. Cette anthologie imparfaite couvre un vaste territoire. Elle commence par Nerval et Baudelaire, et puis les symbolistes, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Laforgue, Verhaeren, Cros, Nouveau, Maeterlinck – mais ni Verlaine (écarté) ni Corbière (oublié) n'y figurent. Impardonnable. D'Apollinaire à Valéry, il y a (presque) tout le monde – et même les unanimistes, les fantaisistes, les catholiques. Et il n'y a pas les surréalistes[100] !

« Ce livre vous fera comprendre la poésie moderne » clame un encart publicitaire paru dans *La Révolution surréaliste* (**fig. 115**)[101]. C'est en effet l'image de la poésie moderne qui est donnée à voir à travers un regard de 1924. L'anthologie est le « fruit d'une idée et d'une collaboration entre les deux "directeurs littéraires" du Sagittaire, Pierre-Quint et Soupault », qui rédigent la plupart des notices, mais font aussi appel à des rédacteurs extérieurs[102]. Si certaines notices contiennent des analyses esthétiques et poétiques remarquables, d'autres se contentent d'évoquer l'homme et ses influences. François Laurent et Béatrice Mousli rappellent les critiques dont l'*Anthologie* fut l'objet : l'éclectisme, le choix trop large des textes et le manque de prise de position. Ils concluent pourtant, en citant la préface rédigée par Soupault :

> Quoi qu'il en soit, même si sa curiosité est souvent reprochée à Soupault, il n'en produit pas moins une anthologie originale où l'éclectisme a un sens, où les filiations sont établies, et qui est, comme il en avait l'ambition, « une source de renseignements, un miroir de l'opinion à une date donnée »[103].

Le volontarisme de Philippe Soupault, qui désire donner un sens à ce regroupement de textes, apparaît dans les préfaces de 1924 et 1926. La première, non signée, s'ouvre sur la comparaison incontournable des années 1920 entre l'« esprit moderne » et le « mal du siècle » de la génération romantique. Difficile à définir, l'esprit moderne existe indiscutablement :

> On le combat, on l'injurie, on cherche à le discréditer, on le bafoue, mais on ne le nie pas. D'autre part, un grand nombre affirme son existence et tous ces artistes déclarent que leur activité en est une preuve. Ces mêmes personnages veulent le limiter et s'efforcent, en excommuniant les autres, de prouver qu'ils en sont les seuls représentants ou à peu près. Si, malgré tout, on tenait absolument à définir cet esprit peut-être faudrait-il rechercher ses éléments dans les déclarations successives des nombreuses écoles fondées depuis une vingtaine d'années[104] ?

100 Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, *op. cit*. L'anthologie de 1924 est évoquée dans le chapitre 6, p. 103-107.

101 *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 32 du *reprint*.

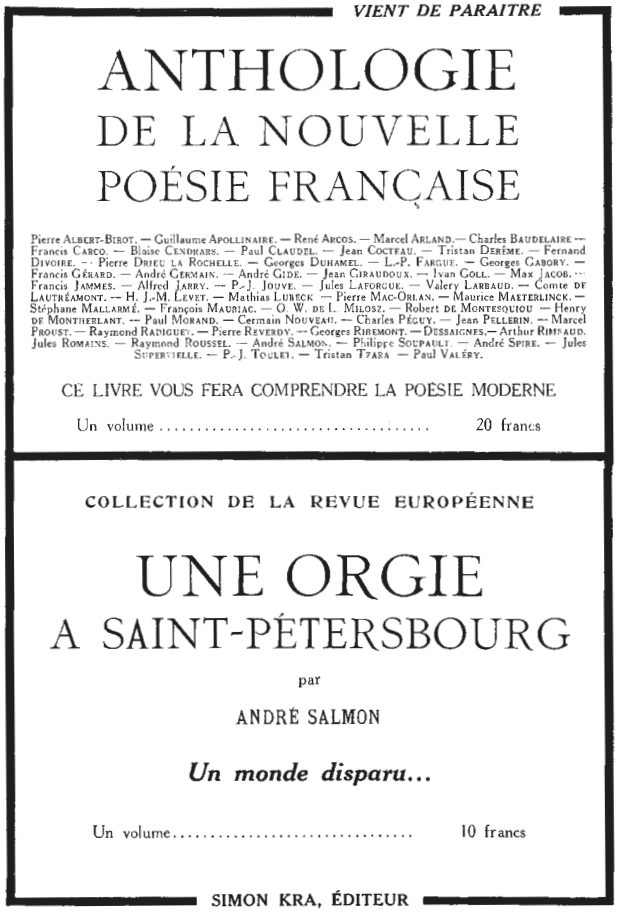
102 Le contrat de Soupault et Pierre-Quint fut signé en 1923, rappellent Fr. Laurent et B. Mousli (*Les Éditions du Sagittaire*, *op. cit.*, p. 118 *sq.*). On sait aussi par exemple que Pierre Naville est l'auteur des notices de Cocteau et de Laforgue (Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli*, *op. cit.*, p. 106, fac-similé d'une lettre de Pierre Naville) et que Paul Yaki, écrivain montmartrois, est à l'origine de celle de Mac Orlan (Roger W. Baines, *« Inquiétude » in the Work of Pierre Mac Orlan*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 278).

103 Fr. Laurent et B. Mousli, *Les Éditions du Sagittaire*, *op. cit.*, p. 121.

104 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, *op. cit.*, p. 1.

LF Reverseau vue c8d.indb 406 25/10/2018 18:16

114. Page de titre de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Kra [1924], 1928



115. Publicité pour l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925

LF Reverseau vue c8d.indb 407 25/10/2018 18:16

La réflexion sur l'esprit moderne est générale et déborde le cadre littéraire : « on aimait un tableau, une machine, un poème, un système philosophique et mathématique, parce qu'il était dans l'esprit moderne[105] ». La poésie est présentée comme un des lieux privilégiés d'apparition de la modernité.

Cette préface montre une volonté de rassemblement et souligne les traits communs de mouvements poétiques souvent éphémères. Après avoir parcouru rapidement les écoles principales depuis les fantaisistes, les auteurs estiment que la foule et l'inconscient, « deux aspects de la même suggestion », sont les thématiques phare de l'esprit moderne auxquelles s'ajoute une libération de la technique poétique. Mais ces traits distinctifs ne constituent pas une définition : « l'école des fantaisistes, l'unanimisme, le simultanéisme, le cubisme littéraire, le dadaïsme, et tant d'autres mouvements moins importants qui, généralement, n'avaient pour adhérents que leur seul fondateur » se revendiquent modernes sans s'accorder sur ce que « moderne » veut dire[106]. Les deux auteurs justifient ainsi l'éclectisme de leurs choix, la largeur de la période couverte et le fait de remonter dans l'histoire poétique jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle[107]. La préface de 1924 est le signe que l'ouvrage de Soupault et Pierre-Quint est conçu comme une véritable entreprise de reconstruction de l'histoire littéraire, schématique et partiale, mise en image par la métaphore d'un fleuve dont Baudelaire serait la source.

> Lentement, cet esprit, qui n'était encore visible que comme des veines dans le marbre, féconda quelques poètes : Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Charles Cros et Germain Nouveau. Un critique impartial saurait reconnaître une filiation ou tout au moins une fraternité. Mais lentement le courant issu de cette source gagnait de la force. C'est à notre époque qu'il nous paraît le plus violent. Mais reconnaissons qu'il semble maintenant s'affaiblir en se divisant : delta d'un fleuve[108].

La métaphore est ensuite filée et fait étape à chaque jalon important, comme Rimbaud et Mallarmé. Soupault et Pierre-Quint ne cherchent pas à présenter des échantillons de la publication poétique récente, mais à donner un aperçu de l'esprit moderne, raison pour laquelle ils laissent de côté les symbolistes :

> Ceux qu'on appela les symbolistes se contentèrent de modifier la poésie romantique. En lisant les poèmes de Rimbaud ils refusèrent son influence. L'un d'eux avoue aujourd'hui qu'ils furent « étonnés » mais pas influencés. Nous pouvons aujourd'hui comprendre ce qui pouvait les étonner. Ils ne participaient en rien de cet *esprit moderne*[109].

Dans les deux préfaces, Emmanuel Fraisse admire la réflexion sur l'esprit moderne, mais aussi sur la forme anthologique :

> Soupault distingue clairement « l'esprit moderne » du « contemporain », justifiant par là même de faire de Baudelaire, et par la suite de Nerval, le point de départ

105 *Ibid.*
106 *Ibid.*, p. 1-2.
107 *Ibid.*, p. 2.
108 *Ibid.*, p. 4.
109 *Ibid.*

LF Reverseau vue c8d.indb 408 25/10/2018 18:16

d'une chaîne continue de développement de la poésie nouvelle en France[110].

Ces choix sont assumés plus fermement dans la seconde préface que les deux auteurs ajoutent à la « nouvelle édition revue et corrigée » de 1926[111]. Elle est présentée d'emblée comme une réponse à des « protestations énergiques » et insiste sur l'aspect réfléchi de l'anthologie, sur les choix qui font de l'ouvrage le fruit d'une démarche intellectuelle de reconstruction de l'histoire littéraire qui cherche à « donner de ce qu'on appelait de "l'esprit moderne" une idée juste[112] ».

Cette nouvelle préface est l'occasion de revenir sur les « omissions volontaires » et d'évoquer précisément le cas de Verlaine, exclu de l'*Anthologie* car considéré comme « un terminus »[113]. À travers ce jugement péremptoire apparaît une vision téléologique de l'histoire de la poésie qui aboutit au surréalisme. L'absence des surréalistes n'est pas, elle, intentionnelle. François Laurent et Béatrice Mousli expliquent que c'est Breton et d'autres membres qui s'écartent d'eux-mêmes : « Ils refusent leur participation et se montrent même ouvertement hostiles au projet[114] ». L'année 1924 est en effet une année de radicalisation du surréalisme, même si Soupault a pu jouer par ailleurs un rôle dans le rapprochement entre les surréalistes et les éditions Kra, en particulier dans la collection « Les documentaires », qui, rappellent François Laurent et Béatrice Mousli, « va former la colonne vertébrale du Sagittaire durant toute son existence »[115]. Le refus de Breton, d'Aragon et d'Eluard de figurer dans l'*Anthologie* est un des grands regrets de Philippe Soupault, il y insiste dans ses mémoires et dans la préface de 1926[116].

Plus de la moitié du texte de la préface de 1924 est consacrée à justifier la valeur générale de toute anthologie[117]. Malgré les dissensions, l'entreprise de Soupault cherche à faire le lien entre le passé de la poésie

110 E. Fraisse, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 196-197.

111 « Le ton de la première introduction était plus conciliant. Soupault et Pierre-Quint ayant d'abord à cœur de justifier leurs choix, le premier étant de faire paraître une anthologie qui offrirait un panorama de la poésie gouvernée par "l'esprit moderne". » (Fr. Laurent et B. Mousli, *Les Éditions du Sagittaire*, *op. cit.*, p. 120.)

112 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, *op. cit.*, p. 5.

113 *Ibid.*, p. 6.

114 Fr. Laurent et B. Mousli, *Les Éditions du Sagittaire*, *op. cit.*, p. 119. Cette absence des surréalistes fait suite à une série de polémiques amères entre Soupault, Aragon et Breton qui remontent à l'époque où Soupault faisait partie du comité de rédaction de *Littérature*. Les auteurs des *Éditions du Sagittaire* rappellent qu'« on le tenait déjà pour responsable de la publication de textes trop éloignés de la ligne que souhaitait imposer Breton », notamment en raison de ses fonctions importantes dans l'édition et à *La Revue européenne*, et que « même s'ils sont régulièrement publiés dans la revue, les escarmouches avec les surréalistes ne sont pas rares » (p. 89).

115 *Ibid.*, p. 115. Ils ajoutent au sujet du fameux *Manifeste du surréalisme* de 1924 : « Fidèle à leur idéal commun, oublieux de leurs frictions passées, Soupault a réussi à persuader les Kra de publier un livre qu'il sait capital pour la littérature. » (p. 116.)

116 « J'ai dû lutter assez longtemps, et aussi accepter de faire quelques concessions, pour que paraisse cette anthologie éclectique (toujours le même système), et c'est à cause de cet éclectisme que les surréalistes ont refusé, malgré mon insistance, d'y figurer. Je l'ai toujours regretté. » (Soupault, *Mémoires de l'oubli*, *op. cit.*, p. 104-105) et « Ce sont des absences regrettables, nous en convenons les premiers. D'ailleurs nous avons dû dans tous les groupes faire un choix, mais l'esprit qui anime ces poètes n'en est pas moins largement représenté par les poésies de M. Ribemont Dessaignes, Philippe Soupault, Francis Gérard, Mathias Lübeck » (*Anthologie de la nouvelle poésie française*, *op. cit.*, p. 6).

117 Notons que la volonté anthologique caractérise aussi le surréalisme, que l'on pense à l'anthologie miniature qui figure dans le *Manifeste* de 1924 de Breton ou à l'*Anthologie de l'humour noir* (1940).

LF Reverseau vue c8d.indb 409 25/10/2018 18:16

moderne et le présent de la modernité[118]. De nombreuses notices de l'*Anthologie* insistent sur les filiations et sur les poètes qui font la transition entre plusieurs courants poétiques. C'est le cas du texte sur Paul Morand que l'auteur de la notice rapproche de Giraudoux avant de conclure :

> Paul Morand a d'ailleurs collaboré avec les dadaïstes à la revue *Littérature* ; mais il y a aussi en lui tout un côté traditionnel et en un sens classique qui permet à l'auteur de *Lewis et Irène* d'écrire tout aussi bien dans la *Revue Hebdomadaire*[119].

Soupault et Pierre-Quint semblent avoir choisi les textes parce qu'ils illustrent un type de poésie visuelle, au style direct, ouverte sur le réel, et avoir ainsi cherché à « donner une idée » de cet esprit moderne[120]. Le premier point commun sur lequel les auteurs de l'*Anthologie* appuient est l'« apparente simplicité » qui revient souvent dans les notices, et ce dès la première, consacrée à Aloysius Bertrand : « Le hasard et le mystère furent tout à coup ressuscités et cette poétique sous son *apparente simplicité* devint une source qui donne encore[121] ». La notice de Raymond Roussel développe cette idée du point de vue du lecteur : « La poésie de Roussel est infiniment subtile. Elle semble facile, trop facile même, puis, tout à coup, l'on s'aperçoit que l'on n'a pas compris, qu'il faut reprendre, qu'il faut se ressaisir[122] ». Cette simplicité est un contrepoint au symbolisme : le style de Francis Jammes est par exemple défini comme « simple et direct, aisé et souple », ce qui a « exaspér[é] quelque peu les écrivains de l'époque, tenants du symbolisme », artificiel et maniéré[123].

La poésie moderne s'oppose aussi au symbolisme par son ouverture sur le monde réel, comme on le comprend dans la notice sur Verhaeren[124]. Cette « simplicité » et cette « ouverture » vont de pair avec un renouvellement des thèmes poétiques. La préface justifie la présence tutélaire de Baudelaire par la phrase de Sainte-Beuve : « Vous êtes vous aussi de ceux qui cherchent la poésie partout », ce qui constitue sa « véritable *nouveauté* »[125]. Les auteurs des notices insistent sur l'irruption du banal et du quotidien en poésie. On lit par exemple : « Le monde moderne inspire Ivan Goll qui, par saccades, par bonds imagés, découpe et reconstruit le grand bazar où nous vivons[126] ». À propos de Georges Ribemont-Dessaignes, c'est l'inspiration urbaine qui est mise en avant : « Comme les hurlements des grandes affiches et des signaux lumineux, les écrits de ce poète, l'un des plus avancés du mouvement dada, sont ou veulent être essentiellement "modernes"[127] ». Les nouveaux objets poétiques valent parfois par leur seule nouveauté,

118 E. Fraisse écrit même : « On voit bien une confirmation du fait que la notion de table rase n'a guère de réalité chez ces jeunes gens dotés d'un grand sens tactique et littéraire que sont alors Aragon, Breton, Soupault. » (*Les Anthologies en France*, *op. cit*., p. 196.)

119 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, *op. cit*., p. 374.

120 *Ibid*., p. 5.

121 *Ibid*., p. 7 (nous soulignons).

122 *Ibid*., p. 166.

123 *Ibid*., p. 130.

124 « Verhaeren ne pouvait fermer les yeux et il était obligé de regarder autour de lui. Les villes, les usines, les hommes de notre temps même l'inspiraient. Il chantait la vie moderne, il s'émerveillait du brutal appétit des machines, du chant des métiers. Il fut l'un des premiers à reconnaître la beauté de ces grands phénomènes mécaniques qui hantent notre vie. » (*Ibid*., p. 120.)

125 « Chercher la poésie partout » est une caractéristique largement partagée dans cette anthologie, puisqu'elle s'applique même à Charles Péguy (*ibid*., p. 149).

126 *Ibid*., p. 411.

127 *Ibid*., p. 420.

LF Reverseau vue c8d.indb 410 25/10/2018 18:16

comme dans la notice que rédige Pierre Naville sur Jean Cocteau :

> Les éléments ne sont pas poétiques, il les choisit neufs pour qu'aucune hérédité ne les alourdisse dans ses mains ; puis du tour rapide qu'il leur imprime fait jaillir la Poésie, transparente profondeur révélée dans le geste[128].

Le renouvellement de l'inspiration poétique est expliqué dans l'*Anthologie* par les nouveautés techniques, industrielles ou encore médiatiques. À propos d'*Inflation sentimentale*, Paul Yaki écrit par exemple : « C'est une nouvelle figure du monde que Pierre Mac Orlan s'essaie à faire surgir, ce visage d'un monde industriel et amoureux[129] ». Des allusions aux techniques d'enregistrement ou de diffusion de l'image et du son apparaissent dans les notices, mais plus encore dans les poèmes présentés, comme « T.S.F. » de Drieu La Rochelle ou le poème de Reverdy, « Le reflet dans la glace », qui évoque une séance de cinéma[130]. D'autres références aux nouveaux *media* ou à d'autres plus anciens surgissent dans les poèmes, comme dans « Élégie » de Raymond Radiguet, qui se termine par :

> Prenant pour les éclairs de Dieu
> La fausse lumière des hommes,
> Comment pourrait se méfier,
> L'ange de notre magnésium ?
> Le voilà photographié[131].

Un des intérêts de cette anthologie est de rapprocher ces nouvelles sources d'inspiration et le « dépouillement » censé caractériser la poésie moderne. La notice qui concerne Soupault, une des plus laudatives, va dans ce sens en insistant sur la pureté des images :

> Il a dépouillé la poésie de ses brillantes couleurs, de ses touchants oripeaux et faisant place nette il lui rend une virginité. [...]
> La grêle pureté des images et leur cristallin éclat déroulent une poésie comme un fluide [...][132].

La notice de Giraudoux fait aussi état d'images qui s'engendrent mutuellement, deviennent autonomes et semblent « échapper au narrateur et grandir en dehors de toutes les limites[133] ». De même, à propos de Reverdy, on peut lire : « Jamais il ne note, ne saisit au vol. Ses images s'échelonnent et sont liées les unes aux autres[134] ». Ce « rôle neuf » de l'image poétique est particulièrement développé dans la notice de Jules Romains :

> [L'image] n'est pas une illustration, une parure, un parfum ; elle est précisément l'expression de notre action sur les choses, la forme même de notre sensation, de notre émotion, de notre désir[135].

La caractérisation des « images » de tel ou tel poète est un passage obligé de l'*Anthologie*. La poésie moderne est donc, selon Soupault et Pierre-Quint, une poésie d'images, descriptive et médiatisée. Le regard moderne, qualifié de

128 *Ibid.*, p. 259.
129 *Ibid.*, p. 345.
130 *Ibid.*, p. 401-402 et 353-356.
131 *Ibid.*, p. 461.
132 *Ibid.*, p. 429.
133 *Ibid.*, p. 272.
134 *Ibid.*, p. 350.
135 *Ibid.*, p. 205. Autre exemple, la notice de Paul Morand se penche sur la « souplesse cursive » d'une « imagerie tendre et crue » (p. 374).

LF Reverseau vue c8d.indb 411 25/10/2018 18:16

« regard direct et puissant » chez Larbaud[136], est souvent dépeint dans l'*Anthologie* par des métaphores liquides qui connotent la violence, la fluidité ou le caractère aléatoire du jaillissement des images. L'image de la « source » est convoquée dans la notice de Rimbaud, ainsi implicitement rapproché des surréalistes. La référence à l'inconscient est utilisée pour tous les poètes, y compris les plus anciens.

Curieusement, on trouve assez peu de remarques formelles dans les notices : la libération poétique est évoquée de façon générale, par exemple au sujet de Mallarmé[137]. Une notion qui revient souvent est la « franchise » qui ne caractérise pas, comme le fera le « Lagarde et Michard », l'authenticité d'une posture littéraire, mais le caractère direct et franc d'un style. La notice de Cendrars est à cet égard exemplaire :

> Cendrars est un poète brut, en ce sens que ce qu'il fit ne lui a pas été dicté par ses maîtres. Il est le premier dans son art. On pourrait dire : c'est un précurseur, si les imitations que trop de jeunes gens font de sa manière n'étaient assez généralement malheureuses. [...] Son style est direct. Le seul artifice de style (qui n'en est pas un chez lui, mais plutôt une nécessité dictée par son tempérament) est le raccourci. [...] Sa langue, quand il le faut, devient vulgaire. Sa phrase est heurtée comme l'allure d'un rapide. Les mots s'entrechoquent les uns aux autres. C'est là un de ses charmes, avec l'allure souple, dégagée, rapide et précise qui est sa caractéristique[138].

Ce paragraphe consacré à Cendrars offre une synthèse du style moderne, tel qu'il est alors communément perçu, avec les lieux communs de la vitesse, de l'ellipse, du choc et d'une forme de brutalité qui touche parfois à la vulgarité.

L'*Anthologie* ne réfère que peu aux mouvements littéraires. Le style moderniste est évoqué par petites touches, mais n'est défini nulle part, alors qu'on trouve dans les notices, comme dans les préfaces, une forte conscience historique. Sont mis en avant les auteurs qui font le lien entre une époque et une autre, comme Levet :

> Il est l'expression poétique de la liaison de ces deux derniers siècles, moment charmant des premières bicyclettes et des teuf-teufs. [...] Un dernier venu du symbolisme, qui se rapproche gentiment des poètes actuels, un Parisien à l'accent anglais, les guêtres, le monocle, la redingote, le Moulin-Rouge et les colonies repaires des maladies de foie[139].

Le choix des textes répond aussi aux préoccupations historiques des auteurs de l'*Anthologie*. Le poème de Max Jacob « Un peu de modernisme en matière de conclusion » joue avec les lieux communs du modernisme que sont le progrès technique, symbolisé par l'Exposition universelle de 1900, la tour Eiffel, la toute-puissance du poète, le poids de Paris dans les imaginaires et surtout la conscience d'une école poétique :

> Dans la nuit d'encre, la moitié de l'Exposition universelle de 1900, illuminée en diamants, recule de la Seine et se renverse d'un seul bloc parce qu'une

136 *Ibid.*, p. 195.
137 *Ibid.*, p. 4.
138 *Ibid.*, p. 360.
139 *Ibid.*, p. 182.

LF Reverseau vue c8d.indb 412 25/10/2018 18:16

tête folle de poète au ciel de l'école mord une étoile de diamants[140].

Si la notice de Guillaume Apollinaire est presque décevante tant elle est en demi-teinte, c'est que l'*Anthologie* valorise avant tout la dimension collective de l'« esprit moderne » en insistant sur les amitiés et affinités littéraires[141]. La notice de Jules Romains se clôt par exemple sur l'énumération de la « pléiade remarquable » dont il est le centre, « Chennevière, Duhamel, Vildrac, Jouve, Arcos »[142], celle d'Albert-Birot évoque *SIC* avant son œuvre poétique et Ivan Goll est loué pour son anthologie poétique des *Cinq continents*[143]. L'anthologie célèbre ainsi le caractère collectif de la modernité. La structure même de l'ouvrage favorise les rapprochements entre les textes. Parce que l'esprit moderne n'est pas défini dans les préfaces, on se trouve face à une sorte de pétition de principe : appartient à cet « esprit moderne » tout ce qui est contenu dans l'*Anthologie*, ce qui signifie en retour que l'esprit moderne est défini par les traits communs que le lecteur voudra bien trouver dans les textes qui lui sont soumis.

Comme Soupault l'avait prévu, l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* constitue aujourd'hui non une synthèse mais un « document », une image de ce que signifiait « moderne » dans l'esprit de ceux qui se lancèrent dans l'aventure poétique en 1924 : une *photographie* de 1924. L'ouvrage qu'ont élaboré Philippe Soupault et Léon Pierre-Quint est une histoire littéraire en actes. C'est d'ailleurs pour cette conscience historique du modernisme que la préface de Soupault est évoquée à la fois par Michel Collomb et par Henri Meschonnic dans leurs réflexions sur la modernité[144].

La conférence d'Apollinaire de 1917 et l'ouvrage anthologique de 1924 sont donc des objets qui illustrent deux constantes majeures du modernisme : la conscience de vivre l'histoire littéraire et la volonté de définition de l'esprit moderne. Le troisième cas dont il question appartient déjà à un regard rétrospectif puisqu'il date de 1929 et qu'Aragon entend y faire le bilan des années 1920 pour mieux tourner la page.

« Introduction à 1930 » ou le bilan du modernisme

Le modernisme a été l'objet d'une construction rétrospective chez les surréalistes qui le mettent à distance dès les années 1920. Parmi les surréalistes, Aragon est celui qui s'intéresse le plus à l'histoire littéraire, comme on le voit avec son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*. Dans « Agadir » qui scelle l'importance qu'il a donné à Dada, Aragon définit l'imaginaire d'une génération comme le fait d'avoir connu les mêmes faits et les mêmes chocs, ce qui crée un « air de famille » :

> La mentalité poétique d'une époque. Elle naît dans l'infinie variation des circonstances de ces quelques éclairs soudains qui commençaient ma première phrase. [...] Ce sont des traumas affectifs capables d'ébranler ces hommes qui apprennent à vivre. Leur

140 *Ibid*., p. 340.

141 « Cet écrivain a eu le rare mérite d'allier à l'audace du novateur l'érudition d'un chartiste, la bonne humeur et l'esprit de mystification d'un étudiant, l'imagination d'un romancier, presque d'un feuilletonniste [...]. Il est très humain. Aussi, on ne s'ennuie pas une seconde en le lisant. Son érudition – un peu factice – n'est pas insupportable ni prétentieuse. » (*Ibid*., p. 299.)

142 *Ibid*., p. 205. C'est là le Groupe de l'Abbaye auquel il est fait allusion dans d'autres notices.

143 Respectivement *ibid*., p. 415 et 411.

144 M. Collomb, « La tradition moderne », art. cit., p. 54, et H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit*., p. 35.

LF Reverseau vue c8d.indb 413 25/10/2018 18:16

> violence est singulière et dépasse de beaucoup celle de ces traumas décelables au départ des psychoses individuelles : ils forment le fond de la psychose d'une nation ou d'un monde[145].

Aragon reviendra sur la notion de génération dans *Pour expliquer ce que j'étais*, texte à caractère autobiographique rédigé en 1943. L'intérêt d'Aragon pour l'histoire littéraire apparaît aussi en 1924 dans « Une vague de rêves »[146]. Dans ce texte théorique qui entreprend d'écrire l'histoire de l'écriture automatique, Aragon se moque de la mode de la surréalité de la fin de l'année 1922. Ce texte étrange dresse une galerie de portraits des surréalistes et la tonalité enthousiaste de la découverte se mêle à celle de l'oraison funèbre.

Cinq ans plus tard, en 1929, Aragon publie « Introduction à 1930 » dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, long bilan où il s'attache à définir le modernisme en le mettant à distance tout en reconnaissant sa continuité avec le surréalisme. Ce texte est aussi un acte de sortie du surréalisme car faire le bilan, c'est, d'une certaine façon, rompre. Aragon commence par s'excuser de s'intéresser au « modernisme et [à] ce qui constitue son offensivité » : la « puissance incantatoire » d'un terme pourtant variable et passager comme la mode. Sa relativité et sa plasticité en font sa valeur : à l'inverse du concept, le terme *modernisme* « donn[e] ombrage aux propriétaires d'idées générales ». Son « caractère passager », fuyant, en un mot baudelairien, « n'est pas une objection sérieuse à [son] étude ». Aragon définit alors la modernité dans la lignée d'Apollinaire en insistant sur l'exhibition de la nouveauté, comme « une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale » d'objets qui ne sont pas forcément nouveaux mais « dont on vient de découvrir un emploi nouveau ». Il complète sa description en définissant le modernisme comme ce qui est « derrière ce qui constitue le moderne d'une époque, la fièvre entretenue par lui » et ajoute que le « modernisme est l'acceptation des mots d'ordre concrets que sont les mots, les objets, les idées modernes »[147].

Selon Aragon, c'est la poésie qui, en reflétant son époque, est cette force collective en devenir. La tonalité baudelairienne de sa réflexion s'infléchit lorsqu'il imagine une science du moderne qui permette l'action. Une phrase comme « le moderne est le point névralgique de la conscience d'une époque : c'est là qu'il faut frapper » montre à quel point ce texte est un pivot entre la conception baudelairienne de la modernité et le tournant politique des années 1930[148]. Plus loin, on lit par exemple, au milieu du constat de la violence du monde et de l'appel à l'action politique : « Le moderne d'aujourd'hui n'est pas entre les mains des poètes ».

Les années 1917-1920 sont pour Aragon l'objet d'une étude de cas[149]. « Introduction à 1930 » n'échappe pas à la

145 Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Digraphe/Gallimard, 1994, p. 5. « Agadir », publié dans *Littérature* en février 1923, mais dont quelques pages avaient paru à l'automne 1922, est repris en tête de cette édition, p. 3-4.

146 Aragon, « Une vague de rêves », *Commerce*, automne 1924 (repris dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. I, p. 79 *sq.*).

147 Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 58.

148 *Ibid*. L'idée est répétée plus bas : « rappelez-vous que le moderne est le point névralgique de la conscience d'une époque » (p. 64).

149 Cette démarche est critiquée par H. Meschonnic qui reproche à Aragon de se poser en historien et de prendre pour exemple le moderne de 1917-1920 et non le sien, mais aussi de confondre la question « qu'est-ce qui est moderne aujourd'hui ? » avec « qu'est-ce qu'il reste de moderne aujourd'hui ? » (*Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 21-23).

LF Reverseau vue c8d.indb 414 25/10/2018 18:16

comparaison récurrente de l'immédiate après-guerre avec les années centrales du romantisme. Il n'est pourtant pas dupe de la notion de « nouveau mal du siècle » et juge la comparaison arbitraire :

> Le moderne de l'époque que je considère, pour mieux le comprendre, nous devons nous reporter à une époque très différente et presque n'importe laquelle. Pour simplifier j'en référerai arbitrairement à la période 1817-1820, et je tâcherai par un très grossier parallèle, de montrer comment à toute époque le mécanisme de cette actualité sentimentale dont je parle est réductible à quelques constantes dont le contenu seul varie[150].

Une « théorie poétique » unifie le bric-à-brac moderne dans lequel Aragon voit une conception nouvelle du lyrisme. Le « goût de la réclame » et la confiance dans les « expressions toutes faites [et les] lieux communs du langage » qui prennent « l'aspect des manchettes de journaux ou des inscriptions murales » bouleversent l'écriture poétique. Ce nouveau lyrisme a deux conséquences : la valorisation des imageries populaires et d'une mythologie moderne, qu'il dit détester et l'intérêt pour la diffusion et l'efficacité de la communication, qu'il perçoit surtout dans le mouvement dadaïste[151].

Dans la dernière partie d'« Introduction à 1930 », Aragon dresse le bilan d'une « année mentale » qui a duré cinq ans, *La Révolution surréaliste*, et qui reflète selon lui le moderne, envisagé comme collection c'est-à-dire comme des « documents compulsés ». La fin du texte est caractérisée par une distorsion et une réappropriation de l'histoire littéraire. Aragon exprime son mépris pour la modernité de 1925 et écrit : « On se contentera de remarquer encore que de tous ces prétendus ancêtres, il n'en est pas un auquel le nom de moderniste ne puisse être appliqué ». La modernité est une question de regard porté sur quelque chose et le regard rétrospectif sur la période 1917-1920 assimile finalement, dans une métaphore photographique, le moderne à l'automatisme :

> Nous voyons clairement ce que fut le moderne à la fin de la guerre, et de cette image nette à la plaque voilée qui reproduit les traits du jour de novembre qui se consume tandis que j'écris cette phrase, le dégradé de conscience est parfaitement exécuté. [...]
> Qu'il s'agisse des folies, des rêves, qu'il s'agisse du mécanisme de l'écriture, c'est l'automatisme qui donne sa couleur aux recherches des derniers jours[152].

La reconstruction de l'histoire littéraire obéit ici à un déterminisme. Dans « Introduction à 1930 », Aragon s'approprie la conception baudelairienne de la modernité et fait du modernisme, dont la poésie est la clé de voûte, un moderne au carré, radicalisé, conscient de lui-même. Ce regard est bien plus métamoderne qu'antimoderne.

« Introduction à 1930 » est contemporain du *Second manifeste* de Breton dont il partage la volonté de bilan et la remise en cause de l'individualisme de l'automatisme. Tout en clamant l'impossibilité de le définir, le texte d'Aragon est l'une des plus belles réflexions sur le modernisme. Parce qu'il veut passer à autre chose, il montre que toute entreprise de bilan de la modernité est le constat de son dépassement et que cette conscience

150 Aragon, « Introduction à 1930 », art. cit., p. 61.

151 Dans Dada, « cette grande convulsion intellectuelle », Aragon voit par exemple une « volonté de revitalisation de la poésie par des méthodes empruntant à la vie ses éléments » (*ibid*., p. 62).

152 *Ibid*., p. 63.

LF Reverseau vue c8d.indb 415 25/10/2018 18:16

critique est sans doute un des traits définitoires les plus forts de la modernité.

Le texte d'Aragon illustre, davantage que la conférence d'Apollinaire et que la préface de Soupault, le rapport complexe du modernisme au temps. La modernité y est à la fois un présent, un passé proche et un futur antérieur. Le caractère rétrospectif inhérent à la modernité s'oppose à l'évidence du présent qu'Apollinaire appelait le « temps même où nous vivons ». Le moderne n'est pas l'équivalent du contemporain et c'est ce qui rend la temporalité du modernisme si difficile à envisager[153].

LE MODERNISME POÉTIQUE PAR LA PHOTOGRAPHIE MÊME

L'existence d'un modernisme français, montrée de manière empirique par les rapprochements faits par les contemporains, doit être décrite à un autre niveau. La photographie peut aider dans ce processus car elle éclaire des rapports entre différents modes d'expression et des traits esthétiques de l'époque qui ont parfois été occultés. Le modernisme poétique français sera ainsi considéré selon quatre angles différents, quatre pôles de réflexion qui appartiennent aussi à la sphère de la photographie : le document, le présent, le visible et le *medium*. En effet, les autres arts, surtout visuels, servent de modèle au modernisme, en particulier pour leur dimension documentaire. La valorisation du présent découle de la conscience d'une historicité tandis que le « visible » recoupe la perméabilité au monde contemporain et l'ambition du modernisme de faire entrer dans la poésie le réel le plus large possible. À propos de Larbaud, Michel Décaudin écrit par exemple :

> Si différentes que soient leurs options et leurs réalisations, le créateur de *Barnabooth* est en cela proche d'un Apollinaire, d'un Max Jacob ou d'un Cendrars, qui, chacun à sa manière, ont incorporé à leur poésie le décor contemporain[154].

Enfin, l'attention au *medium*, qui est l'un des traits définitoires du modernisme anglo-saxon, notamment en peinture, est aussi, on le verra, constitutif du modernisme poétique.

La photographie sert-elle ainsi de modèle au modernisme pour son exploration conquérante et enthousiaste du monde, davantage que pour son dispositif temporel particulier, qu'on l'appelle « ça a été » ou autrement ? Ces dernières pages nous amèneront à proposer une relecture anti-baudelairienne et anti-barthésienne des théories modernes de la photographie. Il s'agira notamment de repenser le rapport du modernisme au temps en dépassant une vision mélancolique basée sur une idée de la photo : c'est précisément parce qu'elle est attachée à Baudelaire que cette vision de la modernité s'applique difficilement à la période moderniste.

Une passion pour le document

Dans les textes poétiques, la séparation entre modèles photographique et cinématographique peut être arbitraire, on l'a vu plus haut. L'idée de la photographie, le modèle cinématographique et l'imaginaire du documentaire dans le modernisme doivent être rapprochés car ils ont en commun de faire appel aux propriétés rêvées de

153 Voir Paul Valéry, « La crise de l'esprit », art. cit.

154 Michel Décaudin, « Modernité de *Barnabooth* », dans *Valery Larbaud. La prose du monde*, dir. J. Bessière, Paris, PUF, 1981, p. 94.

LF Reverseau vue c8d.indb 416 25/10/2018 18:16

la photographie, comme l'idée d'enregistrement sans médiation, qui sont prises en modèle par la poésie. Les textes critiques et théoriques des poètes qui ont pris la plume pour défendre la photographie et le cinéma documentaires permettent d'éclairer la passion du document dans la poésie moderniste.

Deux phénomènes concomitants dans l'histoire de la photographie et du cinéma vont contribuer à établir, pour longtemps, une frontière entre « documentaire » et « artistique ». L'avènement du cinéma parlant entraîne d'abord de grandes transformations dans l'économie du cinéma, et advient, à la fin des années 1920, la reconnaissance progressive d'un art photographique pour lequel militaient déjà les journalistes de *La Lumière* dans les années 1850 ainsi que les pictorialistes et tous les membres des sociétés de photographie[155].

Dans ce contexte, les films et les photographies documentaires sont étiquetés comme tels, mais dépassés par le développement d'une industrie du cinéma de fiction, Hollywood notamment. Dominique Baqué rappelle que le documentaire, au cinéma et en photographie, s'est trouvé dévalorisé en raison de son « strict référentialisme », qui entrait en contradiction avec les potentielles revendications artistiques de ces *media* relativement neufs[156]. Si le statut artistique a été accordé plus vite au cinéma qu'à la photographie, ce pourrait être, explique-t-elle, parce que « le cinéma a su d'emblée proposer autre chose que des documentaires, et s'est engagé sur la voie du "merveilleux"[157] ». La dévalorisation du cinéma documentaire s'est ainsi répercutée sur la photographie.

Il peut alors paraître surprenant que ce soit précisément à cette période que nombre de poètes chantent les louanges du documentaire. Sans doute cet éloge est-il une façon de refuser un statut artistique à la photographie et au cinéma pour mieux les subordonner à la littérature. Les différences entre les poètes sont ici essentielles : entre la position de Cendrars cherchant à se faire passer pour cinéaste tout en jouant à subvertir l'idée de documentaire et celle de Reverdy se plaçant en moraliste critique du cinéma, il existe toute une gamme d'attitudes. Pourtant, les discours sur la photographie et le cinéma ont en commun de montrer la large diffusion, dans les années 1920 et 1930, de la notion de documentaire, qu'il soit fixe, animé ou écrit.

La photographie, un modèle poétique problématique

On a déjà vu à quel point la notion de paradigme photographique posait problème dans le surréalisme. C'est vrai aussi pour de nombreux auteurs abordés dans ce livre. Une des clés de ce difficile statut de modèle pourrait tenir dans la préférence accordée au document parmi toutes les photographies. La relative absence de commentaires et de critiques de photographie est contrebalancée par un regard bienveillant et parfois enthousiaste pour les images documentaires. Remarquons que ce qui intéresse les écrivains n'est pas à proprement parler l'esthétique documentaire, telle que l'a étudiée Olivier Lugon, mais le statut de document.

155 Les historiens de la photographie considèrent l'exposition *Film und Foto* de 1929 à Stuttgart comme un symbole de l'avènement de la photographie artistique. Voir notre introduction au présent volume.

156 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 85.

157 *Ibid*.

LF Reverseau vue c8d.indb 417 25/10/2018 18:16

Cet intérêt pour le documentaire est à mettre en relation avec le fameux anathème baudelairien « Le public moderne et la photographie »[158] car l'affirmation du statut de document de la photographie évoque ce discours traditionnel sur la photo comprise comme plate copie du réel. En même temps, il y a dans ces textes critiques une valorisation paradoxale du documentaire.

Dans l'entre-deux-guerres, les écrivains semblent en retard car ils s'opposent au statut artistique qui commence à être reconnu à la photographie. En insistant sur le documentaire, ils la considèrent avant tout comme une pratique et un nouvel outil. L'intérêt pour le documentaire photographique et cinématographique, qui trouve son apogée dans la seconde partie des années 1920, paraît alors à contretemps. Ce malentendu est à la source d'un mépris ou d'une indifférence réciproque car le regard des écrivains s'oppose à l'autonomisation de la photographie. Mais, en insistant sur le document en tant qu'écrivains, ils font aussi de la photographie un réservoir d'images du monde qu'ils cherchent à révéler et une source d'inspiration moderne.

« État de la photographie » est un texte théorique de Soupault. En 1931, l'auteur, qui a alors pris ses distances avec le surréalisme, exprime une position qui est partagée par bien des écrivains de sa génération et que Dominique Baqué appelle le « référentialisme strict ». La photographie est ici l'objet d'une généalogie visant à expliquer sa position actuelle :

> Après avoir été méprisée, négligée, calomniée, la photographie vers 1923 a connu brusquement une vogue qu'il est encore difficile de qualifier. Comme toujours lorsqu'il s'agit d'une mode quelconque, la mesure a été vite et largement dépassée. L'engouement était extrême. On a voulu à tout prix que la photographie fût un art. Le plus grave est que les photographes se sont crus des artistes et on s'est empressé de les confirmer dans cette croyance[159].

Prenant acte de l'autonomisation du champ de la photographie dans les années 1920, Soupault critique l'ambition artistique des photographes pour plusieurs raisons. Il reprend à son compte une critique traditionnelle depuis le milieu du XIXe siècle envers les photographes qui cherchent à « faire de l'art » et développe sa critique dans une autre direction. Les photographes devraient s'atteler au perfectionnement de leur technique et expérimenter leur *medium* :

> les photographes cherchèrent à faire de la peinture, c'est-à-dire qu'avec des moyens très différents ils se mirent à la remorque des peintres. Dès lors leur état d'esprit était totalement faussé et leur point de vue dangereux.
>
> Si au lieu de vanter les efforts des photographes et les résultats qu'ils obtenaient (dont certains, je m'empresse de le dire, étaient tout à fait remarquables) on s'était donné la peine d'étudier avec soin la technique photographique, on aurait peut-être pu éviter ces peintures incolores dont la vue est si rapidement lassante.

158 Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859*, éd. P.-L. Roubert, *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 22-32.

159 Soupault, « État de la photographie », *Photographie*, *Arts et métiers graphiques*, 1931, n.p., repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 60-61.

LF Reverseau vue c8d.indb 418 25/10/2018 18:16

Soupault fait du statut de « document » la spécificité de la photographie et insiste sur son « utilité » :

> Ce qu'il convient surtout de souligner avec plus de force, c'est qu'une photographie est avant tout un *document* et qu'on doit d'abord la considérer comme telle.
> Elle peut être un motif que l'on mettra au service de la peinture ou même de la littérature, mais il convient, par contre, de ne l'isoler ni de son sujet, ni même de son *utilité*.

Ces propos rappelent ceux de Baudelaire dans « Le public moderne et la photographie », en particulier l'injonction :

> Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux[160].

Pourtant, dans la suite du texte, Soupault montre en quoi il diverge de Baudelaire. En évoquant « la beauté d'une photographie » et en l'opposant à « la beauté d'une peinture », Soupault laisse entendre qu'il y a un avenir artistique à la photographie, si celle-ci accepte l'autonomie et la spécificité de son *medium*. En mettant en avant le caractère indiciel de l'image photographique, les artistes comme les théoriciens de la dernière partie du XX^e^ siècle donneront raison à Soupault. Loin d'opposer le statut de document et l'ambition artistique, « État de la photographie » montre que c'est en prenant en compte l'aspect documentaire inhérent à toute photographie qu'un art photographique propre, qui a « oublié l'art » et qui s'est « délivré » de ses « prétentions artistiques », pourra gagner ses lettres de noblesse.

Le déni du statut d'art pour la photographie est sans doute plus fort chez les écrivains qu'ailleurs. La « photographie pauvre », à laquelle appartient le documentaire, permet une appropriation littéraire : sans valeur artistique consacrée, elle peut être utilisée à d'autres fins, détournée et manipulée. Dans leurs textes sur la photographie, les écrivains, plus que d'autres commentateurs, ont tendance à décontextualiser et à désartialiser les images photographiques : toute photographie est envisagée comme une photographie anonyme ou dont l'auteur a peu d'importance. Les textes comme « État de la photographie » se font moins rares à la fin des années 1920 et au début des années 1930, probablement à cause de l'engouement pour le cinéma qui profite à son ancêtre, la photo. Dominique Baqué rappelle que l'hypothèse d'une salvation de la photo par le cinéma était courante autour de 1930[161].

Un des pionniers de ce nouvel intérêt pour la photo est, on l'a déjà dit, Mac Orlan, dont le regard critique est « un regard documentaire ». La préface à *Atget, photographe de Paris* envisage l'image photographique

160 Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859*, éd. cit., p. 25.

161 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 85. Le cinéma intéresse massivement les écrivains dans les années 1920 : ils lui consacrent de nombreuses critiques et textes théoriques, ce qui a pour effet de relancer la réflexion sur la photo.

LF Reverseau vue c8d.indb 419 25/10/2018 18:16

dans sa dimension documentaire, comme un « témoin indépendant », et c'est à ce titre qu'elle nourrit la vision du monde des écrivains :

> L'imagination pour s'être nourrie de textes pendant des siècles emprunte aujourd'hui aux images les principaux éléments de ses créations.
> L'image vulgarisée par la photographie et la cinématographie est une grande pourvoyeuse de connaissances sentimentales.
> Elle se présente avec des garanties, souvent spécieuses, de témoin indépendant. Elle anime dans la solitude féconde d'un studio des spectacles imaginaires nés d'une vérité commune, qui apparaît à chacun de nous sans intermédiaire c'est-à-dire sans qu'elle soit déformée par des interprètes de talent[162].

Le regard critique de Mac Orlan est sélectif : il s'intéresse aux images urbaines, aux paysages davantage qu'aux personnages et, en termes d'effet et d'impact émotionnel, il valorise les travaux documentaires.

À l'exception de Mac Orlan, peu d'écrivains s'essaient à la critique photographique : même les auteurs vivement intéressés par la photo, qu'ils la pratiquent ou en soient habités, comme Fargue ou Cendrars, ne publient pas de commentaires, notes, critiques ou textes théoriques[163]. Mais lorsque ces auteurs l'évoquent, ils s'intéressent non à la photographie artistique (c'est-à-dire à la photographie pictorialiste avant 1914 et à la photographie moderniste à partir des années 1920), mais à la « photographie pauvre » : publicité, photo commerciale, reportage, photo de presse, photo amateur ou anonyme, etc. La fiction d'un monde sans réclame que propose Fargue dans « Salut à la publicité », l'article « Graphismes » de Mac Orlan, qui porte en partie sur la publicité, ou encore « Publicité = Poésie » de Cendrars mentionnent la photographie au passage, comme un élément parmi d'autres de l'univers visuel moderne[164]. De la même façon, dans la célèbre conférence d'Apollinaire « L'Esprit nouveau et les poètes », la photographie n'apparaît qu'au détour d'une énumération de « ce qu'il y a de nouveau sous le soleil », au milieu des machines volantes, des avions, et des progrès dans l'exploration de la matière, avec la radiographie d'un crâne[165]. Contrairement au cinéma, auquel Apollinaire consacre un développement important, la photographie n'est pas évoquée de façon plus explicite.

Dans les revues, la photographie apparaît souvent de façon anecdotique comme synonyme de reproduction disgracieuse d'une réalité vulgaire. Dans *Nord-Sud*, par exemple, elle est mentionnée dans un article de Max Jacob, « Théâtre et Cinéma » qui critique la mode des photographies d'acteurs qui les dénaturent : « Le miroir qu'offre le théâtre voulant nous agrandir en héros nous déforme ; le miroir photographique nous agrandit sans

162 Mac Orlan, préface à *Atget, photographe de Paris*, reprise dans *Masques sur mesure*, t. I, éd. cit., p. 351.

163 Peu d'écrivains figurent par exemple dans les trois anthologies consacrées aux textes critiques français : André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989 ; D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, qui couvre la période 1919-1939 ; et P. Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabet Éditions, 2006.

164 Fargue, « Salut à la publicité », *Arts et métiers graphiques*, n° 45, 15 février 1935, p. 5-8 (repris dans *La Lanterne magique*, *op. cit.*, p. 142 *sq.*) ; Mac Orlan, « Graphismes », *Arts et métiers graphiques*, n° 11, 15 mai 1929, p. 645-652, et Cendrars, « Publicité = Poésie », *Aujourd'hui*, 26 février 1927.

165 Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 949.

LF Reverseau vue c8d.indb 420 25/10/2018 18:16

le vouloir en nous extériorisant, en nous recréant[166] ». Dans *SIC*, les allusions à la photographie ne sont pas plus nombreuses, et là aussi, le *medium* sert de repoussoir, en particulier dans un « Dialogue nunique » imité des dialogues platoniciens. Deux personnages, A et Z, parlent d'art et défendent le cubisme et le futurisme en expliquant le progressif abandon du régime de représentation. À plusieurs reprises, la photographie est convoquée comme paradigme du réalisme et de l'objectivité. Dans le n° 7, on peut lire par exemple :

> A. — Je suis très heureux de vous rencontrer. J'étais en train de me dire qu'en somme l'art est objectivo-subjectif.
> Z. — Oui, jusqu'à présent, puisque l'œuvre est « quelque chose » qui contient l'objet et le sujet.
> A. — Bon, mais dans quelles proportions ? L'œuvre doit-elle contenir plus de l'un que de l'autre ?
> Z. — De ce que nous avons dit jusqu'ici aucune loi relative à cette question ne me semble se dégager ; mais cherchons. Nous avons vu que l'image de l'appareil photographique ne contient que l'objet. Devons-nous reconnaître à cette image un caractère d'art ?
> A. — Non sans aucun doute, c'est une image mécanique.
> Z. — À partir de quel moment une image appartient-elle au domaine de l'art ?
> A. — Dès qu'elle est création du sujet sensible et pensant[167].

La photographie apparaît ici de façon traditionnelle comme symbole de la reproduction plate du réel servant de faire valoir à l'art du peintre. Dans une critique théâtrale de 1910, on peut lire aussi sous la plume de Pierre Albert-Birot :

> L'âme humaine ne trouve sa joie que dans la contemplation de la vérité, et la vérité pour elle n'est pas le concret mais l'abstrait, la vérité n'est pas l'analyse mais la synthèse, la vérité n'est pas l'image morte de la photographie mais le portrait vivant du peintre, la vérité n'est pas ce qu'on voit ou ce qu'on touche, mais ce que l'on évoque[168].

D'autres auteurs sont plus enthousiastes, comme Cendrars le sera après la seconde guerre mondiale au sujet de sa collaboration avec Doisneau pour *La Banlieue de Paris* en 1949 (**fig. 116**) ou avec Jean Manzon pour *Le Brésil, des hommes sont venus* en 1952 (**fig. 117**). Pourtant, même chez Cendrars, on ne trouve pas de texte critique consacré exclusivement à la photographie, mais seulement des allusions et des remarques sporadiques souvent intégrées dans des propos consacrés au cinéma. Dans *L'ABC du cinéma*, par exemple, la photographie est évoquée comme une « troisième révolution mondiale » : « Et voici Daguerre, un Français, qui invente la photographie ». Mais Cendrars enchaîne bien vite sur le cinéma : « Cinquante années plus tard le cinéma était né. Renouveau ! Renouveau ! Éternelle Révolution »[169]. Luce Briche explique que dans la réflexion théorique cinématographique de Cendrars,

166 Max Jacob, « Théâtre et Cinéma », *Nord-Sud*, n° 12, février 1918, *reprint*, n.p.
167 *SIC*, n° 7, juillet 1916, p. 54-55 du *reprint*.
168 Albert-Birot, « Le théâtre en vers », *Scoenia, revue théâtrale, artistique et mondaine* (cité dans M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 71-72).
169 Cendrars, *L'ABC du cinéma* [1917-1921], dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. III, 2001, p. 144.

LF Reverseau vue c8d.indb 421 25/10/2018 18:16

116. Blaise Cendrars, *La Banlieue de Paris*, photographies de Robert Doisneau, Lausanne, La Guilde du livre, 1949

117. Blaise Cendrars, *Le Brésil, des hommes sont venus*, photographies de Jean Manzon, Monaco, Les Documents d'Art, 1952

LF Reverseau vue c8d.indb 422 25/10/2018 18:16

> la photographie n'apparaît [...] que comme une étape vers le cinéma. Comme image, elle fait partie des « lettres » que combine le langage cinématographique, et partage avec l'image cinématographique la capacité de revenir « aux sources primitives de l'émotion » ainsi que les pouvoirs de synthèse et d'abstraction du noir et du blanc[170].

On pourrait faire les mêmes remarques au sujet d'un autre ouvrage de Cendrars paru en 1929 et constitué de fragments d'autobiographie, *Une nuit dans la forêt*, qui « poursuit une réflexion insistante sur l'image (photographique et cinématographique)[171] ».

Le cinéma ou le goût pour le documentaire

Si les commentaires et critiques de photographies documentaires sont relativement peu nombreux chez les écrivains, il existe alors un certain nombre de textes portant spécifiquement sur le cinéma documentaire. Dans un article de 1923 intitulé « Les documentaires », Robert Desnos prend la défense de ce cinéma en renvoyant dos à dos, sur un ton violemment polémique, les tenants d'un cinéma d'art et les chantres du cinéma documentaire éducatif, représenté dans ce texte par les films documentaires exotiques (« les voyages au long cours ») et pittoresques (les métiers traditionnels et l'artisanat) :

> Les « compétences » du cinéma (on sait combien elles valent peu) affectent de mépriser les films documentaires. Ils n'ont d'yeux que pour ceux où l'on a mis de l'*art*, et lequel ! Les incompétences du cinéma (elles comprennent un certain nombre de petits esprits) affectent de priser les films documentaires. Ils n'ont d'yeux que pour les voyages au long cours qui leur permettent de parler du Dahomey comme s'ils y étaient allés, d'agrémenter d'un pittoresque exact leur imagination défaillante et de dévoiler à leurs enfants les mystères de la fabrication du fromage de Roquefort et des allumettes suédoises. Est-il besoin de dire que la stupidité des uns ne saurait excuser la bêtise des autres ?

Au moment où un cinéma artistiquement ambitieux et un cinéma documentaire se démarquent en France, Desnos entérine cette frontière et refuse la fonction pédagogique assignée au cinéma documentaire. Selon lui, ces films ne sont pas différents de « la vie » et ne peuvent donc servir à mieux comprendre le monde. Contre l'attitude scolaire du spectateur qui va au cinéma pour apprendre, Desnos propose de regarder les films comme la vie, avec des « yeux amoureux » :

> Je me moque bien des vertus pédagogiques du cinéma et je ne cherche pas chez lui de quoi m'instruire. La connaissance est la chose dont je me suis lassé le plus vite [...]. Inquiet de toutes les manifestations de la vie, tourmenté par les coïncidences inexplicables de notre existence, ne vaut-il pas mieux regarder les films documentaires avec les mêmes yeux amoureux que le roman animé ?

Desnos refuse de distinguer les films en fonction de l'attitude qu'ils appellent chez le spectateur car un regard noble n'est pas lié au film qui est projeté. Il met en cause l'hypocrisie du spectateur qui réagit de façon attendue à ce qu'on lui propose, au cinéma comme dans la vie.

170 L. Briche, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, Éditions de l'Improviste, 2005, p. 253.
171 *Ibid.*, p. 252.

LF Reverseau vue c8d.indb 423 25/10/2018 18:16

Incapable de se laisser aller à « l'aventure », à la surprise et à la découverte, ce « pharisien » appréhende le monde avec « des yeux avertis », sachant d'avance ce qu'il va y trouver.

> Pharisien borné, [… i]l se conduira au cinéma de façon aussi méprisable qu'en voyage où il néglige l'aventure pour la visite de la *National Gallery* ou de la Pinacothèque. Il considérera toujours le film avec des yeux « avertis » comme il a considéré la vie depuis son enfance[172].

Implicitement, les « documentaires » apparaissent dans ce texte comme l'occasion de poser un nouveau regard sur le monde, un regard ouvert aux « miracles », même s'il s'agit, dit Desnos, d'objets tels que « des moteurs ou des roues ». L'exemple n'est pas choisi au hasard car ces sujets industriels, traditionnellement considérés comme anti-artistiques, mais mis en avant par l'esthétique moderniste depuis 1910 et devenus clichés de la beauté moderne, permettent d'opposer deux conceptions de l'art. Aux érudits et amateurs d'art qui ne jurent que par les étiquettes, les musées et les « classiques », Desnos oppose une attitude surréaliste où l'art se confond avec la vie et où la beauté surgit n'importe où.

Ce texte est important pour comprendre la position des surréalistes face aux images. Sur tous les types d'images comme sur la vie, les surréalistes veulent poser le même regard. De cette ambition découlent que la notion d'art n'a plus de raison d'être (c'est la posture et non l'objet envisagé qui est artistique ou ne l'est pas), que les images populaires, marginales et triviales sont valorisées car elles appellent un regard singulier, naïf, et enfin, que la technique artistique importe peu puisque c'est le résultat, et non les moyens, qui sont envisagés. L'éloge du documentaire que propose Desnos appartient ainsi à la vaste entreprise de mise en valeur des images « pauvres », qui va au-delà du cercle surréaliste. De façon aussi provocatrice, mais plus légère que Desnos, Pierre Albert-Birot défend le cinéma « pauvre » contre la fiction. En effet, de 1931 à 1934, le poète collabore à *Pour vous*, hebdomadaire dont les petites chroniques de cinéma racontent des films comme *M le Maudit* ou *À nous la liberté*. Quand il rend compte du *Lieutenant sans gêne* (1929) le critique commence par raconter le premier film, un dessin animé, qu'il a visiblement préféré au film américain :

> Voilà : c'est une affaire terrible, un formidable match de boxe entre un piano droit et un piano à queue. Tout d'abord le piano droit prend l'avantage, […] ; mais alors au moment où… oh ! excusez-moi chers lecteurs, je ne sais plus à quoi je pense ! Je pensais à *Jazz rythmé*, le dessin animé, terriblement animé[173].

Il est dès lors logique que ce ne soient pas les films les plus canoniques qui apparaissent dans les poèmes de Reverdy, par exemple. Dans « Drame », il est question des réactions du public d'une salle de cinéma face à un film policier[174]. Chez Max Jacob, qui utilise la référence au cinéma dans le titre de *Cinématoma*, c'est le cinéma documentaire qui est convoqué puisque le poète donne la parole à des

172 Desnos, « Les documentaires » [*Paris-Journal*, 6 mai 1923], dans *Cinéma*, éd. A. Tchernia, Paris, Gallimard, 1966, p. 106-108.

173 Albert-Birot, *Cinémas*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 103. Il déclare aussi : « les dessins animés américains me paraissent être la plus nette orientation vers la poésie au cinéma » (p. 197).

174 Reverdy, « Drame », *Nord-Sud*, n° 9, novembre 1917 (repris dans *Sources du vent* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 211).

LF Reverseau vue c8d.indb 424 25/10/2018 18:16

personnages dans des textes comme « Mémoires d'un ancien ténor devenu fou » ou « Le monsieur qui voyageait en wagon de luxe pour la première fois »[175]. Les termes *notes* ou *notules*, caractéristiques de l'imaginaire du documentaire, reviennent souvent, par exemple à propos de l'histoire d'une « professeur au lycée de Cherbourg » : « même si ces humbles notules n'étaient et ne devaient être que strictement et exclusivement personnelles »[176].

Léon-Paul Fargue est aussi de ceux qui prennent la défense de ce cinéma « pauvre ». Son éloge des films documentaires, écrit au début de la seconde guerre mondiale, est teinté d'une nostalgie pour les débuts du cinéma. Fargue regrette le virage qu'a pris le cinématographe au moment de l'avènement du parlant, en rétrécissant son champ, ses frontières et en se cantonnant à la fiction souvent commerciale et stéréotypée. Ce texte, intitulé « Ombres chinoises », s'ouvre sur une vision exaltée de ce qu'aurait pu être le cinéma :

> Le cinéma qui semblait, à ses débuts, devoir dévorer le monde, et faire reculer à l'infini l'horizon des conquêtes chimériques de l'homme – en un mot détrôner les arts majeurs ou les autres : peinture, parfums, haute couture, musique, architecture, art tarabiscoté du roman psychologique ou descriptif, théâtre, etc., etc. – le cinéma a, comme on dit, loupé un jour le virage.

Fargue commence par peindre l'enfance idyllique du cinéma qui vivait « d'une vie organique qu'il tirait non pas de lui-même, mais de la hardiesse de ses protagonistes, de ses acteurs et des foules auxquelles il s'offrait ». Les termes de *protagonistes*, *acteurs* et *foules* sont volontairement mêlés par Fargue pour brouiller la frontière qu'il peut y avoir entre le cinéma professionnel et le cinéma documentaire d'actualité. Le ton rousseauiste de cette généalogie nostalgique rappelle la généalogie négative du *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* mais aussi la critique du monde du spectacle de la *Lettre à D'Alembert*. La fin de l'âge d'or du cinéma est marquée selon Fargue par le progrès technique :

> Les appareils à prise de vues se perfectionnent ; on en revient à l'étude approfondie de la photographie, au sentiment, des formules de Descartes et des anticipations de Méliès. [...] mais tandis que le cinéma perfectionnait sa matière, ses instruments techniques de travail, il perdait par ainsi de ses moyens d'investigation du monde surréel et réel. Il ne sut pas monter plus haut.

La technique aurait pu servir à repousser les limites de l'investigation du monde, mais elle en a paradoxalement, affirme Fargue, restreint le champ. Le cinéma de studio et le son ont ouvert la voie aux films de fiction et au cinéma commercial. La position nostalgique de Fargue est cependant nuancée par un éloge des actualités et d'un cinéma resté « documentaire » :

> Voilà tout ce qui reste d'une promesse. Mais celle-là, la cinémagie l'a tenue. Elle a donné une forme précise, actuelle, permanente au document, [...] l'actualité et le passé ont reçu une forme documentaire actuelle,

175 Max Jacob, *Cinématoma*, Paris, Gallimard, 1920, respectivement, p. 67 et 225 (repris dans Max Jacob, *Œuvres*, éd. A. Rodriguez, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 711-825). Dans sa présentation, Antonio Rodruiguez insiste sur l'importance du langage dans la conception du portrait de Max Jacob (p. 714-715).

176 *Ibid*., p. 244.

LF Reverseau vue c8d.indb 425 25/10/2018 18:16

immédiatement assimilable, à la grande joie de l'œil et de l'esprit[177].

Cette attitude ambivalente envers le cinéma – l'expression d'un espoir déçu et la reconnaissance de ses pouvoirs – s'exprime aussi dans « L'art du ruisseau », paru dans *Minotaure*. Ce texte de Reverdy est plus personnel que celui de Fargue et évoque, à la première personne, une relation difficile, aboutissant à une véritable haine :

> Après avoir succombé, comme tout le monde, à l'émotion des premières projections – crié de peur à l'entrée d'un rapide, miraculeusement inoffensif, dans la salle – j'ai nourri pour lui une détestation robuste.

Reverdy raconte la transformation du « fils du peuple » en « parvenu » :

> Le cinéma, je l'ai vu naître dans le ruisseau [...].
> Le cinéma a vécu de rien dans son enfance ; ce n'est pas un enfant gâté, mais un fils du peuple – il était fait pour lui qui l'a immédiatement adopté et en a fait, par sa faveur frénétique, le plus monstrueux des parvenus. C'est le peuple qui en avait besoin – que l'adhésion de toutes les classes, aujourd'hui et d'ailleurs très vite acquise, ne trompe pas sur la justesse de ce que j'avance. Aucun souci d'art ne fut à sa source ni aux lèvres qui aussitôt avidement s'y abreuvèrent.

À la fin du texte, le succès du cinéma est présenté comme une fatalité tragique :

> Le cinéma a illuminé le cœur de la foule jusqu'à le brûler. C'est fini, notre époque sera celle du cinéma, notre civilisation celle du cinéma – malgré les révolutions, malgré les guerres et toutes les inventions non moins stupéfiantes que lui. [...]
> Le cinéma ce n'est, ni plus ni moins, – et là s'explique sa foudroyante et ahurissante réussite – que les jeux du cirque de notre époque[178].

Comme Fargue, Reverdy se tourne avec nostalgie vers l'enfance du cinéma. Sans que le terme *documentaire* ne soit évoqué, on peut penser que le cinéma documentaire, en tant que fenêtre ouverte sur le monde, sans mise en scène, fait partie de cet idéal de simplicité et de transparence que Reverdy met en avant.

Même dans les textes où il n'est pas l'objet direct d'une critique, le cinéma charrie un imaginaire documentaire qui va de pair avec une fascination pour son âge d'or et un certain primitivisme des dispositifs visuels. Roger Vitrac publie par exemple en 1921 une chronique poétique sur le cinéma, « Photographies animées », où il attaque le cinéma contemporain, « pantomime stérile », et formule ce que devrait être le cinéma : une objectivation des pensées des personnages qui demanderait la participation active du spectateur. Le dispositif cinématographique est rêvé comme une projection de documents intimes[179].

177 Fargue, « Ombres chinoises », dans *La Lanterne magique*, *op. cit.*, p. 152-160. On lira aussi, sur le cinéma, « En aval et en amont de 1920 », écrit « à quatre mains » avec André Beucler, dans *Composite*, Paris, Gallimard, 2013, en part. p. 165-175.

178 Reverdy, « L'art du ruisseau », *Minotaure*, rubrique « Chronique », n° 1, 1er juin 1933, p. 1 (repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1171-1172).

179 R. Vitrac, « Photographies animées », *Aventure*, n° 2, décembre 1921, repris dans R. Vitrac, *Champ de bataille*, éd. J.-P. Han, Mortemart, Rougerie, 1975, p. 15-17. On y lit par exemple : « si l'on pouvait extraire du cerveau de mon ami et projeter sur un écran

LF Reverseau vue c8d.indb 426 25/10/2018 18:16

Dans l'entre-deux-guerres, les poètes embrassent d'un même regard la photographie et le cinéma : ils font l'éloge des images de type documentaire et appellent à poser « un regard documentaire » sur les images les plus diverses. Si Mac Orlan, Desnos, Fargue et même Reverdy ont pu considérer les images cinématographiques documentaires comme un matériau poétique et être déçus par l'autonomisation du cinéma, ils ont envisagé la photographie comme un meilleur « conducteur » de l'imaginaire. Les « documents » qu'elle produit sont parfois regardés comme plus utiles. Ainsi, l'opposition caractéristique entre images fixes et images animées a pu conduire à une valorisation de la photographie par rapport au cinéma. Cette prééminence de l'image fixe, en filigrane dans les textes de Mac Orlan, est développée dans un texte de Jean Selz qui montre que la photographie va au-delà du visible par le visible, « Exercice de contemplation », publié dans l'album *Photographie* de 1937. Ce regard contemplatif est symbolique des évolutions du regard poétique :

> C'est seulement pour un homme en marche qu'une route est immobile. Mais pour celui qui s'assied un instant à son bord et contemple son tracé à travers la campagne, cette route est une route en marche. Toute chose s'anime ainsi au contact de notre immobilité, car c'est alors que nous pouvons y incorporer efficacement le levain de nos réflexions. Et c'est parce que la photographie est avant tout un piège où se capturent à la fois l'immobilité des choses et la nôtre qu'elle prend à mes yeux toute sa valeur en tant qu'instrument de connaissance. En cela elle est de beaucoup supérieure au cinéma. [...] L'esprit peut alors travailler tranquillement, en profondeur.
>
> Une des principales fonctions de la photographie consiste ainsi à satisfaire un désir de contemplation que la vie nous marchande de plus en plus. [...]
>
> On ne possède pas une chevelure ou un cheval de bois par le fait qu'on en possède une photographie, mais on commence à les posséder lorsqu'on plonge dans cette photographie pour ramener d'une profondeur à soi seul accessible une pêche miraculeuse de significations[180].

Le cinéma documentaire intéresserait donc les écrivains plus que le cinéma de fiction, de la même façon que la photographie documentaire est considérée comme un vecteur privilégié de l'imagination et de la création littéraire. Les textes critiques sont plus radicaux au sujet du cinéma, que les poètes observent avec plus de distance que la photographie, davantage intégrée aux discours poétiques. Cette excursion vers le documentaire cinématographique montre que la photo peut difficilement être envisagée en dehors d'éléments extérieurs, modèles parallèles, complémentaires ou concurrents, comme le cinéma ou la presse, puisque l'imaginaire documentaire n'est pas spécifique à la photographie. Sans que le brouillage entre cinéma et photographie soit aussi fort que dans les textes poétiques, cette façon, dans les textes critiques, de les envisager dans la même perspective anti-artistique est caractéristique

celles [les images] où depuis vingt ans je suis associé à tant de choses, l'objectif étant sa pensée, une heure de ce spectacle me ferait mieux connaître, avec sa lumière mouvante, que le pinceau et les couleurs. » (voir **fig. 94**.)

180 J. Selz, « Exercice de contemplation », album *Photographie, Arts et métiers graphiques*, 1937, n.p. Voir le commentaire de D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, *op. cit.*, p. 86.

LF Reverseau vue c8d.indb 427 25/10/2018 18:16

de la fascination moderniste pour le document. Pareillement, l'ancrage de la poésie moderniste dans le présent doit beaucoup au regard porté sur des *media* qui lui sont extérieurs.

L'ancrage dans le présent

La conception de la modernité comme posture mélancolique, consciente d'elle-même et de sa perte, doit beaucoup à la façon dont la photographie a été envisagée, d'abord par Baudelaire dans « Le public moderne et la photographie », puis par Barthes dans *La Chambre claire*, en passant par Walter Benjamin, en partie seulement, à travers la notion de perte d'aura, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.

La photographie est au cœur du paradoxe temporel de la modernité car elle a aussi mis en avant la quête de l'instant et l'exaltation du moment présent qui s'oppose au passé composé du « ça a été » de Barthes. Philippe Ortel écrit, à propos de la notion d'événement : « à force de photographier le temps présent, le XIXe siècle voit le présent comme une photographie[181] ». Si l'idée de la photographie passe indéniablement par le passé composé – une photo témoigne de ce qui est mort – et par le futur antérieur – une photo sera vue comme du passé –, les poèmes modernistes mettent à jour d'autres temporalités photographiques et, finalement, une autre dimension de la modernité. Il ne s'agit donc pas de critiquer la place donnée à Baudelaire, mais plutôt le monopole qu'ont pris certaines lectures de Baudelaire, ainsi que de Barthes, symbolique d'un siècle et demi de regard littéraire sur la photo[182].

Le futur antérieur ou la conscience historique de la perte

Commençons par examiner un des aspects de la lecture baudelairienne de la modernité, celui du présent déjà passé, qui la définit comme une nostalgie du moderne. Elle est présente dans la préface de l'*Anthologie* de 1924 qui imagine ce que deviendra le présent de 1923-1924 en 1973[183]. C'est là un lieu commun du modernisme que l'on trouve chez Morand ou chez Larbaud. Le poème « Ascenseurs » (*USA-1927*) se termine ainsi sur une mise à distance de la ville moderne par excellence, que Morand imagine objet de recherches archéologiques : « Un jour viendra où les amateurs de fouilles archéologiques chercheront l'emplacement de New-York[184] ». Dans « Actualité » (1938), Larbaud imagine le présent devenu passé et projeté dans le futur sous la forme d'un film « démodé » :

> Essayer de tout voir comme démodé, périmé : par exemple la rue, au centre d'une de nos grandes

181 Ph. Ortel, « Poésie, pittoresque et photogénie au XIXe siècle », dans *La Photographie au pied de la lettre*, dir. J. Arrouye, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005, p. 38. Philippe Ortel appuyait sa démonstration sur la figure de l'hypotypose « qui est à la culture du Verbe ce que la photographie est à la culture de l'image ».

182 « C'est avec Baudelaire [...] que cet état d'esprit de la modernité esthétique voit ses contours se préciser. Elle s'épanouit dans les courants d'avant-garde et s'exacerbe enfin chez les dadaïstes du Café Voltaire et dans le surréalisme. » (J. Thélot, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 952.) Au sujet de Barthes, voir la position de François Brunet dans *Photography and Literature*, London, Reaktion Books, coll. « Exposures », 2009, p. 65.

183 L'*Anthologie* est aussi comparée avec le nom paradoxal du pont Neuf : « Et nous pensons précisément que cette anthologie pourra servir de document pour comprendre cet esprit que l'on nommera peut-être encore moderne, de même que nous appelons un des plus vieux ponts de Paris le Pont Neuf. » (*Op. cit.*, p. 3.)

184 Morand, « Ascenseurs », dans *USA-1927* ; *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 119.

LF Reverseau vue c8d.indb 428 25/10/2018 18:16

> capitales : l'avenue de l'Opéra vers onze heures du matin, Oxford Street vers quatre heures de l'après-midi ; l'imaginer « cinématographiée », – quand le mot sera sorti de l'usage, aura vieilli comme « daguerréotype », – et projetée sur un écran pour des spectateurs de l'An 2000 ou 2100 : foule évanouie dans le passé, chaque homme, chaque femme, en marche, dans le costume du temps (1920-1930), vers sa tombe depuis un, depuis deux siècles comblée, nivelée, disparue peut-être sous l'envahissement des quartiers neufs[185].

La référence photographique est ici le symbole d'une modernité qui a déjà vieilli, contrairement à la référence cinématographique qui illustre le moderne des années 1930 au même titre que la mode vestimentaire. L'exemple des grandes artères montre que le moderne n'est pas l'équivalent du contemporain et l'auteur semble particulièrement conscient du vieillissement des mots (« cinématographiée » et « daguerréotype ») et de leur statut symbolique lorsqu'ils sortent de l'« actualité ». Cette réflexion sur le moderne est une réflexion sur la destruction et la mort, source de lyrisme comme le montre l'emphase de la dernière phrase et d'une mélancolie que l'on peut qualifier de baudelairienne.

Ce thème du regard futur apparaît en 1901 dans *Esthétique de la rue*, un essai sur les enjeux de la modernisation urbaine. Gustave Kahn explique à quel point le passage du gaz à l'électricité pour l'éclairage public a été perçu comme un bouleversement. L'éclairage au gaz, moderne pour les générations antérieures, a été supplanté par l'électricité, qui un jour ne sera plus moderne :

> Le pittoresque de la lumière électrique trouve maintenant en nous des cerveaux accoutumés, et il lui faudra de nouveaux prestiges pour nous redonner des sensations fraîches de cet aspect de fête aux lanternes scientifiques qu'elle posséda un temps[186].

Le moderne est ici comparé à une « fête », un moment fugace dont on envisage, non sans angoisse, la fin. À l'orée du xx^e siècle, Gustave Kahn s'enthousiasme aussi pour les conséquences de la modernité sur les futurs auteurs qui, espère-t-il, intégreront la nouvelle donne, les « écrasements de voiture » par exemple, à leurs écrits[187].

Ces réflexions d'*Esthétique de la rue* trouvent un écho dans le poème d'Apollinaire « La victoire » et ces vers fameux :

> Nous n'aimons pas assez la joie
> De voir les belles choses neuves
> Ô mon amie hâte-toi
> Crains qu'un jour un train ne t'émeuve
> Plus
> Regarde-le plus vite pour toi
> Ces chemins de fer qui circulent
> Sortiront bientôt de la vie
> Ils seront beaux et ridicules[188]

185 Larbaud, « Actualité », dans *Aux couleurs de Rome*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997, p. 135. Cité par Jérôme Prieur, *Le Spectateur nocturne. Les Écrivains au cinéma. Une anthologie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993, p. 192-193.

186 Gustave Kahn, *Esthétique de la rue* [1901], Paris, Infolio, 2008, p. 241.

187 *Ibid*., p. 271. Gustave Kahn admire son époque, le rythme de la rue, « les hommes sandwich, les brouettiers annonçant les spectacles », les tramways et les automobiles « si pressées, si rapides qu'on dirait que la rue de Paris est un chemin qui court d'une vitesse de torrent. »

188 Apollinaire, « La victoire », dans *Calligrammes*, éd. cit., p. 309.

LF Reverseau vue c8d.indb 429 25/10/2018 18:16

L'injonction d'Apollinaire a sans doute été interprétée dans une perspective plus nostalgique qu'elle ne l'est en contexte. En effet, « La victoire » exprime l'accélération du temps humain, mais Apollinaire appelle à s'engouffrer dans le mouvement, ce qu'on perçoit aujourd'hui comme une fuite en avant : « hâte-toi », « regarde-le plus vite pour toi ». Devenus l'une des devises de la modernité et de son regard rétrospectif, ces vers ont été repris dans les années 1920 – Aragon disait par exemple l'avoir en tête à l'époque où il écrivait *Le Paysan de Paris*[189]. Le mot d'ordre « Crains qu'un jour… » est utilisé jusqu'à aujourd'hui pour illustrer, avec *Le Peintre de la vie moderne* et la lecture benjaminienne de Baudelaire, le caractère fuyant de la modernité : ils sont par exemple cités par Henri Meschonnic qui fait de cette formule le symbole des « ont-été-modernes[190] ».

De cette vision de la modernité au futur antérieur découle un certain relativisme dans la définition du moderne. Comme le formule Fargue, « Il y a des chefs-d'œuvre anciens dont l'action est à retardement, et qui sont ou seront "modernes" un jour » ou encore « Le centre de gravité de la tradition se déplacera sans cesse, comme le centre des villes et celui des plaisirs… »[191]. On trouve cette même vision relativiste du moderne chez Breton, dans « Max Ernst », où il affirme, au sujet des images accélérées ou ralenties : « on s'habitue à voir jaillir des chênes et planer des antilopes [...]. Bientôt l'expression "à vue d'œil" nous paraîtra dénuée de sens[192] ». Dans la conférence qu'il prononce à Barcelone en 1922, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », Breton insiste sur le fait que le nouveau passe toujours : « chacun de ces mouvements qu'on nomme devait correspondre à une réalité perdue depuis[193] ». Ce phénomène s'amplifie dans les années 1920 et sonne l'heure des bilans. Des textes de Breton comme « Avis au lecteur pour "La Femme 100 têtes" » et « Introduction à 1930 » d'Aragon, comme l'article que Walter Benjamin publie dans *Die literarische Welt* au début de l'année 1929 obéissent à ce *leitmotiv*. « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » souligne la nouveauté de *Nadja* et du « Paris surréaliste », mais appelle surtout au bilan au moment du basculement politique du mouvement[194].

Sur un autre plan, de nombreux textes automatiques jouent sur la corde du souvenir. Parmi les quelques textes automatiques d'Aragon repris dans *Le Mouvement perpétuel*, « L'institutrice » convoque des souvenirs d'école comme le tableau noir, les bancs, les punitions, etc.[195]. L'automatisme s'apparente en réalité à un travail

189 Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 20-21. Aragon s'arrête sur le « fil » qui liait les surréalistes avec « ce qui [les] avait immédiatement précédés », Apollinaire en particulier. Il évoque le « Crains qu'un jour… » qu'il avait en tête au moment de l'écriture du *Paysan de Paris*, lorsqu'il cherchait à tout prix à mentionner les premières pompes à essence de la capitale.

190 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 39. « De nouveau, les derniers arrivés plus modernes que les précédents, les ont-été-modernes. Aujourd'hui, on est post- » (p. 14).

191 Fargue, *Un désordre familier* [Entretiens avec Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles littéraires*, 1929], Saint-Clément, Fata Morgana, 2003, p. 65, et Saint-John Perse, citant Fargue, dans « Léon-Paul Fargue, poète », préface à *Poésies*, Paris, Gallimard, 1963, p. 11.

192 Breton, « Max Ernst » [1921], dans *Les Pas perdus* ; *Œuvres complètes*, éd. dirigée par M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 246.

193 Breton, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » [1922], dans *ibid.*, p. 296.

194 Walter Benjamin, « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Die literarische Welt*, 1er, 8 et 15 février 1929 ; *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. II, p. 113-134.

195 Aragon, « L'institutrice » [1919], dans *Le Mouvement perpétuel* ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 321.

LF Reverseau vue c8d.indb 430 25/10/2018 18:16

de la mémoire, tout comme les récits de rêve, qui sont publiés le plus souvent avant les « textes surréalistes » dans *La Révolution surréaliste*, sont la reconfiguration d'un souvenir. La poésie d'Eluard, en particulier au-delà de la période des sommeils, développe un « imaginaire photographique [qui] reste soumis au régime réceptif de l'irréel du passé[196] ».

La photographie appartient également à cette nostalgie du moderne en raison de l'usage qui en est fait. Dans les images de Charles Nègre, de Charles Marville ou d'Eugène Atget, elle est un véritable « inventaire avant destruction[197] ». Elle a été utilisée dès ses débuts comme une façon d'archiver ce qui disparaît et, ainsi, de conjurer la mort. La photographie est à la fois et irrémédiablement présente et passée et, comme le formule Jérôme Thélot, « toute prise de vue est la promesse d'une nostalgie[198] ». C'est donc à la fois une idée de la photographie et ses usages qui ont contribué à faire de ce *medium* le signe d'une modernité passée. Renforcée par la vision baudelairienne de l'image industrielle menaçant la poésie, cette conception mélancolique a pris un poids considérable. C'est à ce titre qu'on a pu définir la modernité comme l'âge de la photographie[199].

« Le public moderne et la photographie » est aujourd'hui un texte de référence tant dans les études littéraires qu'en histoire de la photographie[200]. Le rapprochement du « photographique » et de la modernité dépasse la seule question de la technique de reproductibilité des images car derrière la condamnation des ambitions artistiques de la photographie, c'est la « civilisation moderne » qui est dénoncée. L'attaque porte en particulier sur la démocratisation, le pouvoir des foules et le déclin de la religion de l'art. Le « photographique » désigne, au-delà des images concrètes, la fascination de toute une époque pour la réalité extérieure et son désir d'étonnement toujours renouvelé.

Le texte de Baudelaire est souvent convoqué pour rappeler la haine dont la photographie était l'objet à ses débuts ou pour évoquer la spécificité de la poésie face à l'image. Dans *Pour fixer la trace*, Marta Caraion utilise par exemple ce texte comme base de son analyse de la tension entre le réel et l'imaginaire dans le voyage[201]. La plupart des ouvrages collectifs sur la littérature et la photographie, comme *Jardins d'hiver*, *La Photographie au pied de la lettre* ou *Littérature et photographie* consacrent quelques pages à la position baudelairienne. Philippe Ortel convoque Baudelaire pour comprendre la place de la photographie dans l'imaginaire littéraire du XIXe siècle et voit dans la construction même

196 J. Arrouye, « Le miel noir des songes », dans *Visages d'Eluard. Photographies*, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire/Parkstone, 1995, p. 110-111. Le vers « C'est l'instant échappé aux processus du temps » (*Mains libres* [1937] ; *Œuvres complètes*, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 579) définit selon lui l'aventure poétique comme une aventure photographique et le vers est à nouveau cité plus loin pour montrer que la photo, « à la différence de l'image poétique, [...] ne conserve pas la fraîcheur de "la vie immédiate" » et que le temps déborde toujours l'image fixe (p. 101 et 107).

197 Walter Benjamin développe cette idée à propos d'Atget dans *Petite histoire de la photographie* [1931] (*Œuvres*, éd. cit., t. III).

198 J. Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 139. Il n'est pas étonnant qu'à Paris, les photographes dès le daguerréotype se soient appropriés la Seine, symbole du passage du temps.

199 La formule « La modernité comme l'âge de la photographie » est le titre de l'article de J. Thélot paru dans *La Modernité mode d'emploi*, *op. cit.*

200 Voir le commentaire qu'en fait J. Thélot, « "Le rêve d'un curieux" », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 4-21.

201 M. Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.

LF Reverseau vue c8d.indb 431 25/10/2018 18:16

du « Public moderne et la photographie » « les deux visages de la crise réaliste », le « matérialisme à outrance » et le « symbolisme hypertrophié du langage poétique »[202]. Dans son ouvrage sur la critique d'art photographique, *L'Image sans qualités*, Paul-Louis Roubert montre que l'anathème de Baudelaire n'est en rien marginal en le replaçant dans le contexte de la critique du milieu du XIXe siècle :

> Ce texte n'est pas une critique raisonnée de la photographie, comme on le croit souvent, mais la lecture historique d'un mouvement qui dans l'art s'efforce, par tous les moyens, à s'attirer faveurs et reconnaissance. [...]
> [La photographie] est dénoncée par Baudelaire qui porte son analyse moins sur ce qu'elle représente comme procédé que sur l'influence qu'elle peut avoir sur les artistes souhaitant plaire au public[203].

« Le public moderne et la photographie » a durablement marqué la critique littéraire, en particulier française, ainsi que l'histoire de l'art et la philosophie : on connaît par exemple l'importance de Baudelaire pour Walter Benjamin, que ce soit dans *Le Livre des passages*, dans la *Petite histoire de la photographie*, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* et bien sûr dans *Charles Baudelaire*. Au moment où Benjamin cherche à passer outre l'image de Baudelaire flâneur, il en fait une figure mythique de la modernité : « Le héros est le vrai sujet de la *modernité*. Cela signifie que, pour vivre la modernité, il faut une nature héroïque[204] ». Enfin, Walter Benjamin applique ses propres analyses à l'aversion de Baudelaire pour la photographie et fait du déclin de l'aura de l'œuvre d'art la conséquence de la diffusion de l'image reproductible[205]. Cette théorie développée quelques années plus tôt dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* doit beaucoup à Baudelaire. Le paradigme baudelairien a été valorisé, parfois hors contexte, et continue ainsi d'être appliqué bien au-delà du XIXe siècle comme le symbole des relations orageuses entre la poésie et la photographie.

Jérôme Thélot envisage par exemple le rapport entre la photographie et la modernité selon la posture baudelairienne. Dans ses travaux, il décrit et dramatise le conflit entre la poésie et la photographie en en faisant deux ennemis héréditaires et deux « essences » antagonistes[206]. Dans *Les Inventions littéraires de la photographie*, il fait de Baudelaire le symbole de « la sensibilité moderne » :

> Aussi contraire et détestée soit-elle, la photographie fournit un schème d'intelligibilité pour la connaissance des opérations de l'esprit et pour interpréter la sensibilité moderne telle qu'elle-même la détermine[207].

202 Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, p. 112.

203 P.-L. Roubert, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie. 1839-1859*, Paris, Monum/Éditions du Patrimoine, 2006, p. 143 et 151. Le texte de Baudelaire est aussi une référence majeure en histoire de la photographie et plus généralement en histoire de l'art.

204 W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 108. Cet héroïsme est négatif car il s'agit d'une figure de dandy versatile, changeant de masque chaque jour : « La modernité se révèle être une fatalité qui pèse sur lui » (p. 137).

205 *Ibid*., p. 196-200.

206 Voir J. Thélot, « La modernité comme l'âge de la photographie », art. cit. ; *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, et *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.

207 J. Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, p. 45.

LF Reverseau vue c8d.indb 432 25/10/2018 18:16

Le conflit entre le poétique et le photographique est radicalisé dans son analyse du poème « Le Rêve d'un curieux » que Baudelaire offre à Nadar en 1860[208]. Jérôme Thélot avance l'hypothèse que l'avant-dernier poème des *Fleurs du mal* relate une séance de pose chez Nadar. En s'appuyant sur « Le public moderne et la photographie », il montre que le poème met en scène la « Poésie » se rendant chez la « Photographie » et symbolise la mise à mort du poète, comme un passage à « l'ennemi »[209]. Jérôme Thélot fait ainsi du fameux portrait du poète par Nadar une « allégorie du photographique » ou plutôt une allégorie de « l'impuissance ontologique de la photographie à montrer ce qui n'est pas montrable, *et ce qui n'est pas du monde* »[210]. En reprenant à son compte la célèbre formule de Baudelaire « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive[211] », il explique qu'il y a comme un scandale ou une supercherie à voir Baudelaire, le poète, dans le portrait de Nadar, car

> [...] rien, dans l'image photographique, ne demeure ni ne peut demeurer de la jouissance du vivant, rien de sa souffrance, rien de sa joie ni de son angoisse : ni l'intériorité affective ni le corps réel avec lequel celle-ci coïncide, n'y apparaissent et ne peuvent y apparaître[212].

Le portrait photographique devient alors le symbole d'une incommunicabilité inhérente aux deux *media* et l'opposition s'exprime par des formules radicales (« La photographie *d'un poète* ne peut pas l'être, *d'un poète* ») et s'incarne dans le contraste entre l'ombre et la lumière (« photographie, donc, de la mise en vue de ce qui ne se laisse saisir en aucune vue. *Écriture de la lumière* : quand le poète est de la nuit »)[213].

La vision dualiste de Jérôme Thélot est séduisante car chaque *medium* est envisagé comme une essence intemporelle, mais le refus d'historiciser l'opposition montre les limites de ce modèle interprétatif lorsqu'on aborde le XX^e^ siècle. Alors que la photographie se lance dans une quête de l'invisible ou participe à des mises en scène ou à des fictions, elle prend ses distances avec une essence du photographique qui n'est en réalité qu'une idée de la photographie historiquement située. De même, lorsque la poésie se fait l'instrument de comptes rendus, de descriptions tautologiques ou d'inventaires du visible, elle s'éloigne de cette soi-disant essence poétique.

La position mélancolique baudelairienne a d'ailleurs parfois été nuancée ou remise en question. Dans « La tradition moderne », Michel Collomb analyse également le stéréotype baudelairien du « charme provisoire des choses présentes, en train de devenir passées » du *Salon de 1859* et conclut : « chaque époque pourrait se dire, à bon droit, moderne et nous ne

208 Baudelaire, « Le rêve d'un curieux », dans *Les Fleurs du mal* ; *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 121-122. J. Thélot analyse ce poème dans *Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, p. 40-52, et dans « "Le rêve d'un curieux" », art. cit.

209 J. Thélot, « Notes sur un portrait de Baudelaire », art. cit., p. 519-520.

210 *Ibid.*, p. 522.

211 *Ibid.* J. Thélot cite Baudelaire : « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. » (« Le public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859*, éd. cit., p. 25.)

212 *Ibid.*, p. 520-521.

213 *Ibid.*, p. 521.

LF Reverseau vue c8d.indb 433 25/10/2018 18:16

serions guère avancés »[214]. L'article de Jean Lacoste, « Baudelaire et le Modern-Style », s'oppose également à cette interprétation univoque et omniprésente de la modernité baudelairienne. Il revient à son premier exégète, Walter Benjamin :

> La mélancolie de Baudelaire n'est pas, dans l'interprétation de Benjamin, une nostalgie alanguie, une fuite esthétique, mais une rage destructrice qui veut, à l'instar de Josué, interrompre le cours du monde. C'est pour cela que Benjamin rapproche Baudelaire, Blanqui et Nietzsche[215].

Critiquer cette conception mélancolique consiste surtout à discuter le poids critique démesuré de ce que Meschonnic appelle la « modernité Baudelaire », qui a occulté d'autres faces de la modernité[216]. Selon lui, le mythe a été créé par Adorno : « Par une utilisation de Baudelaire, Adorno compose un pathos nouveau : un mythe nouveau. Celui de la négativité tragique du moderne[217] ». Il ajoute, en attaquant un certain nombre de philosophes qu'il considère comme réactionnaires : « cette annulation-de-la-rupture-par-elle-même est devenue un cliché que l'anti-modernité se repasse, fiduciairement[218] ». Meschonnic oppose à la conception mélancolique de la modernité « des attitudes réelles » qui « sont tout autres » et méritent d'être replacées en contexte[219]. Il critique en particulier le mythe moderne de la rupture :

> Nul n'a plus revendiqué de devanciers qu'André Breton, qui en fait une liste dans le *Manifeste du surréalisme*. [...] Les surréalistes ne rompent pas avec le passé. Ils se choisissent leur passé[220].

Ce mythe de la modernité doit être envisagé comme une stratégie des artistes et des poètes, mais aussi de la critique. Il constitue selon Meschonnic un « fantôme de la modernité » qui est « à son comble dans le discours critique, où il est devenu un obstacle. Un écran devant les œuvres, et leur histoire »[221]. Nous ne pouvons que souscrire à ce jugement, même si la mélancolie moderne d'une accélération du temps et de la fuite en avant du présent constitue une part importante de l'héritage baudelairien dans les textes.

La passion du présent et le poids du passé

Cette conception héritée a pu occulter une vision plus lumineuse de la modernité, plus conforme aussi à son étymologie (*modo* signifiant « à l'instant »). Certains textes poétiques font preuve en effet d'un véritable enthousiasme pour le présent, comme le poème « Hôtel Notre-Dame » de Cendrars qui se situe pourtant clairement dans une lignée baudelairienne. Les premiers vers semblent en effet pasticher « Le cygne »[222] :

214 M. Collomb, « La tradition moderne », art. cit., p. 52.
215 J. Lacoste, « Baudelaire et le Modern-Style. Vraie et fausse modernité selon Walter Benjamin », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, « Moderne Modernité Modernisme », juin 1987, p. 151.
216 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, chap. « La modernité Baudelaire », p. 105-120.
217 *Ibid.*, p. 70.
218 *Ibid.*, p. 73.
219 *Ibid.* À titre d'exemple, H. Meschonnic estime que « Reverdy n'a cessé d'être admiré par les surréalistes, et n'est jamais devenu une "arrière-garde" ».
220 *Ibid.*, p. 74.
221 *Ibid.*, p. 76.
222 « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas !, que le cœur d'un mortel) ; / [...] / Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages,

LF Reverseau vue c8d.indb 434 25/10/2018 18:16

On démolit des pâtés de maisons
On a changé le nom des rues
Saint-Séverin est mis à nu
La place Maubert est plus grande
Et la rue Saint-Jacques s'élargit

Contrairement à Baudelaire, Cendrars n'exprime aucun regret du passé et admire la beauté paradoxale des ruines :

Je trouve cela beaucoup plus beau
Neuf et plus antique à la fois

Il en vient même à appeler les « démolisseurs ». Un lien est établi entre la destruction de quartiers historiques de Paris, la fin de l'enfance et le passage à l'âge adulte :

Et j'appelle les démolisseurs
Foutez mon enfance par terre[223]

Cendrars utilise donc le même procédé que Baudelaire en faisant de la ville un miroir de sa vie et de ses transformations le moteur d'une réflexion sur le temps, mais son regard est diamétralement opposé. L'affirmation de la valeur du présent joue ici, comme chez d'autres poètes, un rôle manifestaire, en opposition à la nostalgie d'un passé qui disparaît.

La notion de présent admet en réalité une grande diversité de temporalités. Entre un présent qui cherche à annuler le passage du temps, comme chez Albert-Birot et souvent chez Cendrars, et le présent prophétique d'Apollinaire, les variantes sont nombreuses. C'est sur ce point que se situe l'opposition, développée avec force par Meschonnic et aujourd'hui communément acceptée, entre la notion d'avant-garde, tournée vers le futur, et la notion de moderne, tournée vers le présent[224]. La valorisation du présent et la recherche de l'immédiateté, de la simultanéité et de l'instantané caractérisent ainsi tout un pan de la production moderniste, aux antipodes de la position mélancolique baudelairienne.

La revue d'Apollinaire *Les Soirées de Paris* mériterait d'être abordée sous cet angle. S'y exprime en effet un rapport au présent caractéristique du modernisme, que l'on pense aux grands poèmes d'Apollinaire que sont « Lundi rue Christine »[225] et le calligramme « Voyage »[226] ou des textes moins connus comme ceux que présente Roch Grey à chaque numéro. Dans une prose poétique qui évoque le vers libre, ces petits textes relatent des voyages ou décrivent des lieux comme Chamonix dans le n° 18 ou Capri dans le n° 25[227]. « Un fait divers » et « Trois romances », dans le n° 21, peuvent également être lus

blocs, /Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie » (Baudelaire, « Le cygne », dans *Les Fleurs du mal*, éd. cit., p. 81-83).

223 Cendrars, « Hôtel Notre-Dame », dans *Au cœur du monde*, éd. cit., p. 113. Il faudrait également rapprocher ce poème de la philosophie vitaliste de Cendrars.

224 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 95. Cette distinction mérite toutefois d'être nuancée : nombreux sont en effet les poètes considérés comme « modernistes » à jouer la surenchère avec les avant-gardes, en particulier dans les lieux de lutte symbolique que sont les revues, comme le montre l'exemple de Dermée et sa revue *Mouvement accéléré* (1924), dont l'écriture est parfois proche de Breton (L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 129).

225 Apollinaire, « Lundi rue Christine », *Les Soirées de Paris*, n° 19, novembre 1913, p. 28-29 du *reprint* (t. II). Ce collage de paroles dites au présent se clôt significativement par l'évocation d'une pendule. G.-P. Fauconnet publie dans le n° 25 une « Conversation » construite sur le même principe, mais explicite sa source (*reprint*, p. 445-446).

226 Apollinaire, « Voyage », *Les Soirées de Paris*, n° 26-27, juillet-août 1914, p. 386-387.

227 Roch Grey, « Chamonix », *Les Soirées de Paris*, n° 18, octobre 1913 (p. 30 du *reprint*, t. II), et « Capri », *Les Soirées de Paris*, n° 25, juin 1914 (p. 311 du *reprint*, t. II). Au sujet de Roch Grey, voir A. Reverseau, « "Les regards envoyés dehors". Roch Grey, une

LF Reverseau vue c8d.indb 435 25/10/2018 18:16

comme des anecdotes du temps présent[228]. *Les Soirées de Paris* multiplient ainsi les « impressions », « anecdotes », « scènes » ou « tableaux », petits récits sans prétention qui visent à saisir l'air du temps[229]. Ajoutons aussi que le fameux poème d'Apollinaire, « Zone », publié dans le n° 11 des *Soirées de Paris*, peut être considéré comme un manifeste du temps présent, comme on le comprend dans les fameux vers d'ouverture :

> À la fin tu es las de ce monde ancien [...]
> Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine [...]
> Maintenant tu marches dans Paris [...]
> Aujourd'hui tu marches dans Paris [...][230]

Quelques années plus tard, *SIC* prend le relais de cette valorisation du présent, baptisée avec emphase « nunisme », du grec νῦν (« maintenant »), par Pierre Albert-Birot dans les « Dialogues nuniques », publiés de mai 1916 à octobre 1917. Marie-Louise Lentengre explique que le poète ne s'est mis à la page qu'au début de l'année 1916, grâce à sa rencontre avec Gino Severini, qui fut « l'homme qui prononça pour lui le sésame de l'univers moderniste[231] ». Les « Dialogues nuniques » expriment la nécessité d'une adéquation avec le présent, comme valeur anthropologique[232]. Au début de sa période *SIC*, Pierre Albert-Birot multiplie les déclarations fracassantes. La jeunesse est devenue un mot d'ordre, par exemple dans le paradoxe : « La tradition française /c'est nier la tradition[233] ». La série d'aphorismes qui ouvre le n° 14 affirme une croyance optimiste dans le progrès : « Le définitif n'existe pas », « Tout n'a pas été fait » « Cherchez autre chose / toujours autre chose / encore autre chose »[234]. Dans le n° 6, « Le nunisme », courte note non signée, est un appel à l'exaltation de l'instant présent :

> Un « isme » qui doit survivre à tous.
> Le nunisme est né avec l'homme et ne disparaîtra qu'avec lui.
> Tous les grands philosophes, les grands artistes, les grands poètes, les grands savants, tous les flambeaux, les créateurs de tous les temps ont été, sont, seront nunistes.
> Nous tous qui cherchons, soyons d'abord nunistes.
> Hors le nunisme point de vie.
> Être nuniste ou ne pas être[235].

Le mot d'ordre est appliqué dans sa poésie, en particulier dans *La Joie des sept couleurs* qui s'ouvre sur le vers « Le monde aujourd'hui a la forme d'une romance[236] ». Comme *Grabinoulor*, ce long poème exprime une joie cosmique et la contemplation du présent :

---

poétique moderniste du déplacement », *L'Esprit créateur*, n° 53-3, 2013, p. 37-49.

228 Roch Grey, « Un fait divers » et « Trois romances », *Les Soirées de Paris*, n° 21, février 1914, p. 117-126.

229 Voir, par exemple, André Billy qui justifie le texte descriptif par les bouleversements à venir : « Rue de Seine, je t'oublierai, de même que j'ai oublié l'Abbaye-au-Bois [...]. On perdra ta trace, rue de Seine. De Saint-Germain-des-Près à l'Institut, il y aura une double rangée de maisons neuves, orgueilleuses de leur blancheur, et des boutiques de modistes et d'électriciens, comme sur le boulevard Raspail. Aussi ai-je voulu te décrire avant que tu te sois effacée de la mémoire de tes passants. » (« Tableau de la rue de Seine », *Les Soirées de Paris*, n° 15, 1913, p. 103.)

230 Apollinaire, « Zone », dans *Alcools* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 39.

231 M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot*, *op. cit.*, p. 93.

232 *Ibid.*, p. 106.

233 *SIC*, n° 4, avril 1916, p. 26 du *reprint*.

234 *SIC*, n° 14, février 1917, p. 106 du *reprint*.

235 « Le nunisme », *SIC*, n° 6, juin 1916, p. 43 du *reprint*.

236 Albert-Birot, *Poèmes à l'autre moi*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, p. 37.

LF Reverseau vue c8d.indb 436 25/10/2018 18:16

Toute la lumière du ciel est aujourd'hui sur la terre
les notes qui montent aujourd'hui ne redescendront jamais

Le ciel est aujourd'hui beau comme un vase de Chine
C'est un jour à faire du soleil avec les mots[237]

L'exaltation du présent va de pair avec un éloge de la simplicité chez Pierre Albert-Birot, qui est capable d'écrire : « je suis ému de m'être éveillé ce matin[238] ».

La valorisation du présent est également au cœur des premiers poèmes de Pierre Reverdy. Le titre général du recueil qui rassemble ses poèmes de 1915 à 1922, *Plupart du temps*, regroupe les résultats d'une activité « qui a absorbé la plupart de [son] temps », comme le précise la préface, mais exprime également le souci d'une ascèse quotidienne. De nombreux titres de poèmes désignent des moments (« Tard dans la nuit », « À l'aube », « Bruits au réveil », etc.) ou des rapports temporels (« Lendemain », « Plus tard », « La saison dernière », « Avant l'heure », « En attendant », etc.)[239].

Le présent a chez Reverdy un rôle aussi important que chez Albert-Birot mais, parce qu'il n'est pas l'objet d'un optimisme béat, il endosse d'autres significations. Dans « Toujours là » par exemple, le présent apparaît comme une suspension, un arrêt entre deux temporalités que l'on perçoit comme vides :

Loin
Rien derrière moi et rien devant
Dans le vide où je descends
Quelques vifs courants d'air
Vont autour de moi

La suspension du temps est ici angoissante : elle est l'image du néant et de l'abîme. Progressivement dans le poème, l'angoisse devient libération. Le vide et la perte de repère fournissent la possibilité de la légèreté, avec l'image de la danse notamment :

Le monde comme une pendule s'est arrêté
Les gens sont suspendus pour l'éternité
Un aviateur descend par un fil comme une araignée
Tout le monde danse allégé
Entre ciel et terre[240]

Le début du poème « Pour le moment » montre également que les joies du présent ne sont qu'une stase et le texte célèbre un bonheur lumineux au présent :

La vie est simple et gaie
Le soleil clair tinte avec un bruit doux
Le son des cloches s'est calmé
Ce matin la lumière traverse tout
Ma tête est une lampe rallumée
Et la chambre où j'habite est enfin éclairée

Un seul rayon suffit
Un seul éclat de rire
Ma joie qui secoue la maison
Retient ceux qui voudraient mourir
Par les notes de sa chanson[241]

237 *Ibid.*, p. 70 et 55.
238 *Ibid.*, p. 48.
239 Voir aussi Reverdy, « Note éternelle du présent », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1164.
240 Reverdy, « Toujours là », dans *La Lucarne ovale* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 138-139.
241 Reverdy, « Pour le moment », dans *ibid.*, p. 105-106.

LF Reverseau vue c8d.indb 437 25/10/2018 18:16

La force du présent apparaît dans de nombreux poèmes de Reverdy construits sur des fragments de choses vues comme « Stop », « O » ou encore « Sortie ». Le présent fonctionne comme une libération des contraintes temporelles mais aussi logiques : il est la condition de la fragmentation. En ce sens, le présent est le « paysage sans cadre[242] » du poème « Le sang troublé » ou la « photographie sans cadre » de « La réalité immobile ». Dans ce poème de *La Lucarne ovale*, le présent est la conséquence d'un arrêt du temps, marqué au passé composé et comparé à une image photographique :

> La pendule s'est arrêtée
> Personne ne bouge…
> Comme sur les images
> Il n'y aura plus de nuit
>
> C'est une vieille photographie sans cadre[243]

Le présent est révélateur de l'attitude phénoménologique de Reverdy face au monde. Il n'est pas anecdotique ou réaliste, mais constitue un moment d'adhésion. Dans le terme de « présentation » qui revient souvent sous sa plume, il faut entendre « présent », catégorie temporelle à laquelle il donne un sens existentiel, mais aussi « présence », qui est la condition de la médiation poétique.

Le rapport des poètes au présent est souvent plus complexe que ne le laissait entendre le « nunisme ». Le modernisme développe en effet une temporalité moins univoque et parfois contradictoire à travers différentes catégories de présents, un présent nostalgique, de tendance antimoderne, un présent recyclé et anachronique et enfin un présent qu'on peut qualifier de « funéraire » car toujours et déjà mort.

Le présent nostalgique est un curieux mélange de modernisme et de nostalgie. Cette temporalité est particulièrement vivace chez Pierre Mac Orlan, dans ses textes critiques sur la photographie mais aussi dans ses textes poétiques des années 1920. *Inflation sentimentale*, *Simone de Montmartre* et ses poèmes en prose regroupés en 1954 sous le titre *Poésies documentaires complètes* sont des textes saturés de motifs modernistes, mais sont aussi étrangement tournés vers le passé. L'évocation de la tour Eiffel dans *Inflation sentimentale*, long poème en vers libres, est un exemple de ce paradoxe. Dix ans après Apollinaire et Cendrars, Mac Orlan chante la tour Eiffel, motif moderniste par excellence, en particulier son symbole technique le plus fort, la T.S.F. :

> Tel était Paris avec sa grande tour où, chaque nuit,
> crépite la chevelure bleue de la T.S.F.
> et ses étincelles qui laissent sur le mur de la nuit
> des traces d'allumettes chimiques[244]

Bien vite, pourtant, le poème rejoint l'univers personnel de Mac Orlan : la tour Eiffel devient un lieu de suicide, où se pressent, comme dans un cirque, les danseuses du Moulin Rouge. Passage obligé, la tour sert aussi à catalyser les angoisses :

> Paris dresse sa tour
> ainsi qu'une grande girafe inquiète,
> sa tour

242 Reverdy, « Le sang troublé », dans *ibid.*, p. 85.
243 Reverdy, « La réalité immobile », dans *ibid.*, p. 86-87.
244 Mac Orlan, *Inflation sentimentale*, dans *Poésies documentaires complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 25-26.

LF Reverseau vue c8d.indb 438 25/10/2018 18:16

qui, le soir venu,
craint les fantômes[245]

La comparaison de la tour Eiffel avec une girafe est surprenante et exotique, mais la girafe est ici « inquiète ». Cet adjectif évoque le mouvement et l'instabilité du temps présent, mais il dit aussi la menace et le danger : le pilier de la modernité est cerné de « fantômes ». La tour Eiffel de Mac Orlan n'est ni le symbole de l'imagination au pouvoir qu'elle est pour Barthes[246] ni le signe lumineux du progrès qu'elle a pu être pour Apollinaire et Cendrars : elle est un phare nocturne au pied duquel se presse tout le « fantastique social » de Paris. De même, la première partie d'*Inflation sentimentale* intitulée « Vénus internationale » montre que, chez Mac Orlan, la modernité est inséparable du passé dont les fantômes surgissent de façon inopinée. Pour mieux imaginer la maison close de l'avenir, l'auteur se projette dans une époque où « on ne connaissait pas encore les charpentes de fer et le trolley danseur des tramways consciencieux[247] ». Le passé y est défini par rapport au présent : « À quoi pouvait songer Pétrone dans un siècle sans phonographes[248] ? »

Le rapport de Mac Orlan au présent n'est pas « antimoderne » au sens où l'entend Antoine Compagnon (« pris dans le mouvement de l'histoire mais incapable de faire son deuil du passé[249] ») puisque chez lui, la nostalgie ne s'oppose pas à la modernité, mais la fonde. Le présent rejoint chez Mac Orlan la conception de l'image photographique qui, à la fois présente et déjà passée, permet de révéler un moderne déjà vieux, comme on l'a vu à propos d'une photographie ancienne de la collection de Dignimont et de l'œuvre du photographe Atget. La mémoire joue un rôle important dans ce présent nostalgique. Le mécanisme du souvenir nie le présent en regardant le passé en même temps qu'il le valorise en tant que point de vue. Cette dialectique de la mémoire apparaît dans « Ombre », poème d'Apollinaire dont on a étudié le rapport à la photographie, en particulier dans les vers : « Ombre encre du soleil /Écriture de ma lumière ». Les deux premiers vers d'« Ombre » expriment la posture du souvenir (un présent tourné vers un passé), mais aussi la présentification opérée par le souvenir. Ce double mouvement est souligné par la locution adverbiale « à nouveau » :

Vous voilà à nouveau près de moi
Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre[250]

La présence d'une allusion au *medium* photographique ne nous semble pas fortuite dans ce poème. En effet, la photographie exemplifie le mécanisme du souvenir : elle

245 *Ibid.*

246 « Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini. Spectacle regardé et regardant, édifice inutile et irremplaçable, monde familier et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf, objet inimitable et sans cesse reproduit, elle est le signe pur, ouvert à tous les temps, à toutes les images et à tous les sens, la métaphore sans frein ; à travers la Tour, les hommes exercent cette grande fonction de l'imaginaire, qui est leur liberté, puisque aucune histoire, si sombre soit-elle, n'a jamais pu la leur enlever. » (R. Barthes, *La Tour Eiffel* [1964], dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. II, p. 554.)

247 Mac Orlan, *Inflation sentimentale*, éd. cit., p. 19-20.

248 *Ibid.* Dans *La Vénus internationale*, le roman de 1923 qui reprend le titre du poème évoqué, Nicolas Gohelle, porte-parole de l'auteur, annonce la naissance d'un mysticisme né de la technique (Mac Orlan, *La Vénus internationale*, *roman* suivi de *Dinah Miami*, *roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 1966, p. 94).

249 A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 13 (la définition concerne Barthes).

250 Apollinaire, « Ombre », dans *Calligrammes* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 217. Voir chap. 2, p. 228-229.

LF Reverseau vue c8d.indb 439 25/10/2018 18:16

rappelle à qui veut l'entendre que toute vision au présent est vouée à devenir souvenir – l'est déjà en réalité.

Le présent anachronique ou « recyclé » constitue un autre présent paradoxal. Le recyclage du passé et son transfert dans le présent semblent une préoccupation constante des avant-gardes. Ils apparaissent dans le collage[251] mais aussi dans le rapport des poètes aux *media*. Dans le court recueil *Photographies animées*, un imaginaire médiatique anachronique rejoint les préoccupations avant-gardistes de Soupault[252]. En effet, dès 1900, l'expression « photographie animée » est dépréciative. Au moment de la parution de ces cinq poèmes, en 1918, elle renvoie aux temps primitifs du cinéma. Connoté Belle Époque, le terme est tout sauf moderne : un titre comme *Photographies animées* rejoint ainsi l'esthétique surréaliste des développements de Breton sur les derniers petits théâtres parisiens dans *Nadja* ou des pages d'Aragon sur les passages dans *Le Paysan de Paris* et à sa fascination pour les dispositifs optiques anachroniques comme le panorama, la lanterne magique ou le diorama[253]. Cet aspect anachronique et parfois régressif de l'imaginaire médiatique a souvent été mis de côté car il contredit la vision téléologique des avant-gardes[254].

Le présent recyclé peut exprimer une tension particulière à un ouvrage, comme c'est le cas de *Banalité* dans l'édition illustrée par Loris et Parry dont Christophe Berthoud commente l'anachronisme des illustrations photographiques en prenant l'exemple de la dernière image qui superpose une gravure Belle Époque et une photographie d'inspiration moderniste[255]. Selon lui, ce double jeu de l'illustration est une façon de figurer l'hésitation entre présent et passé, caractéristique de la posture de Fargue, « exilé » temporel[256].

Une dernière tension temporelle relativement fréquente chez les poètes modernistes correspond au présent funéraire. Ce type de présent apparaît dans les textes d'aspect autobiographique qui sont les supports privilégiés d'une réflexion sur le temps et la mort. Même chez un poète fasciné par la puissance brute du présent comme Pierre Albert-Birot, l'obsession de l'identité et du double est inséparable de l'ombre de la mort[257]. Dans le

251 Les gravures sur bois qu'Ernst emprunte à la petite bourgeoisie du XIX^e^ siècle présentent par exemple un anachronisme qui est « un stimulant décisif, voire la condition même de l'œuvre » (W. Spies, *Max Ernst. Les collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 14).

252 Nous résumons ici les conclusions de notre article « *Photographies animées* ou les enjeux poétiques d'un titre : emprunts et transferts », dans *Poésie et médias, XX^e^-XXI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 53-74.

253 Voir le passage sur le « Théâtre Moderne », « situé au fond du passage de l'Opéra aujourd'hui détruit » (Breton, *Nadja* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, note 19, p. 663) et « c'est aujourd'hui seulement, quand la pioche menace [les passages], qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais. » (Aragon, *Le Paysan de Paris*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 152.)

254 Cette idée est proche de ce que Julien Gracq appelle le « principe d'entropie » de l'histoire littéraire, « comme si, pour tout nouveau changement, l'appoint d'une énergie de récupération devenait de plus en plus nécessaire » (*En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1991, p. 278). On pense aussi au célèbre article de Georges Canguilhem, « La décadence de l'idée de progrès », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1987, p. 437-454.

255 Voir Chr. Berthoud, « *Banalité*, une autre conquête de la photographie », dans *Roger Parry. Photographies, dessins, mises en pages*, cat. expo., Hôtel de Sully, Paris (18 septembre-18 novembre 2007), Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2007, p. 34-48.

256 *Ibid*., p. 47.

257 A. Albert-Birot, « Pierre Albert-Birot et les *Poèmes à l'autre moi*. La réconciliation avec soi », dans *Le Bonheur de la littérature*. *Variations pour Béatrice Didier*, dir. Chr. Montalbetti et J. Neefs, Paris, PUF, 2005. Arlette Albert-Birot cite par exemple Béatrice Didier : « tout écrit autobiographique, et cette quintessence de l'autobiographie qu'est l'autoportrait, se trouve être un

LF Reverseau vue c8d.indb 440 25/10/2018 18:16

poème *Ma morte* qui s'adresse à sa femme, Germaine, disparue tragiquement en 1931, les évocations de la morte sont majoritairement au présent :

> Toute vraie je te vois
> Tu parles et tu tends la main
> Tu t'assois et tu tournes la tête
> C'est bien toi ta voix ton geste
> Ta vie ouverte en éventail[258]

Ce présent funéraire est lié à la photographie dans *Ma morte*, à travers la description d'un portrait de la disparue, dans le poème XXXIII par exemple :

> Une photographie
> Te conserve à ma volonté
> Sur ton lit de silence
> Tu dors
> Sous les grandes feuilles pleureuses
> Des palmiers [...][259]

La photographie joue un rôle funéraire quand le poète évoque le portrait de Germaine sur la plage (**fig. 118**), qui a aussi fait l'objet d'un tableau :

> Ta robe est toute esbroufée
> Par le vent
> Tu cours sur la plage
> Avec un beau sourire à l'espace[260]

Dans *Ma morte*, le présent exprime à la fois l'attente et l'accompli de la mort. Il est le temps de la stèle, un présent qu'on espère faire durer :

> Je veux te bâtir une tombe
> À ton goût[261].

Ce présent funéraire apparaît également dans certains poèmes de Philippe Soupault, comme « Souffrance », où une ombre nihiliste fait contrepoint à l'enthousiasme moderniste. Les premiers vers miment une ronde des temps dont le présent est le centre angoissant et l'instant insaisissable. Le présent est un lieu qui rétrécit, dont « les murs se resserrent », sous l'effet de la disparition du passé et de l'incertitude de l'avenir. Le poème exprime alors la rapidité des images mentales, elles aussi insaisissables, avec l'image du « praxinoscope ». Le futur proche, les vains essais des « bateaux-mouches » et l'imminence d'une catastrophe font du présent une souffrance :

> Dans le praxinoscope de mon crâne
> les taxis
> les tramways
> les autobus
> les bateaux-mouches cherchent en vain à se dépasser
> Mes livres vont exploser
> Puis six coups sonores s'abattent
>
> Intran Liberté Presse[262]

monument funéraire, que l'on dresse à soi-même » (« Autoportrait et journal intime », *Corps écrit*, n° 5, « L'autoportrait », 1983, p. 170).

258 Albert-Birot, *Ma morte, poème sentimental* [1931], dans *Poèmes à l'autre moi*, éd. cit., p. 213.

259 *Ibid.*, p. 194-195. Ce poème rappelle le poème de Supervielle, « Le portrait », analysé dans le chap. 2, p. 187.

260 *Ibid.*, p. 216.

261 *Ibid.*, p. 204.

262 Soupault, « Souffrance », *Nord-Sud*, n° 9, novembre 1917, repris dans *Aquarium*, *Poèmes et poésies*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987, p. 21. Il semble indiquer lui-même sa propre fin : les « six coups sonores s'abattent », suivis des trois noms – six syllabes – isolés, qui mettent en effet un terme au poème.

LF Reverseau vue c8d.indb 441 25/10/2018 18:16

118. Pierre Albert-Birot, [Germaine sur la plage à Royan], *ca* 1919, tirage argentique, 16 x 20 cm

LF Reverseau vue c8d.indb 442 25/10/2018 18:16

La temporalité de ce poème peut être qualifiée de funéraire car le présent semble figé comme s'il était passé : « les taxis », « les tramways », « les autobus » ne sont que des images fixes défilant dans un crâne.

Ce présent funéraire apparaît chez Reverdy, dans un poème comme « Plus tard » dans lequel le présent prend son sens dans le futur. « Plus tard » est en outre, avec « Chambre noire », l'un des poèmes de Reverdy qui convoquent le plus explicitement la photographie[263]. Ce poème en prose s'ouvre au futur et l'on comprend que c'est le présent d'un instant qui est envisagé au futur :

> Le temps passé dans une chambre où tout est noir reviendra plus tard. Alors j'apporterai une petite lampe et je vous éclairerai. Les gestes confus se préciseront[264].

« Plus tard » mêle dans le détail du texte les aspects positifs et négatifs d'une latence. On y retrouve la valeur symbolique de la chambre noire et les deux temps du dispositif photographique ainsi que le passage de l'instant à la durée. Ce temps de latence du présent est paradoxalement mortifère chez Reverdy puisque la révélation de ce poème est une révélation de l'obscurité, des ruines et de la mort. « Plus tard » illustre une temporalité qui est propre à la poésie de Reverdy, un présent auquel on vise mais qui sans cesse échappe, un présent en perpétuel déséquilibre. Cette temporalité est particulièrement visible dans l'usage que Reverdy fait du passé composé, accompli du présent, dans « Dernier recueil »[265], dans « Son de cloche »[266] ou, de façon plus complexe, dans « Ruine achevée ». Ce titre annonce la temporalité étrange du poème qui s'ouvre sur :

> J'ai perdu le secret qu'on m'avait donné
> Je ne sais plus rien faire[267]

On le voit avec Reverdy, le rôle du présent dans la poésie moderniste est particulièrement complexe. Objet d'enthousiasme, voire de fascination, il ne suffit pas à engager le poème dans un processus mémoriel.

Le présent est enfin une construction, une fiction qui peut correspondre à une stratégie, comme pour Dada puis pour le futurisme qui identifient le présent à l'art[268]. Toute pensée du présent joue sur la fiction de l'immédiateté, comme la photographie, et construit ainsi l'idée d'un visible directement saisissable. Cette fiction du présent immédiat est liée à la photographie dont l'un des imaginaires, largement diffusé depuis les années 1880, consiste à penser la vision photographique comme la saisie d'un instant qui ne nécessite aucune médiation. C'est donc à travers l'idée du présent que chaque époque élabore sa propre idée du visible, que Philippe Ortel appelle son « régime de visibilité ». Dans « Trois dispositifs photo-littéraires », il le définit comme

263 Voir l'analyse de « Chambre noire », chap. 2, p. 266.
264 Reverdy, « Plus tard », dans *La Lucarne ovale* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 132.
265 Reverdy, « Dernier recueil », dans *ibid*., p. 123-124.
266 Reverdy, « Son de cloche », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 177.
267 Reverdy, « Ruine achevée », dans *La Lucarne ovale* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 103.
268 Voir Éric Michaud, « Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction », *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, « Art et société. Les ruptures de la Belle Époque », 2003, p. 21-42. É. Michaud montre par exemple que c'est le vorticisme anglais, qui se croit l'opposé de Dada, qui formule clairement la vérité de dada comme présent : « le nouveau vortex plonge dans le cœur du Présent. [...] Le Présent est Art. » (p. 40.)

LF Reverseau vue c8d.indb 443 25/10/2018 18:16

ce qu'« une époque déclare regardable et représentable », c'est-à-dire comme « ce qu'elle *peut* voir, ce qu'elle *veut* voir et ce qu'elle croit *digne* d'être vu »[269]. Ces trois facteurs (technique, pragmatique et symbolique) montrent que le visible – pourtant présenté comme immédiat dans l'imaginaire photographique du modernisme mais aussi dans les textes poétiques que nous avons lus – est une construction artificielle.

L'intérêt pour le visible

Autre trait définitoire majeur de la poésie moderniste, la fascination pour le visible est elle aussi corrélée à l'idée de la photographie. Baudelaire fait de la volonté de représentation du visible une des malédictions de la modernité, d'une époque où l'art « se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit[270] ». Dans cette perspective baudelairienne, on considère la curiosité comme le symptôme et la cause de la mélancolie moderne. Mais ne pourrait-on pas renverser la proposition et supposer qu'il existe une « curiosité » enthousiaste, caractérisée à la fois par un intérêt pour le monde visible et une ouverture vers le réel ? À la « curiosité » mélancolique, autre *doxa* de la modernité, il faudrait alors opposer l'enthousiasme moderniste pour l'inventaire du monde.

La « curiosité » contre la mélancolie

La curiosité, « désir de savoir » et « désir de voir », est présentée par Jérôme Thélot comme la source de la mélancolie et le véritable mal du siècle. Elle serait imputable à la photographie qui représente une étape importante dans l'objectivation du monde. Comme Philippe Ortel, Jérôme Thélot montre qu'avec l'avènement de la photographie, le réel se trouve réduit au visible. Il ajoute cependant que la valorisation de la « visibilité » se fait aux dépens de l'affectivité :

> Curieux, l'homme moderne [...] l'est fatalement, obligatoirement, et désespérément, [...] pour avoir décidé, depuis Galilée, que le savoir est sa tâche, le voir son devoir, l'extériorité du monde son occasion de le photographier. Curieux, il l'est, l'homme *photographique* : celui dont les tonalités affectives sont dévaluées au profit des formes visibles[271].

Jérôme Thélot reconnaît ce que doit Baudelaire au contexte artistique et social du XIX^e^ siècle, mais la haine du poétique pour le photographique, intrinsèque et anhistorique, se situe selon lui au niveau ontologique : « la photophobie du poétique est inscrite en lui[272] ». Cette impossible rencontre résiderait dans l'opposition entre les deux modes d'apparition que sont la lumière, qui révèle l'image photographique, et la nuit, domaine du poétique. Jérôme Thélot se place sur le plan du « poétique » et non sur celui de « la poésie », encore moins des « poèmes », et refuse d'historiciser le rapport entre le « poétique » et

269 Ph. Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires », dans *Littérature et photographie*, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, PUR, 2008, p. 28.

270 Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859*, éd. cit., p. 25.

271 J. Thélot, « La modernité comme l'âge de la photographie », art. cit., p. 30.

272 J. Thélot montre que l'intérêt pour la photographie est inséparable des « moments photophobes » (*Critique de la raison photographique*, *op. cit.*, p. 15).

LF Reverseau vue c8d.indb 444 25/10/2018 18:16

le « photographique ». S'il y a bien une prise en compte des changements historiques dans la perception qu'une époque a pu avoir de la photographie, pourquoi ne pas également penser les changements historiques dans la sphère poétique et surtout dans l'idée que la poésie se fait d'elle-même ? Il se pourrait alors que cette « essence » du poétique ne soit pas intemporelle et corresponde plutôt à un « moment » de la poésie, exemplifié par Baudelaire.

La « nuit », l'« affectivité » et l'« intériorité » sont des notions issues de l'esthétique romantique et de sa reprise symboliste. Mais, à partir de la fin du XIX^e^ siècle, celles-ci sont progressivement concurrencées par d'autres facteurs de « révélation » poétique qui ne semblent pas ennemis de la photographie ou du photographique en tant qu'essence. L'importance donnée au monde visible et au monde réel, médiatisés par le regard d'une part et d'autre part par le filtre du langage, paraît même étrangement proche de cette esthétique photographique qui « travaille » et « surdétermine » le « moderne »[273]. En effet, le primat de la vision, le fait qu'elle soit « surcultivée » dans le photographique, est une caractéristique de la « modernité » qui traverse le « poétique » tel qu'on le conçoit et surtout tel qu'on le pratique au début du XX^e^ siècle. La modernité est certes ce qui réduit le réel au visible, mais le raisonnement qui fait de la « curiosité », dans son sens fort de fascination pour le visible, la cause d'une mélancolie poétique perçue comme spécifiquement moderne nous paraît faussé, tout comme celui qui fait du futur antérieur la seule temporalité moderne. Si la poésie prend conscience de ce conflit, elle tente aussi de s'adapter à la toute-puissance du visible, en médiatisant le paradigme photographique pour le dépasser. Comme la prise de conscience de la lutte fait partie du processus créatif, la modernité poétique pourrait alors être envisagée comme une série de tentatives pour sortir de ce conflit.

Que la modernité engendre un « désir de voir » paraît indéniable, mais cette curiosité est-elle forcément mélancolique ? Deux analyses vont chercher à dépasser cette vision mélancolique. Avant de commenter « Chant de la variété visible » de Larbaud, dont le titre fait office de manifeste, nous pouvons lire en miroir « Départ » de Rimbaud et le poème de Soupault qui porte le même titre.

Dans une intervention, Jérôme Thélot a fait de « Départ », un des plus courts poèmes des *Illuminations*, la formulation d'un art poétique de la nuit, opposé au « photographique », c'est-à-dire à la toute-puissance de la visibilité. « Départ » serait dans cette perspective un adieu au monde visible, une sorte de repli sur le « noir » de la création poétique, c'est-à-dire sur l'intériorité. « Départ » est aussi le titre du premier poème de Philippe Soupault. La comparaison de ces deux textes permet de mieux comprendre l'opposition entre subjectivité poétique et monde visible et de proposer ainsi une autre interprétation du « Départ » de Rimbaud.

> Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
> Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
> Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions !
> Départ dans l'affection et le bruit neufs[274] !

273 J. Thélot, « La modernité comme l'âge de la photographie », art. cit., p. 19.

274 Rimbaud, « Départ », dans *Illuminations* ; *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la

LF Reverseau vue c8d.indb 445 25/10/2018 18:16

L'heure
Adieu

La foule tournoie
un homme s'agite
Les cris
des femmes autour de moi
chacun se précipite me bousculant
Voici que le soir tombant
j'ai froid

Avec ses paroles j'emporte son sourire[275]

Outre le titre, un certain nombre de points communs apparaissent, comme la thématisation d'un arrêt ou d'une immobilisation face à une extériorité ressentie comme gênante à cause du mouvement, du bruit et de la foule. Les deux textes évoquent un moment de suspension avant un nouveau départ, les deux départs étant à considérer comme des quêtes. Le poème de Rimbaud dit le dépouillement, l'abandon de toute connaissance, possession et visions, et son « départ » tend vers l'idéal de la table rase. Le poème de Soupault est aussi un adieu définitif à un monde connu et un départ vers l'inconnu, mais chargé du bagage des « paroles » et d'un « sourire ». Les deux poèmes sont formellement proches : ce sont de courts textes formés d'une série de notations syntaxiquement lâches, faites de phrases nominales récurrentes. Pourtant, dans les deux poèmes, la syntaxe ne se délie que progressivement. La vision rimbaldienne prend au second vers la forme de phrases nominales puis d'exclamations dans les deux derniers vers, ce qui correspond à une fragmentation progressive du texte. On remarque une surenchère dans la coordination : la répétition de *et* dans « et au soleil, et toujours » crée une rupture plutôt qu'un enchaînement ordonné. Chez Soupault, on relève les participes présents « bousculant » et « tombant » et la structure présentative temporelle « Voici que ». Contrairement au texte de Rimbaud, la fragmentation, extrême au début du texte, s'estompe peu à peu chez Soupault et les liens logiques se rétablissent progressivement.

Jérôme Thélot fait du « Départ » rimbaldien un cri contre l'invasion du visible et un acte de résistance à une modernité liée au développement du paradigme photographique. Il interprète ce poème comme une mise à distance du visible et un repli sur la poésie, royaume de l'intériorité. L'anaphore « Assez vu », « Assez eu », « Assez connu » peut être lue comme trois étapes du détachement du monde et « les arrêts de la vie » comme une fuite hors du réel qui culminerait dans l'immobilisation du mouvement et la mort symbolique. « Départ » apparaît ainsi comme un exemple de position mélancolique. Pourtant, si les trois structures en anaphore disent le rejet de tout ce qui eut lieu « avant », les dernières phrases du poème n'entérinent pas de rupture radicale. Les « arrêts de la vie » ne sont pas un fil coupé net, mais des périodes de stase. Le pluriel de l'article défini montre que ces temps de latence sont nombreux et répétés.

Pléiade », 2009, p. 296.

275 « Départ », premier poème de Soupault, est écrit à l'hôpital et envoyé à Apollinaire qui le remet à Albert-Birot. Publié dans *SIC* en mars 1917 et repris dans *Poèmes et Poésies*, éd. cit., p. 11. On pourrait également comparer avec « Départ » de Reverdy (*Les Ardoises du toit*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 173) où c'est le départ d'un train qui est évoqué. Germana Orlandi Cerenza lit le poème de Soupault comme un départ pour la guerre (*Lo Spazio epico nella poesia d'Avanguardia, 1914-1920*, *op. cit.*, p. 113-115). Le poème de Rimbaud a été analysé par Jérôme Thélot dans sa communication orale à la décade de Cerisy, *Littérature et Photographie*, « Le poétique et le photographique, "deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive" » (27 juillet 2007).

LF Reverseau vue c8d.indb 446 25/10/2018 18:16

Le fragment « – Ô Rumeurs et Visions ! » ressaisit les éléments rejetés plus haut en les transformant en moteurs poétiques : ils ne sont pas ici un obstacle au lyrisme, mais en constituent la source. Le dernier vers (« Départ dans l'affection et le bruit neufs ! ») est bien loin de la mélancolie. L'adjectif « neufs », au pluriel et en fin de poème, résonne comme un point d'orgue. Faire du neuf avec de l'ancien, faire du neuf avec ce que l'on a vu, connu et senti, tel est le *credo* de ce poème. Aussi le monde visible – le « photographique » – ne s'oppose-t-il pas au « poétique » : « Départ » n'est pas un cri mélancolique, mais plutôt un hymne à la transformation par la poésie.

La différence de perspective est flagrante : si le poème de Rimbaud développe une vision apocalyptique avec un point de vue totalisant, le poème de Soupault est plus intimiste et plus anecdotique. On retrouve pourtant dans le texte de Soupault le même rapport entre extérieur et intérieur que chez Rimbaud. Si le début de poème exprime la rupture d'un sujet bousculé et ballotté par les présences extérieures, le dernier vers peut être interprété comme une médiation car un fragment de cette foule hostile est « emporté » au moment du « départ » : le sujet intègre ce qui lui est extérieur. Ces deux « Départs » sont non des adieux mais de nouveaux départs où le « Je » emporte avec lui ce qu'il a eu l'occasion de voir, entendre et vivre. Le monde extérieur et le monde visible ne sont donc pas des obstacles au lyrisme et à la poésie vers lesquels les poètes veulent « partir », ils en sont au contraire la source.

La Littérature à l'ère de la photographie aborde le rapport de Rimbaud à la photographie après avoir examiné le cas plus connu de Baudelaire. Philippe Ortel montre que, chez Rimbaud, le modèle optique et mécanique se situe du côté de l'imagination et devient un thème poétique. Alors que l'on rapproche souvent les sonnets « Correspondances » et « Voyelles », Philippe Ortel montre que Baudelaire et Rimbaud s'opposent sur la question de la synesthésie, révélatrice des différentes conceptions poétiques :

> Le jeu des correspondances transforme la nature en un réseau de signifiants qu'il revient au poète de déchiffrer ; il relève d'une conception logocentrique du monde. Rimbaud au contraire, autant démiurge qu'interprète, recrée l'outil avant d'explorer la nature ou son propre imaginaire. Le langage devient machine et sa finalité est de produire des images[276].

D'une certaine manière, c'est Rimbaud, plus que Baudelaire, qui se situe du côté de la modernité, puisqu'il y a chez lui « une récupération de l'imaginaire technique moderne » qui passe par une « maîtrise du langage depuis l'extérieur »[277]. La fameuse distinction de l'imagination et du réel, à partir de laquelle Jérôme Thélot oppose le poétique et le photographique, fait peut-être de Baudelaire aussi un « terminus », pour reprendre l'expression qu'appliquait Soupault à Verlaine.

« Chant de la variété visible » de Valery Larbaud prend également le contre-pied de la conception mélancolique baudelairienne. Ce poème figurait dans la première édition des *Poésies de A.O. Barnabooth* (1908) mais fut supprimé de celle de 1913. Comme le titre le suggère, ce chant de louange au monde visible est tout sauf mélanco-

276 Ph. Ortel, « Les "paisibles photographes" du Parnasse », dans *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 125.
277 *Ibid.*, p. 126.

LF Reverseau vue c8d.indb 447 25/10/2018 18:16

lique. La valorisation de la visibilité, caractéristique de la poésie moderne, touche ici à la sacralisation :

> Je chante l'*Ungrund* primordial et omniprésent.
> Je tiens dans mes mains des prodigieuses étoiles vertes ;
> J'ai cueilli toutes les fleurs grises de la mer ;
> Je suis né de l'amour anonyme de la Sagesse ;
> J'apporte le sourire le plus naïf de la vie,
> Une volupté toute neuve au monde,
> Et les roses incomparables de la mort.
> Je suis un passant comme les autres ;
>
> Je suis le mendiant qui remercie ;
> J'ai rejeté loin de moi tout ce qui est objet de connaissance ;
> Je suis pareil aux animaux les moins organisés ;
> Je suis agi par la Divine Variété visible[278].

Larbaud, à travers le personnage de Barnabooth, exemplifie la position moderniste, au point que l'on se demande si le poème doit être lu comme une parodie. Dans « Chant de la variété visible », Larbaud semble en effet imiter les actions de grâce et les actes de foi de la religion catholique en louant la « variété visible ». Le champ lexical de la foi est d'abord discret (« prodigieuses » et « Sagesse », par exemple), mais il devient de plus en plus explicite jusqu'au dernier vers qui nomme la force qui meut le sujet poétique, « la Divine Variété visible ». La structure du poème, avec l'anaphore du « Je » en début de vers, appartient également au modèle de la prière. Le texte est saturé de références à un absolu à la fois temporel (« primordial » renvoie aux origines de la création) et spatial (« *Ungrund* » et « omniprésent »). Cet absolu est renforcé par la mention d'une étendue sans fin : pluriels indéfinis, « étoiles », dont la forme suggère l'étendue, et surtout le vers « J'ai cueilli toutes les fleurs grises de la mer », qui confère au sujet un pouvoir extraordinaire et évoque les limites d'un domaine symboliquement infini (« la mer ») dont on aurait fait le tour (« cueilli toutes les fleurs »). Les superlatifs, les adjectifs totalisants et les généralisations vont dans le même sens.

« Chant de la variété visible » est un poème d'émerveillement devant la variété du monde et cette joie du monde visible se cristallise à la fin de la première strophe autour du motif du passant qui pose un regard neuf et naïf sur les choses qui l'entourent. La relation entre le « Je » et le monde visible est fusionnelle, animale et instinctive et la « connaissance » est présentée comme un obstacle. On mesure alors ce que cet acte de foi a de dérangeant : alors que traditionnellement, le divin et le monde visible s'opposent, ici, c'est la « variété visible » elle-même qui est appelée « divine ». Ce chant évoque une déclaration animiste : le visible n'est pas le signe du divin, mais le divin lui-même.

Si ce poème exprime une position type, potentiellement parodique – l'emphase étant sans doute ici le signe de l'ironie –, il importe de remarquer qu'il fait le pari d'une alliance entre le lyrisme et le réel dont la condition est le rejet de la connaissance. « Chant de la variété visible » montre en effet que la conquête de l'extériorité n'engage en rien la disparition du « Je », ici martelé à chaque vers ou presque. Même

278 Larbaud, « Chant de la variété visible », dans *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, suivi de *Poésies diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 109. Voir la note de l'édition de G. Jean-Aubry et R. Mallet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1158.

LF Reverseau vue c8d.indb 448 25/10/2018 18:16

si Larbaud prend probablement ses distances avec la position stéréotypée de Barnabooth, « Chant de la variété visible » apparaît comme un contre-exemple de la curiosité mélancolique[279].

La curiosité est une objectivation du monde dans laquelle la photographie a joué un rôle essentiel. Cette objectivation n'est pas mélancolique et un large pan de la production poétique du modernisme paraît réfuter le paradigme baudelairien. C'est précisément en raison du développement de cette curiosité moderne d'un nouveau type, poésie du regard ou poésie de l'attention, qu'il nous semble important d'historiciser le rapport du « photographique » et du « poétique ».

Le visible ou l'enthousiasme pour le monde réel

Avant d'analyser quelques exemples de l'enthousiasme moderniste pour le monde réel, examinons rapidement comment a été pensé le rôle de la photographie dans la mise en avant du visible. Les travaux de Jonathan Crary proposent une généalogie de l'imaginaire optique et *L'Art de l'observateur*, en particulier, va à l'encontre d'une conception mélancolique de la photographie. Jonathan Crary relativise la rupture philosophique que constitue l'invention de la photographie. Il la déplace en effet en montrant que la reconfiguration de la vision, avec le développement de la posture de l'observateur, remonte à la charnière entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle et que la montée en puissance de la visibilité est un processus progressif dont la photographie n'est pas seule responsable[280]. *Suspensions of Perception* analyse le concept de l'attention en lien avec l'effondrement des modèles classiques de la vision. Il examine les jalons de la peinture moderne après 1880 (Édouard Manet, Georges Seurat et Paul Cézanne) à travers l'évolution technique de la perception et de l'optique, et non de la seule photographie : panoramas peints, Kinetoscope de Thomas Edison, chronophotographie, praxinoscope ou encore tachitoscope[281].

L'idée d'« homme photographique », développée par Philippe Ortel, est également une façon d'historiciser le problème. Il s'agit de décrire, de façon anthropologique, les conséquences du développement de la visibilité photographique à une époque qui affaiblit « l'imagination au profit de l'observation[282] ». Le constat est similaire à celui de Jérôme Thélot, mais les conséquences divergent puisque Philippe Ortel relativise la rupture baudelairienne en convoquant le poète dans le voisinage de Rimbaud, mais aussi de Lamartine ou encore de Charles Cros[283]. L'historicisation est également à l'œuvre dans *La Littérature à l'ère de la photographie* parce que la révolution de l'instantané est présentée comme aussi importante que l'invention de la photographie en 1839. C'est elle, et non le daguerréotype, qui crée un « territoire spatio-temporel nouveau, centré sur le visible et le présent[284] ».

279 La conception de Larbaud se situe plus vraisemblablement entre le divers de Segalen et la notion de variable du « voyageur » d'Apollinaire (« La vie est variable aussi bien que l'Euripe » [*Alcools*, éd. cit., p. 78-80]) que l'on peut qualifier de tragique de l'inaccompli.

280 J. Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e^ siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 1994.

281 J. Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge (Mass.)/London, MIT Press/October Books, 2000. Voir aussi Don Slater, dans *Visual Culture*, dir. Ch. Jenks, London, Routledge, 1995, p. 218 *sq*.

282 Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit*., p. 324.

283 *Ibid*., p. 46-47 et 69-73.

284 *Ibid*., p. 260.

LF Reverseau vue c8d.indb 449 25/10/2018 18:16

La position théorique de Paul Edwards nous paraît être une des alternatives les plus convaincantes à la mélancolie baudelairienne. Sa position dans le débat sur la nature de la photographie – présentation transparente de la réalité ou point de vue subjectif sur celle-ci ? – est originale puisqu'il défend l'idée que la photographie appartient à la fiction. En étudiant conjointement la place de la photographie dans la littérature française et britannique, Paul Edwards a en outre montré qu'elle s'opposait dans ces deux pays au modèle photographique nord-américain, dans lequel le *medium* photographique est perçu comme un rendu de la réalité sociale. La démarche historicise les liens entre la photographie et la littérature, mais elle les situe aussi géographiquement. Ce que Paul Edwards appelle « la tradition de l'imaginaire » lui permet de s'opposer à une certaine *doxa* qui envisage la photographie uniquement comme un *memento mori* selon le dogme peircien de la trace[285].

Si la fascination pour le visible est une conséquence de l'essor du visuel sous toutes ses formes et un des éléments définitoires de la modernité depuis le XIX^e siècle, elle nous paraît particulièrement exacerbée dans le cas de la poésie moderniste. La passion que Michel Collomb appelle « fascination de l'inventoriable » prend sa source dans la photographie, même si celle-ci n'est pas toujours évoquée dans cette révolution du regard[286]. Un tel intérêt pour le visible est rapproché par exemple du « frémissement devant la vie » et de l'« avidité lyrique » de l'esprit de 1900 par Michel Décaudin dans la conclusion de *La Crise des valeurs symbolistes*[287]. Cette fascination pour le visible fait partie des idées reçues sur la poésie moderniste, ce qui ne la déconsidère pas pour autant, comme le montre une série de textes choisis chez Albert-Birot, Cendrars et Morand.

Au-delà des nombreux exemples d'enthousiasme moderniste dans la poésie de Pierre Albert-Birot, il faut revenir sur la notion de curiosité, qui constitue une ligne directrice chez lui. Dans « Pierre à feu », Joëlle Jean analyse le « regard adamique » qui envisage le monde d'un œil neuf comme un perpétuel sujet d'émerveillement, dans lequel la « fraîcheur de la découverte [est] restituée dans son absolue immédiateté »[288]. Toute la poésie d'Albert-Birot est traversée par une énergie et un « vitalisme volontariste », lié à la fin de la guerre, mais aussi à la conversion tardive du poète, qui choisit d'entrer en poésie comme on entre en religion[289]. Le principe poétique du « toujours plus de réalité » s'opposerait ainsi au « peu de réalité » des surréalistes. Ajoutons que l'ambition mimétique se joue sur le mode de l'exclamation et qu'il y a quelque chose de performatif dans les descriptions et les inventaires du monde des poèmes les plus longs, en particulier *La Joie des sept couleurs* et les *Poèmes à l'autre moi*, qui constituent « une autocréation poétique d'ordre initiatique[290] ». Dans *La Joie des sept couleurs*, les éléments extérieurs apparaissent et disparaissent par la magie du verbe :

> Je vois bien la musique
> Mais non pas la maison

285 Sa critique vise en particulier Rosalind Krauss et Roland Barthes, mais, derrière les développements théoriques de la fin du XX^e siècle, flotte la silhouette de Baudelaire.

286 M. Collomb, « Le défi de l'incomparable », art. cit.

287 M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960], Genève, Slatkine, 1981, p. 502.

288 Joëlle Jean, « Pierre à feu », préface à *Poèmes à l'autre moi*, éd. cit., p. 8.

289 *Ibid.*, p. 19.

290 *Ibid.*, p. 27.

LF Reverseau vue c8d.indb 450 25/10/2018 18:16

Et la musique m'a pris en passant
Où va-t-elle me conduire
Déjà nous sommes la forêt avec ses couleurs et ses parfums
[...]
Hop la maison blanche a disparu
Un roitelet vient de passer devant[291]

Dans ce poème, on trouve le même genre de jeu sur la perception que dans « Carte postale » ou « Voyage sur Photographie ». Comme l'oiseau qui passe devant la maison et la rend invisible, le regard du « Je » papillonne et le monde ne cesse de s'agrandir au fur et à mesure que le poète l'évoque : la joie de l'été « a repoussé les six parois de la chambre » et rend « le monde [...] plus grand »[292]. Cette image revient comme un *leitmotiv* dans le poème :

Ils ont fermé la fenêtre mais c'est plus grand dedans
que dehors […]
L'été entre par la fenêtre et met la chambre dehors[293]

On comprend dans ce poème que la passion du visible est une passion pour le monde extérieur, mais aussi pour les images poétiques créées.

Chez Cendrars, l'enthousiasme pour le monde visible est également synonyme d'ouverture. On se souvient de l'image des fenêtres de la poésie « grand'ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines » des *Dix-neuf poèmes élastiques*, mais c'est surtout dans la *Prose du Transsibérien* que la question du visible est en jeu. Le texte le plus célèbre de Cendrars est à la fois un grand poème du voyage et celui où s'exprime le mieux le refus du voyage, à travers le retour à Paris, point d'origine auquel il est fait allusion tout au long du trajet. Ce refus est aussi celui de la poésie de voyage, exotique, pittoresque et descriptive. En ce sens, la *Prose* est explicitement métapoétique car, à travers le « Je », c'est Cendrars qui ne prend pas « de notes en voyage » et qui affirme :

À quoi bon me documenter
Je m'abandonne
Aux sursauts de ma mémoire[294]…

Les choses vues n'apparaissent donc ici qu'à travers la médiation de la mémoire. Il s'agit bien d'un « J'ai vu » et non d'un « Je vois » :

J'ai vu
J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes
Et mon œil, comme le fanal d'arrière, court encore derrière ces trains
À Talga 100 000 blessés agonisaient faute de soins
J'ai visité les hôpitaux de Krasnoïarsk [...]
Et j'ai vu
J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassées par les horizons en rut et des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après[295]

Les souvenirs visuels qui apparaissent à la fin de la *Prose du Transsibérien* ne forment pas une description ambulatoire, car cet inventaire du visible est au passé. L'ambition descriptive est repoussée à la fin du poème :

291 Albert-Birot, *La Joie des sept couleurs*, dans *Poèmes à l'autre moi*, éd. cit., p. 52.
292 *Ibid.*, p. 53.
293 *Ibid.*, p. 58 et 72.
294 Cendrars, *Prose du Transsibérien*, dans *Du monde entier. Poésies complètes, 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 41.
295 *Ibid.*, p. 42.

LF Reverseau vue c8d.indb 451 25/10/2018 18:16

ivre, le « Je » n'a pas vu grand-chose. Il finit par affirmer que l'on voyage mieux les yeux fermés :

> Je crois bien que j'étais ivre durant plus de 500 kilomètres
> Mais j'étais au piano et c'est tout ce que je vis
> Quand on voyage on devrait fermer les yeux
> Dormir
> J'aurais tant voulu dormir
> Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
> Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font [...] [296]

Le visible est un horizon mais il est miné de l'intérieur. La *Prose* donne à voir en même temps qu'elle affirme qu'il n'y a rien à voir. Ce phénomène de prétérition très marqué ici est caractéristique de la posture cendrarsienne en général. Dans ce poème considéré comme le grand poème moderniste avec « Zone », Cendrars refuse l'assimilation de *voir* et de *décrire* qui est, on l'a vu, au cœur de la reconfiguration du visuel en poésie. Son attitude par rapport au visible est d'emblée critique.

Nous voudrions également nous arrêter sur un texte de « Modernités » où se pose cette question de la *mimesis*. Dans « La Tour Eiffel », Cendrars fait état des problématiques esthétiques de Robert Delaunay qui reflètent sa propre ambition. Il évoque une relation violente entre le peintre et la tour Eiffel, qui le « hante ». Il va jusqu'à parler de « drame » à propos de cette « lutte d'un artiste avec un sujet tellement nouveau qu'il ne sa[it] comment l'empoigner, le mater » [297]. Le combat engage la *mimesis* puisqu'il s'agit de trouver une solution pour « résoudre plastiquement le problème de la Tour Eiffel ». On peut considérer que la lutte symbolique de Delaunay est aussi celle de Cendrars qui cherche dans ses poèmes à « rendre » poétiquement des éléments du monde visible, que ce soit la robe de Sonia Delaunay (« Sur la robe elle a un corps », *Dix-neuf poèmes élastiques*) ou une traversée de l'océan Atlantique (*Feuilles de route*). Cendrars cherche lui aussi la meilleure façon de représenter les choses, quitte à les distordre, comme le suggère le titre des *Poèmes élastiques*.

Quant à Paul Morand, c'est certainement un de ceux qui manifestent le plus cette curiosité moderniste pour le visible et l'inventaire du monde. « L'ivresse d'images de Morand n'a d'égale que sa curiosité du monde », écrit par exemple Michel Jarrety, qui ajoute que la poésie de Morand appartient au modernisme qui « éclaire de ses images les images d'un monde moderne dont elle nous donne des nouvelles » [298]. En effet, comment ne pas voir la photographie intitulée « Voie lactée », qui constitue le dernier des *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*, comme un exemple de cet idéal d'appréhension totale du monde, à la frontière du visible (**fig. 119**) ? Le geste est même cosmique selon Michel Décaudin :

> Il y a ce dernier des *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* qui consiste en une photographie de la Voie lactée : effusion qui n'a même plus besoin de la parole, inondation

296 *Ibid*., p. 43. On trouverait le même genre de réticence dans « Ma danse » qui s'ouvre par : « Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes Europes et regarde découragé par la portière / Le paysage ne m'intéresse plus » (*Dix-neuf poèmes élastiques*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 82).

297 Cendrars, « La Tour Eiffel », dans *Aujourd'hui* ; *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. Cl. Leroy, Paris, Denoël, t. XI, 2005, p. 78.

298 *USA-1927* « disait déjà le vœu d'élargir la poésie. C'est l'entier du monde, tel qu'il fut et tel qu'il se reconstruit, qui est appréhendé par la vertu d'un regard proprement poétique » (Michel Jarrety, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 516).

LF Reverseau vue c8d.indb 452 25/10/2018 18:16

119. Paul Morand, « Voie lactée », dans *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux ; Poèmes (1914-1924)*, 7e édition, Paris, Au Sans Pareil, 1924

cosmique pour clore ces tableaux ironiques et amers d'un univers sans oiseaux[299].

Le recueil *Feuilles de température* illustre aussi cette volonté de représentation du visible. Ces poèmes publiés en 1920 peuvent être lus comme un album d'images, de façon moins explicite qu'*USA-1927* mais comme un album photo plus hétéroclite où l'on découvre successivement le petit monde des commerciaux dans « Faune de la rue Réaumur », la vie de la Bourse de Paris dans « Mines d'or », un sanatorium en bord de mer dans « Les Sans-os », le front de mer méditerranéen dans « Nice » ou encore la gare de Kremlin-Bicêtre dans « Courbes usuelles »[300].

Dans une typologie de la notion de modernité proposée par Michel Collomb, la poésie de Paul Morand est érigée en symbole d'une modernité qui a pu être le terreau des avant-gardes, de Rimbaud à Apollinaire, et qui cherche à dire le monde moderne au-delà du genre poétique[301]. Le rapport au visible de ces textes montre que la poésie n'est pas étrangère à la *mimesis* en tant que volonté de représentation. Ajoutons que le surréalisme ne remet pas en cause cette importance du visuel, il est même un extraordinaire moment de création d'images, comme on le voit dans *Les Champs magnétiques*, mais cette *mimesis* est celle de l'irréel. La fascination pour le visible n'est en effet pas forcément une fascination pour le monde réel

299 M. Décaudin, préface à *ibid.*, p. 10-11.
300 Morand, *Feuilles de température* ; *Poèmes*, éd. cit., p. 59 *sq.*
301 « *Lampes à arc*, *Feuilles de température* sont pleins des tics modernistes que l'on trouvait dans toutes les revues futuristes, expressionnistes ou simultanéistes de l'époque. » (M. Collomb, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 111.)

LF Reverseau vue c8d.indb 453 25/10/2018 18:16

puisque le poème surréaliste est justement l'instrument de transformation du surréel en visible.

Posée comme horizon, tournée en dérision par les poètes eux-mêmes, la passion du visible est, avec celle pour le présent, un des lieux communs du modernisme les mieux connus. L'attention au *medium*, tout aussi structurante, l'est moins.

L'attention au *medium*

Dans sa *Philosophie de la photographie*, Henri Van Lier fait du *medium* le propre du photographe, ce qui le situe entre l'artiste et l'artisan. Il affirme : « S'il est vrai qu'une photo, même très indicielle et très indexée, c'est bien des fragments de réalité dans une maille de réel, toute photo est médiumnique[302] ». En poésie, la notion de *medium* permet de rapprocher l'attention à la forme et le souci de la transmission. L'intérêt pour la communication poétique se double en effet dans le modernisme d'un souci du *medium* qui le rend tout sauf transparent dans les textes. Nous évoquerons en particulier les poèmes qui font preuve d'une attention à leur support langagier et ceux qui cherchent à établir un dialogue. Comme pour le document, le présent ou le visible, la notion de *medium* n'est pas forcément soulevée par la photographie en poésie, mais elle partage certains enjeux, notamment en termes de médiation. Face à cette question du *medium*, on trouve deux types de réaction chez les poètes : une fascination pour les techniques non verbales (photographie, mais aussi dessin, peinture, cinéma) qu'ils cherchent à emprunter, à transférer, à reproduire ou auxquelles ils se réfèrent et une concentration sur les techniques poétiques.

L'attention au support

Le modernisme artistique, tel que Clement Greenberg le conçoit et le définit aux États-Unis avant la seconde guerre mondiale, est caractérisé par l'attention au *medium* et la recherche d'une adéquation de l'art à ses supports. Dans son fameux article de 1939, « Avant-garde et Kitsch », il écrit par exemple que les peintres modernistes « tirent en grande partie leur inspiration du *medium* qu'ils utilisent[303] ». Cette adéquation au *medium* en vient après-guerre à définir le modernisme, y compris en photographie, et constitue un des points de convergence entre le modernisme photographique et l'esthétique moderniste en poésie.

Chez Apollinaire, cette attention au *medium* apparaît dans le scénario de *La Bréhatine*, « trop tournable » car trop en adéquation avec le *medium* cinématographique et par conséquent trop éloigné du *medium* poétique[304], mais aussi dans les enregistrements de poèmes[305], certains photomatons ou photographies animées, ainsi que dans ses textes poétiques. On pense bien sûr aux idéogrammes lyriques et aux différentes intégrations visuelles de *Calligrammes*, mais aussi à la réécriture de « La maison des morts », qui touche une problématique générique qu'approfondira plus tard Cendrars dans *Dix-neuf poèmes*

302 H. Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2004, p. 92.

303 Clement Greenberg, « Avant-garde et Kitsch » [1939], *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, « Moderne Modernité Modernisme », juin 1987, p. 160.

304 N. Cohen, « *La Bréhatine*, un scénario trop tournable de Guillaume Apollinaire », art. cit.

305 « Le pont Mirabeau », « Marie », « Le voyageur » ont été enregistrés pour les Archives de la parole en 1913.

LF Reverseau vue c8d.indb 454 25/10/2018 18:16

élastiques et surtout dans *Documentaires (Kodak)*[306]. L'ouverture vers les autres arts est pour Apollinaire une façon de penser le *medium* littéraire, d'où sa conception, comme aiguisée par leur fréquentation, d'un formalisme qui, loin de l'art pour l'art, prenne conscience de ses propres instruments[307].

La recherche d'une adéquation entre l'expression et le *medium* est une véritable quête pour un poète comme Reverdy, qui s'oppose pourtant catégoriquement à toute pictorialisation de la poésie, les écritures calligrammatiques ou les mots en liberté des futuristes, par exemple. Comme chez Apollinaire, la fréquentation et la connaissance des arts plastiques – plus enclins à penser en termes d'instrumentation, c'est-à-dire de supports et de techniques, que la poésie – développent chez Reverdy une réflexion esthétique sur les moyens. Mais, contrairement à Apollinaire, Reverdy n'admet de visibilité que lisible et sa fréquentation des autres arts l'incite en retour à chercher une forme qui soit purement langagière. L'importance de la notion de moyen apparaît par exemple dans « L'image » en 1918 :

> Pour rester pure cette poésie exige que tous les moyens concourent à créer une *réalité poétique.*
> On ne peut y faire intervenir des moyens d'observation directe qui ne servent qu'à détruire l'ensemble en détonnant. Ces moyens ont une autre source et un autre but.
> Des moyens d'esthétiques différentes ne peuvent concourir à une même œuvre.
> Il n'y a que la pureté des moyens qui ordonne la pureté des œuvres.
> La pureté de l'esthétique en découle[308].

Dans « L'image » apparaît la notion de pureté, essentielle pour Reverdy, et la réflexion sur les « moyens » de la poésie qu'il ne cessera d'approfondir. Étienne-Alain Hubert a montré que la théorie de l'image de Reverdy s'était débarrassé du fond philosophique de l'unanimisme pour ne garder que la réflexion sur le *medium*[309]. En effet, l'attention au *medium* va de pair avec l'autonomie de la poésie et le refus des « moyens d'observation directe » est clairement une réponse à Apollinaire et à sa volonté d'ouvrir la poésie aux autres *media*, au cinéma par exemple. Ces « moyens » chers à Reverdy sont exclusivement internes à la poésie. Pour lui, il y a principalement deux moyens spécifiques à l'écriture poétique : la syntaxe, entendue dans son sens le plus large, et les images. Celles-ci sont strictement langagières, comme on le voit dans « La fonction poétique » :

> Le propre du poète est de penser et de se penser en images – de considérer les choses dans la mesure où elles peuvent se prêter à la formation des images qui constituent son particulier moyen d'expression[310].

306 Apollinaire, « La maison des morts », dans *Alcools* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 66-72.

307 Ce phénomène est souligné par Meyer Schapiro qui montre la continuité entre les réflexions sur le *medium* en dessin et en peinture et le regard poétique qui envisage la feuille de papier comme un « artefact » et le texte comme un objet iconique, plastique (« Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 7-34).

308 Reverdy, « L'image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 496.

309 É.-A. Hubert, *Circonstances de la poésie*, *op. cit.*, p. 18-19.

310 Reverdy, « La fonction poétique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1272-1273.

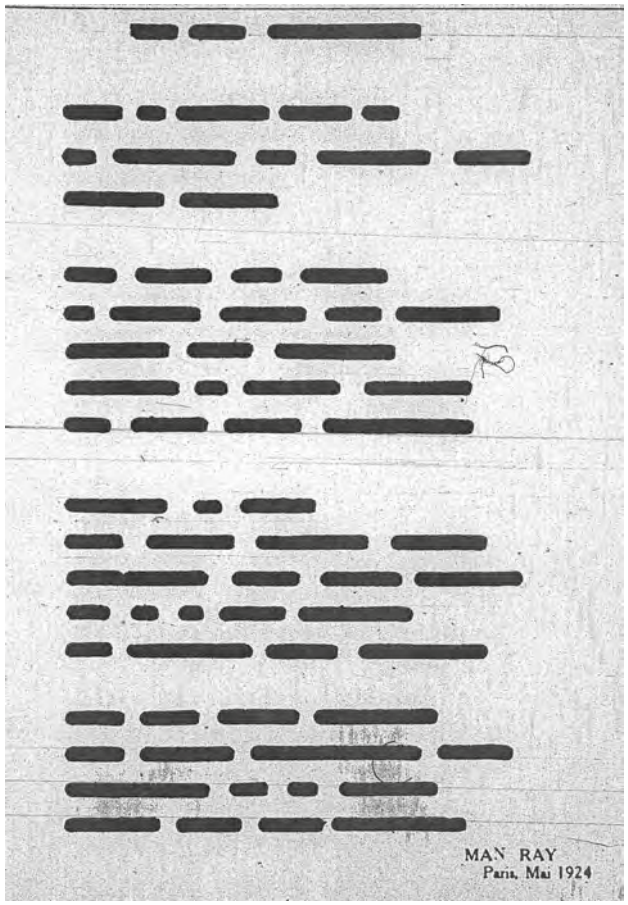
LF Reverseau vue c8d.indb 455 25/10/2018 18:16

Quant à la notion de syntaxe, elle recoupe chez Reverdy l'ensemble des procédés de découpage de la phrase et du texte, des dispositifs typographiques et de la mise en espace sur la page et dans le livre. La syntaxe s'apparente alors à une respiration visuelle et vient remplacer la ponctuation disparue. Dans « Syntaxe », note parue en 1917, celle-ci est présentée comme un des principaux instruments poétiques :

> Mais qu'on ne nous parle pas de la syntaxe comme d'un moule immuable, selon lequel chacun devrait écrire, aurait dû s'exprimer de tout temps. La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition de mots – et une disposition typographique adéquate est légitime[311].

Les réflexions sur les moyens engagent Reverdy à définir une nouvelle esthétique. Le lien entre poétique et esthétique est formulé dans « Essai d'esthétique littéraire » : « Pour créer, ce qui n'est pas imaginer, on ne part pas d'un fait mais de l'idée que l'on a de la possession de ses moyens[312] ». Dans « Note », il va jusqu'à définir l'esthétique comme « l'ensemble des moyens dont un auteur dispose pour créer[313] ».

Pour d'autres, pour Dada par exemple, l'attention au *medium* est radicalement différente : expériences typographiques, jeux avec l'enregistrement sonore ou encore déconstruction de la syntaxe. Ces phénomènes sont bien connus et on peut illustrer ce goût de



120. Man Ray, [Poème optique], *391*, n° 17, juin 1924

311 Reverdy, « Syntaxe », *Nord-Sud*, n° 14, avril 1918, repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 501.
312 Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917, repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 477.
313 Reverdy, « Note », *Nord-Sud*, n° 16, octobre 1918, repris dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 506.

LF Reverseau vue c8d.indb 456 25/10/2018 18:16

l'expérience avec le *medium* par une œuvre de Man Ray, publiée en 1924. Il s'agit d'un schéma de poème en vers libres, publié sans titre dans le n° 17 de *391* (**fig. 120**)[314]. Des lignes noires épaisses dessinent, sans aucun mot, la forme d'un poème. En ne retenant que la forme, Man Ray souligne la dimension visuelle de la poésie, il révèle le support poétique et semble illustrer la notion de syntaxe visuelle. Au-delà de sa dimension ludique, ce « poème optique » engage la question de la poéticité. Il évoque les expériences surréalistes basées sur le hasard ou les proverbes, mais surtout les procédés de collages utilisés par Cendrars. Comme eux, il semble éprouver l'hypothèse suivante : tout ce qui prend la forme d'un poème devient poème.

Cendrars partage avec Reverdy son attention aux enjeux de la *mimesis* et à la forme poétique, mais aussi sa radicalité. Pourtant, plus que le renouvellement des moyens poétiques, c'est la question de la poéticité qui intéresse Cendrars, comme le montrent les collages des *Dix-neuf poèmes élastiques*. Le poème « Dernière heure » est composé de fragments d'un fait divers :

> Oklahoma, *20 janvier 1914*
> Trois forçats se procurent des revolvers
> Ils tuent leur geôlier et s'emparent des clefs de la prison
> Ils se précipitent hors de leurs cellules et tuent quatre gardiens dans la cour
> Puis ils s'emparent de la jeune sténo-dactylographe de la prison

L'intégralité du fait divers est reprise ainsi jusqu'à la conclusion :

> Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi*[315]

Qu'est-ce qui transforme ici la coupure de presse en poème ? Le retour à la ligne ? L'absence de ponctuation ? La mise en page ? Le geste de la signature ? L'intitulation ? L'insertion dans un recueil ? La mystification de *Kodak*, on l'a vu, pose de la même façon la question de la poéticité. Ainsi, on a pu rapprocher certains poèmes de Cendrars de la libération poétique du premier surréalisme[316].

La pratique du montage et du collage n'est pourtant qu'une dimension de la poésie de Cendrars au regard de la recherche de pureté qui caractérise sa « conception de la poésie comme châsse pour un secret, poème chiffré, miroir du grand cryptogramme du monde[317] ». Selon Marie-Paule Berranger, c'est ce qui explique la distance que prend Cendrars avec la spirale sans fin de la réutilisation et du détournement dans les avant-gardes[318]. Publié en 1924, *Kodak* peut être envisagé comme la réponse de Cendrars aux débuts du surréalisme, une preuve ironique – et secrète – qu'il peut être plus surréaliste que les surréalistes, tout comme il cherche parfois à être plus rimbaldien que Rimbaud. La référence à l'appareil Kodak serait alors une réaction espiègle à l'automatisme

314 Man Ray, [poème optique], *391*, juin 1924, n° 17, p. 3 et 119 du *reprint*.

315 Cendrars, « Dernière heure », dans *Dix-neuf poèmes élastiques*, éd. cit., p. 91-92. Le fait divers utilisé est « Tragique évasion de forçats en Amérique » (*Paris-Midi*, n° 1082, 21 janvier 1914, p. 4) comme l'a montré Jean-Pierre Goldenstein (*« Dix-neuf poèmes élastiques » de Blaise Cendrars*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1986, p. 73-74).

316 Cette proximité est par exemple montrée par Jean-Pierre Goldenstein qui aborde les problèmes de réception que pose un poème comme « Titres » (*ibid.*, p. 150-170).

317 M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 111.

318 Dès le début des années 1920, Cendrars « se démarque de la poétique de l'image, des magies du verbe surréaliste » (*ibid.*, p. 172-173).

LF Reverseau vue c8d.indb 457 25/10/2018 18:16

surréaliste[319]. De même, le poème « La cabine n° 6 » de *Feuilles de route* peut être lu comme une réponse à l'écriture automatique :

> Je l'occupe
> Je devrais toujours vivre ici
> Je n'ai aucun mérite à y rester enfermé et à travailler
> D'ailleurs je ne travaille pas j'écris tout ce qui me passe par la tête
> Non tout de même pas tout
> Car des tas de choses me passent par la tête mais n'entrent pas dans ma cabine
> Je vis dans un courant d'air le hublot grand ouvert et le ventilateur ronflant
> Je ne lis rien[320]

L'adverbe « tout » exprime ici avec humour le refus de la saisie systématique. Marie-Paule Berranger utilise ce poème pour montrer la différence entre l'automatisme de Cendrars et de Breton. Au sujet de ce contentieux de l'histoire littéraire, rappelons les propos déçus et violents qu'a tenus Cendrars contre les surréalistes en 1950 :

> Il n'y a pas un seul de ces jeunes gens ou fils à papa qui ait produit quelque chose de nouveau. C'est le marché aux puces. Tout ce que les surréalistes ont sorti depuis la prison de Dada, vous en trouvez les prémices dans *Les Soirées de Paris* dont le dernier numéro est daté d'août 1914[321].

On pense aussi à la notule désabusée des *Poèmes élastiques* où il explique que ses textes ont été publiés par « les aînés » (*Mercure de France*, *Vers et Prose*, *Les Soirées de Paris*) et ajoute : « les poètes déjà classés et la soi-disant avant-garde refusaient ma collaboration. C'est qu'à ce moment-là, il ne faisait pas bon, en France, d'être un jeune authentique parmi "les jeunes"[322] ».

Dans *La Main de Cendrars*, Claude Leroy a montré que « la définition du moderne » était au cœur des querelles de Cendrars avec les dadaïstes et les surréalistes et expliqué que, « malgré une amertume parfois de précurseur évincé, le débat est *d'abord* littéraire, et [que Cendrars] voit dans le surréalisme la "queue de comète" d'une modernité qu'il a renoncée[323] ». Cela étant, la rupture entre Cendrars et les surréalistes est avant tout une question de personne : malgré leurs « fondations communes » que sont Lautréamont et surtout Rimbaud[324], Cendrars a un statut d'homme de lettres qui va à l'encontre de la radicalité surréaliste et leurs points communs poétiques et stylistiques sont pour lui la preuve d'un pillage[325].

Ajoutons à cela que même l'insistance avec laquelle Cendrars évoque son adieu à la poésie de 1917 montre l'importance qu'il accorde au *medium* poétique. Refusant

319 *Ibid.*, p. 92-93.
320 Cendrars, « La cabine n° 6 », dans *Feuilles de route* ; *Au cœur du monde*, éd. cit., p. 32.
321 Cendrars, « Entretiens avec Michel Manoll », *op. cit.*, p. 33.
322 Cendrars, « Notule d'histoire littéraire 1912/1914) », dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 106.
323 Cl. Leroy, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 30-31.
324 M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 96.
325 M.-P. Berranger a montré que si les surréalistes n'ont jamais cessé d'aimer la poésie de Cendrars, l'inverse est faux. Elle commente en particulier le jeu des notations surréalistes, où Cendrars n'est pas en si mauvaise posture en obtenant une note moyenne qui reste positive (0,27/20) (« Cendrars, entre la *NRf* et les revues surréalistes », *Feuille de routes*, n° 50, 2012, p. 95-114). Même si l'« écriture du court-circuit » de *Feuilles de route* évoque parfois l'écriture automatique, elles diffèrent dans le détail : « Là où Cendrars lit l'empreinte que le monde a laissée en lui, Breton déchiffre dans les objets la signature de l'inconscient, la projection du désir du sujet » (M.-P. Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 98).

LF Reverseau vue c8d.indb 458 25/10/2018 18:16

le cadre du poème, dans lequel il se sent enfermé selon Claude Leroy, son expression lyrique se développe dans ses romans et dans ses écrits autobiographiques. Si l'attention à la forme est manifeste dans certains textes poétiques, notamment chez Cendrars et Apollinaire, on va voir maintenant à quel point la question moderniste du *medium* imprègne aussi la « fonction poétique ».

Le poème comme *medium* ?

La poésie elle-même doit être envisagée comme un *medium*, comme lieu d'une mise en relation et en présence, en particulier chez Reverdy qui conçoit l'activité poétique comme une médiation, dans la relation triangulaire entre le poète, le lecteur et la « grande réalité[326] ». Dans *En vrac*, il distingue le « réel absent » et le « réel présent », qui n'a « aucun lien poétique » avec le « Je », et affirme : « La poésie c'est le lien entre moi et le réel *absent*. C'est cette absence qui fait naître tous les poèmes »[327]. La question de la médiation est une constante de l'esthétique de Reverdy, de ses premiers textes théoriques aux réflexions développées de « Cette émotion appelée poésie » (1950). Dans la création poétique, il s'agit de s'atteindre soi-même pour atteindre les autres :

> On n'écrit pas pour soi. Si écrire est un moyen de révélation au premier chef, c'est aussi un moyen de communication. Mais, pour le poète, il est nécessaire de préciser le genre de communication – ce qu'il entend livrer de lui-même et ce qu'il ambitionne d'atteindre dans l'autre. S'agit-il de distraire ? Point du tout. Il s'agit d'émouvoir[328].

La définition reverdienne de l'image donne ainsi au lecteur le premier rôle dans le processus de médiation puisque le poème « attend du lecteur qu'il rétablisse les liens manquants de façon à obtenir une représentation homogène du monde imaginé par l'auteur[329] ». On peut alors interpréter en ce sens les blancs typographiques, particulièrement frappants dans *Les Ardoises du toit*, comme une place laissée au lecteur. Dans les poèmes de Reverdy, le « Je » est rarement au premier plan mais souvent derrière[330]. « Nuit » cherche par exemple à établir une communication, qui échoue à la fin du texte : « Il y avait [...] des rires moqueurs dans les plis du rideau[331] ». L'appel à l'autre et à la médiation poétique est visible dans le détail des textes de Reverdy, par exemple à travers l'usage des déterminants dans le poème « Sombre » :

> Une longue aiguille traverse le rond
> Un arbre
> Un doigt
> La lune borgne
> Une fenêtre qui nous lorgne
> La maison fatiguée s'endort
> Un appel bref au bord de l'eau
> L'argent coule le long des arbres

326 « Dans ce dispositif triangulaire faisant du poète, puis de son lecteur, des médiateurs entre deux réalités à rapprocher, les facteurs motivant traditionnellement l'image poétique disparaissent comme par magie » (Ph. Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », dans *Poésie et médias, XX^e^-XXI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 40).

327 Reverdy, *En vrac*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 986.

328 Reverdy, « Cette émotion appelée poésie », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1290-1291.

329 Ph. Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 39.

330 « Je suis derrière / Les visages que j'ai connus » (Reverdy, « Tête », dans *Les Ardoises du toit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 232).

331 Reverdy, « Nuit », dans *ibid.*, p. 236.

LF Reverseau vue c8d.indb 459 25/10/2018 18:16

Ta figure est un bloc de marbre
Où sont passés tous les oiseaux
La nuit
Le bruit
Quelqu'un fait signe de se taire

On marche dans l'allée du petit cimetière[332]

Le connu est progressivement rejeté : la figure du destinataire est de marbre et les substantifs désignés de façon définie – « la lune », « la maison », « les oiseaux », « la nuit », « le bruit » – disparaissent progressivement puisqu'on demande où ils « sont passés ». Quant à l'indéfini, présent dans « un arbre », « une fenêtre », mais aussi dans « quelqu'un » et « on », il semble dominer le paysage. Le poème est ici médiation parce qu'il sert de point de passage du connu vers l'inconnu, le temps d'une nuit.

Chez d'autres poètes, la médiation peut être une posture poétique affichée. Pour Fargue, le poète est un fournisseur de beauté tout à fait généreux : « Quant au poète-écrivain, eh bien, c'est un chasseur. Sa mission est de rapporter de la beauté pour tout le monde[333] ». Cette image ne doit pas faire oublier celle du « voleur d'images », plus personnelle, qui apparaît, on l'a vu, dans ses poèmes ou dans sa conversation, en collocation avec des expressions comme « l'album des rues » ou « l'album des boulevards ». Cette posture de la médiation apparaît dans la forme même des poèmes, comme « Chant de la variété visible », poème de Larbaud déjà cité, qui utilise l'anaphore du pronom de la première personne, chère à Baudelaire. Larbaud n'emploie pas le procédé de façon définitoire mais de façon métapoétique : le « Je » ne façonne pas une identité, mais énonce son rôle dans le poème. À la place des verbes d'état et des attributs du sujet, on trouve des verbes d'action et une isotopie de la main pour signifier le travail poétique. Hans Van Stralen a étudié précisément les conséquences de cette volonté de médiation dans les textes poétiques de Larbaud. Le désir de communication est selon lui ce qui distingue la poésie moderniste de la poésie d'avant-garde, qui est davantage à la recherche d'une autonomie poétique. Dans la poésie moderniste, explique-t-il, le poème

> ne se présente pas comme une réalité autonome, mais il tient à la fois de la réalité extralittéraire et de la conscience à laquelle la voix lyrique impersonnelle renvoie. Cette poésie est « suspendue » entre deux mondes, à la différence du vers autonome de la poésie d'avant-garde qui se présente souvent comme un objet linguistique. La poésie moderniste semble, bien plus que les poèmes d'avant-garde, désirer communiquer avec le lecteur[334].

Le désir de médiation est en effet au cœur de la poésie moderniste, qu'on l'estime voué à l'échec à cause de l'inadéquation du *medium*, comme Hans Van Stralen, ou qu'on le considère comme un moteur poétique.

Le rôle de la mémoire dans la poésie moderniste appartient à cette entreprise de médiation. Hans Van Stralen aborde chez Larbaud le lien entre la perception et la mémoire à partir de « Nuit dans le port », où les choses vues sont en réalité des souvenirs : la ville appartient à une

332 Reverdy, « Sombre », dans *ibid*., p. 205.
333 Fargue, *La Lanterne magique*, *op. cit.*, p. 21.
334 H. Van Stralen, « Movement and memory. Some thoughts on modernist poetry, in particular that of Valery Larbaud », *Neophilologus*, 1993, vol. 77, n° 4, p. 513 (nous traduisons).

LF Reverseau vue c8d.indb 460 25/10/2018 18:16

vision passée. La mémoire vient nourrir les perceptions présentes et « les souvenirs ne cessent de donner sens aux matériaux fragmentaires de la perception[335] ». On pourrait appliquer ces remarques à d'autres poètes. « Zone » et *Les Pâques à New York* fonctionnent par exemple tous deux sur ce mélange de perception et de mémoire. Le phénomène est particulièrement visible dans la série de souvenirs de villes au début du poème d'Apollinaire, dans les quatre vers sur Amsterdam :

> Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide
> Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde
> On y loue des chambres en latin Cubicula locanda
> Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda[336]

Le passage du présent (« Te voici ») au passé composé (« j'y ai passé trois jours ») est l'œuvre de la mémoire : « je m'en souviens ». Dans *Les Pâques*, de la même façon, la perception présente engendre le souvenir, comme on le voit dans ce distique :

> Je suis assis au bord de l'océan
> Et je me remémore un cantique allemand[337]

La suite du poème est ainsi composée d'une série de visions qui mêlent perceptions et souvenirs.

La médiation est également au cœur de la poésie de Pierre Albert-Birot, qui prend toujours soin de définir la place et le rôle du poète dans ses textes. Tout le recueil des *Poèmes à l'autre moi* affirme cette position de passeur. On l'a vu dans le « Huitième poème », le texte révèle le poète, qui, clivé entre un « Je » et un « Tu », voit la « réalité de [s]on image » dans « la réalité du poème »[338].

Ce phénomène est encore plus visible dans *Les États poétiques*, où, lorsque des « gens d'optique » sont convoqués, le poète leur présente un instrument pour voir intégralement l'âme, un « psychoscope », qui ferait disparaître le mot « invisible »[339]. *Les États poétiques* mettent en scène une grande diversité de postures poétiques, de la révélation au don et de l'écoute à la vue. Le premier poème développe l'image du poète en semeur :

> Peut-être peut-être vais-je me cueillir et me recueillir
> J'ai tant et tant semé qu'arrive est arrivé peut-être le temps plein des récoltes[340]

La poésie est souvent, dans les textes de Pierre Albert-Birot, un outil de communication. Dans un des *Trente et un poèmes de poche*, le « Je » est un opérateur téléphonique qui a les plus grandes difficultés à gérer les flux qui lui arrivent :

> Je suis le poste central où tous les fils
> Aboutissent
> J'entends ce qu'ils disent tous
> Que de choses que de lumières que de bruits
> Jamais je ne pourrai donner toutes les communications qu'on me demande

335 *Ibid.*, p. 516.
336 Apollinaire, « Zone », dans *Alcools* ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 42.
337 Cendrars, *Les Pâques à New York*, dans *Du monde entier*, éd. cit., p. 17.
338 Albert-Birot, « Huitième poème », dans *Poèmes à l'autre moi*, éd. cit., p. 94. Voir chap. 2, p. 187.
339 Albert-Birot, *Les États poétiques*, dans *Pierre Albert-Birot, laboratoire de modernité*, dir. M. Renouard, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 23-24.
340 *Ibid.*, p. 13. Ce sont les deux premiers vers du poème et du recueil.

LF Reverseau vue c8d.indb 461 25/10/2018 18:16

> Jamais je ne pourrai entendre tout ce qu'ils pensent
> Tous ces fils[341]

Ce problème de gestion d'un flux d'informations trop important n'est pas sans évoquer la préface au *Piéton de Paris* dans laquelle Fargue fait part de l'impossibilité de rendre compte de tous les signaux poétiques que lui envoient la ville. S'y lit l'angoisse soulevée par

> le poids toujours constant, toujours présent, et sur la seule impression, du monde entier, matières, bruits, souffles, croisillons étranges, souvenirs. Nous étions là, promeneurs excités du boulevard de la Chapelle, fixés sur un seul point de la vie éternelle, sur un seul furoncle du tourbillon. Et cependant des rois mouraient, un crime s'équarrissait, une paire de lunettes glissait d'un nez, les anguilles filaient comme des coups de couteau vers des paradis aquatiques plus tièdes [...]. La somme brasseuse et polymorphe vivait de son fourmillement. Tout vivait en même temps. La pensée qu'il faudrait des millions et des millions d'années pour décrire la millionième partie d'un instant nous confondait, nous brutalisait, nous figeait sur place[342].

Ce souci de la médiation est lié aux convergences et interférences poétiques de la période. Il va aussi à l'encontre de la conception du modernisme comme formalisme. La vision du modernisme comme formalisme ne résisterait pas non plus, semble-t-il, à un examen précis des conditions de sa médiatisation, que l'on pense au souci constant de diffusion d'Albert-Birot (dont témoignent l'importante charge qu'est *SIC* ou la représentation des *Mamelles de Tirésias*, qu'il a portée à bout de bras) ou à l'importance du journalisme pour Soupault ou Cendrars[343]. La vogue de l'écriture journalistique est en effet à interpréter dans le sens d'une médiation : Myriam Boucharenc a montré que les constantes de l'écriture de reportage – les hypotyposes, les métaphores filées, le jeu sur les stéréotypes, par exemple –, en feignant le « degré zéro de la médiation », étaient en réalité une recherche de médiation[344]. Le texte journalistique s'adresse à un « lecteur-roi », et, centré sur le récepteur, fait tout pour rendre la lecture participante[345].

On pourrait faire le même constat à partir des différents types d'écriture « commerciale » ou de commande. L'exemple de Fargue montre comment se mêlent une pratique journalistique, une écriture parfois « impure » et une défense de la publicité. « Salut à la publicité » imagine la publicité « disparue, effacée », et le monde s'arrêter de tourner[346]. On peut également rappeler l'intérêt de

341 Albert-Birot, « poème VIII », dans *Trente et un poèmes de poche* ; *Poésie 1916-1920*, Mortemart, Rougerie, 1987, p. 40.

342 Fargue, « Par ailleurs », dans *Le Piéton de Paris*, *op. cit.*, p. 14.

343 Voir Alain Vaillant, « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 549-562.

344 M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 146.

345 *Ibid*.

346 « Toutes les conversations s'étaient tues. Les pas ne s'entendaient plus. On hésitait à vivre. On avait la frousse d'acheter. Le métro passait en trombe dans des gares chauves et comme déplumées. Les taxis se perdaient. Les autobus secouaient une ville indécente et creuse. Les chansonniers étaient à court de rimes. La province s'enfuyait. Les journaux étaient devenus illisibles et sans air. » (Fargue, « Salut à la publicité », *Arts et métiers graphiques*, *op. cit.*, p. 5-6.) Voir les travaux de Nathalie Froloff, par exemple, « Aspects de la chronique poétique dans *Le Piéton de Paris* de Léon-Paul Fargue », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, hors série n° 5, « Léon-Paul Fargue. Poète et chroniqueur », 2001, p. 135-144.

LF Reverseau vue c8d.indb 462 25/10/2018 18:16

Cendrars pour la publicité qui s'incarne dans le fameux texte « Publicité = Poésie » :

> Le lyrisme est une façon d'être et de sentir, le langage est le reflet de la conscience humaine, la poésie fait connaître (tout comme la publicité un produit) l'image de l'esprit qui la conçoit[347].

La question de la médiation se pose en d'autres termes dans le surréalisme. Les textes automatiques ont la réputation d'être répétitifs et illisibles, donc étrangers à tout souci de médiation, et ce dès les années 1920[348]. L'absence de médiation est interprétée par Laurent Jenny comme un égoïsme du narrateur à travers la discontinuité et l'incohérence du régime représentatif de certains textes de *Poisson soluble*[349]. En se plaçant lui aussi du point de vue du lecteur, Riffaterre analyse les bifurcations, les « possibles » du texte et sa « prévisibilité »[350].

La médiation doit être pensée en lien avec l'automatisme. En effet, dans la théorie de l'écriture automatique, la seule médiation se situe entre la voix intérieure et la main qui écrit, de façon autonome, sans souci de ce qui s'ensuit littérairement[351]. Le premier numéro de *La Révolution surréaliste* correspond à une apogée de l'automatisme : il comporte onze pages de « textes surréalistes », quatre de « rêves » et une « chronique » de Francis Gérard qui en développe le versant théorique. « L'état d'un surréaliste » reprend en substance les propos du *Manifeste*, en insistant toutefois sur l'observation médicale de « l'automate[352] ».

Dans ce contexte théorique, qu'en est-il de la médiation vers le lecteur et vers l'extérieur ? La médiation surréaliste réside sans doute dans le processus de visualisation. Dans la conférence de 1935, « Situation surréaliste de l'objet », André Breton évoque les « restes visuels » qui servent de base aux créations surréalistes verbales ou plastiques et insiste sur le phénomène d'objectivation des perceptions qui « appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur réponde »[353].

Le poète est alors un passeur dans le surréalisme aussi. Même automate, instrumentalisé ou simple « porte-voix », le « Je » joue un rôle dans la médiation poétique. La médiation surréaliste est le fait d'un médium, posture qui exprime à la fois la disparition de la subjectivité (l'oubli de soi) et la nécessité d'une transmission, même si Breton refuse le point de vue spirite. L'expérience des

347 Cendrars, « Publicité = Poésie » [1927], *op. cit.* Voir à ce sujet les travaux du groupe de recherche LittéPUB.

348 Voir *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, dir. M. Murat et M.-P. Berranger, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, et *André Breton*, dir. M. Murat et M.-C. Dumas, Paris, Éditions de l'Herne, 1998.

349 Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, et « Les aventures de l'automatisme », *Littérature*, n° 72, décembre 1988. Laurent Jenny se penche en particulier sur les effets des textes automatiques, par exemple sur l'acceptabilité des métaphores dans les textes.

350 Michaël Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste » et « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », dans *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.

351 Voir la fameuse formule : « nous entreprîmes de noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement. » (Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 326.)

352 Francis Gérard décrit trois « états » qui s'approchent plus ou moins de l'idéal de la « dictée de l'esprit » et du « blanc de conscience pendant l'écriture » (« L'état d'un surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, p. 29-30).

353 Breton, « Situation surréaliste de l'objet », dans *Position politique du surréalisme* [1935] ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1992, p. 471.

LF Reverseau vue c8d.indb 463 25/10/2018 18:16

sommeils hypnotiques de l'automne 1922, telle qu'elle est relatée dans « Entrée des médiums », est rapprochée de la genèse de l'écriture automatique pratiquée en 1919-1920[354]. La disparition de la subjectivité et l'absence de contrôle rationnel qui définissent l'automatisme ne rendent pas la poésie surréaliste étrangère à toute médiation[355]. Au contraire d'une communication interpersonnelle – d'un poète à un lecteur, fût-il tout à fait idéal –, la médiation surréaliste se veut universelle, « écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience universelle [...] quelques mots qui tombaient de la "bouche d'ombre"[356] ». Comme le formule Julien Gracq, le poème surréaliste cherche à « *approfondir la communion*, pour perdre conscience de ses frontières, pour atteindre à l'universelle révélation[357] ».

Il faut insister sur le fait que les débuts de l'automatisme étaient orientés différemment en termes de médiation. Les multiples jeux surréalistes sur le langage publicitaire, les proverbes et le fonds commun d'une langue (annuaire, signalétique, etc.) qui y étaient utilisés peuvent en effet être interprétés comme une tentative de briser le cercle vicieux de l'autoréférence dont le risque d'enfermement a été perçu dès les premiers textes automatiques. Breton avait par exemple détourné des publicités ou des slogans dans des poèmes qui n'ont finalement pas été intégrés à *Poisson soluble*. Ces textes pouvaient être composés de coupures de journaux ou d'aphorismes comme le poème LXII :

> La Vérité
> n'est jamais
> au pays du soleil[358]

ou le poème XXXIII :

> Les branches fleuries
> sont une perpétuelle menace[359]

Le fait que ces poèmes soient restés inédits n'est pas une coïncidence. L'automatisme tel que Breton voulait l'illustrer penche en effet du côté de l'autonomie et de l'autoréférence, tandis que l'autre veine surréaliste, le détournement du langage commun, issu du modernisme, se développera ailleurs, par exemple dans les jeux de Michel Leiris avec les proverbes (*Glossaire j'y serre des gloses*, 1925-1926), chez Eluard (*152 proverbes mis au goût du jour*, 1925), chez Desnos (aphorismes de *Rrose Sélavy*, 1922-1923), mais aussi dans les collages de Max Ernst (*La Femme 100 têtes*, 1929) ou dans le surréalisme belge[360].

En dehors de l'automatisme, où le poète est médiateur en tant que scripteur, on trouve d'autres figures de la

354 Breton, « Entrée des médiums », *Littérature*, nouvelle série, n° 6, 1er novembre 1922 (repris dans *Les Pas perdus* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 273-279).

355 Breton définit l'automatisme comme une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (*Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 328).

356 Breton, « Entrée des médiums », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 275.

357 J. Gracq, « Spectre du "Poisson soluble" », art. cit., p. 14. Tout le texte de Gracq insiste sur cette dimension médiatrice de l'écriture automatique.

358 Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 588. Il s'agit du « poème 62 » des inédits que Marguerite Bonnet appelle « *Poisson soluble II* ».

359 *Ibid.*, p. 545.

360 Voir notre étude « Des affinités électives du surréalisme belge et de la publicité : autour de Paul Nougé et d'E. L. T. Mesens », dans *Les Poètes et la publicité*, dir. M.-P. Berranger et L. Guellec, *Littépub*, 2017, http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/a-reverseau.pdf (consulté le 21 mai 2017).

LF Reverseau vue c8d.indb 464 25/10/2018 18:16

médiation dans le « voyant » rimbaldien, le montreur d'Aragon ou encore le « médium » de Dalí[361]. Il s'agit là d'une figure qui dépasse le cadre historique du modernisme. La notion de médiation est en effet considérée par Immanuel Kant comme une composante essentielle du phénomène esthétique puisque si le jugement de goût est subjectif, l'art crée une communication intersubjective. Selon Jürgen Habermas, qui fait remonter « le projet de la modernité » aux Lumières pour le replacer dans le débat sur l'autonomie de l'art par rapport à la rationalité, au progrès et à la connaissance, l'art moderne vise en effet « un accord intersubjectif »[362].

Il faut revenir pour finir à la photographie qui peut apparaître comme un symbole de cette quête de la médiation. Les poèmes intitulés « Carte postale » ou « Photographie » ne cherchent pas seulement à transférer en poésie un imaginaire médiatique, des propriétés stylistiques ou un type de regard. Ces titres visent aussi à transformer une énonciation lyrique en énonciation de communication.

Parler d'une photographie, parler à travers une photographie, parler comme une photographie : ces trois postures poétiques – dont ce livre fournit de nombreux exemples – montrent que, plus que le visuel, c'est une situation de communication qui est recherchée dans l'usage que les poètes font de la photographie. Aussi l'imaginaire photographique trouve-t-il place dans une utopie de la communication poétique. On connaît l'importance des dispositifs de dialogue chez Apollinaire, dans le « Tu » de « Zone », bien sûr mais aussi dans « Le voyageur » ou dans « Vendémiaire ». Ceux-ci sont également exploités dans les « poèmes-conversation » et plus largement dans les nombreux poèmes épistolaires. On pense aussi aux dialogues et aux effets d'adresse chez Cendrars (« Seigneur » dans *Les Pâques*) ou chez Albert-Birot (*Poèmes à l'autre moi*). Ce dialogisme dit l'importance de la médiation dans l'esthétique moderniste en général.

L'influence qu'a pu exercer la photographie sur la médiation poétique et sur la façon dont se conçoit elle-même la poésie incite à envisager à notre tour la poésie comme un acte de communication. Claude Leroy estime que « l'un des traits marquants de la modernité aura été de faire passer l'expérience avant les produits finis, et le texte avant l'œuvre[363] ». L'impression d'inachevé qui se dégage des nombreux poèmes étudiés dans ce livre pourrait être ainsi une conséquence de ce goût moderniste pour l'expérience. L'accent mis sur l'expérience poétique plus que sur le résultat est aussi un signe de l'importance de la médiation. Le modernisme poétique est, selon la formule de Meschonnic, le lieu du « passage de la notion d'œuvre à celle de pratique[364] » : sa valeur est une valeur d'expérience.

Aussi le modernisme se construit-il et se caractérise-t-il lui-même autour des pôles que sont le document, le présent, le visible et le *medium*. Ces traits constituent des lieux communs bien réels mais moqués dès les

361 « Toute la journée, assis devant mon chevalet, je fixais ma toile comme un médium pour en voir surgir les éléments de ma propre imagination. Quand les images se situaient très exactement dans le tableau, je les peignais à chaud, immédiatement. » (Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002, p. 246.)

362 J. Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 959.

363 Cl. Leroy, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 321.

364 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 19.

LF Reverseau vue c8d.indb 465 25/10/2018 18:16

premiers textes modernistes. Le soupçon de la parodie pèse en effet sur les poèmes qui expriment ce goût du présent ou du visible. Il reste que la curiosité est un regard ouvert sur le monde et la conception baudelairienne n'a pas le monopole de la modernité : il faut donc dégager la notion de modernité de son emprise mélancolique tout comme il faut dégager le paradigme photographique de l'emprise du « ça a été »[365]. Dans ce chapitre qui visait à définir le modernisme, l'alternative que nous avons proposée est marquée par une volonté d'ajustement infini de la forme mais aussi du rôle de la poésie dans son époque. Qu'on en conclue que le modernisme est miné de l'intérieur ou qu'il ne cesse de rebondir sur lui-même, il est certain que cette attitude critique, qui touche ces quatre pôles, est elle-même un trait définitoire.

365 Henri Van Lier va plus loin et dénonce le fait par exemple, à propos des utilisations faussées de la théorie peircienne, qu'une « idée floue et un tantinet fausse est plus rentable qu'une idée claire ». Il ajoute : « C'est le même flou qui, de diverses sources autour de Roland Barthes, a sans doute fait la fortune du "message sans code", lequel est une *contradictio in terminis* ; d'un "ça a été" où on ne précise guère de quel "ça" ni de quel passé composé il s'agit ; d'un "punctum/studium", dont s'éloignèrent pourtant la plupart des photographes exemplaires [...]. » (*Philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 156.)

LF Reverseau vue c8d.indb 466 25/10/2018 18:16

CONCLUSION

LA PHOTOGRAPHIE VUE PAR LES POÈTES : LE SENS DU PARADOXE

« Il serait aussi injuste de prétendre que de nouvelles conquêtes de la littérature ne doivent rien au progrès technologique que de vouloir qu'elles lui doivent tout », écrit Claude Pichois à propos du mythe moderne de la vitesse[1]. La concomitance des évolutions techniques et les transformations du fait littéraire ne doivent pas être interprétées systématiquement comme un rapport de cause à conséquence. Mais une fois énoncé ce principe de prudence, que faire des coexistences et des convergences repérées ? Comment penser un lien ?

L'approche proposée dans ce livre concernait le cas de la poésie et de la photographie, mais elle peut être transposée dans d'autres domaines. La relation se situe d'abord au niveau le plus concret, entre les poètes et les images photographiques : c'était l'objet de notre premier chapitre, qui contribue ainsi à l'histoire de la photographie amateur. Le lien se noue entre les poètes et les photographes, mais aussi chez les poètes-photographes. Un autre type de lien s'opère entre les poètes et les idées de la photo, comme on l'a vu dans le deuxième chapitre. La référence à la photographie peut apparaître subrepticement parmi d'autres références, parce qu'elle est dans l'air du temps, mais elle peut aussi être pleinement assumée, avec des emprunts au lexique photographique et des titres comme « Carte postale » ou « Photographie ». Les références qui apparaissent dans les textes critiques constituent un autre type de lien : l'idée de photographie y sert de modèle, de repoussoir ou d'horizon. La relation texte-image qu'on étudie le plus communément s'établit lorsque poésie et photographie cohabitent dans une publication, livre ou revue, suivant tous les degrés de l'intégration du couplage à la décorrélation. Enfin, le dernier type de rapport concerne la poésie et la photographie en général, c'est-à-dire ce que la photographie fait, de loin, aux textes poétiques mêmes (chapitre 3) et à l'idée de la poésie moderne (chapitre 4). La relation n'est alors presque plus de l'ordre du lien : c'est une influence diffuse, ancrée dans son époque.

La question du lien dépasse donc largement le cas de l'illustration, qui n'est que la partie émergée d'un phénomène d'engendrement poétique où la photographie est un moteur de la création et une incitation à l'écriture. Il est ainsi possible de faire de l'image un *incipit* poétique à condition d'élargir la notion d'engendrement, non plus seulement à l'image que l'on a sous les yeux en écrivant, mais plus largement aux souvenirs d'images photographiques, comme, chez Jules Supervielle, le portrait de sa mère jeune, ou chez Léon-Paul Fargue, de ses parents ; aux objets photographiques imaginés, dans le cas de Raymond Roussel et de Pierre Albert-Birot ; aux images que l'on va commander à un photographe, comme c'est le cas dans « Pigeondre » ou dans *Nadja* ; enfin aux photographies qu'on cherche à remplacer par l'écriture,

1 Cl. Pichois, *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, la Baconnière, 1973, p. 123.

LF Reverseau vue c8d.indb 467 25/10/2018 18:16

chez Paul Claudel ou Blaise Cendrars par exemple. L'époque moderniste marque ainsi les prémisses d'un phénomène qui n'a cessé de se développer depuis, avec le livre illustré bien sûr, mais aussi à travers toutes les images exposées, des cimaises à la rue, jusqu'aux écrans, qui sont des lieux de cohabitation et non de confrontation. La notion d'univers visuel est de cette façon au cœur de la relation entre photographie et poésie, comme du champ texte-image dans son ensemble. Les images pauvres et les images documentaires de la photographie nourrissent un univers visuel considéré comme une ressource où puiser et non comme un art à contempler. C'est là le premier paradoxe de la photographie telle qu'elle est vue par les poètes.

En tant qu'attestation de la réalité, l'image photographique se trouve prise dans un second paradoxe : pensée comme paradigme de l'objectivité, elle se situe pourtant au cœur de l'existence intime, ce qui a des conséquences sur ses usages, où la photographie oscille entre le public et l'intime, tension qui semble se radicaliser dans la suite du XX^e siècle[2]. Ce livre a cherché à mettre l'accent sur les pratiques et les usages, s'opposant au passage à toute ontologie de la photo[3]. Mais les usages de la photographie eux-mêmes mettent à jour d'autres paradoxes puisqu'elle est tantôt utilisée comme un outil de documentation du réel, tantôt comme un instrument magique de révélation. La dimension à la fois scientifique et magique de la photographie et la plasticité de ses usages interpellent alors la poésie dans ses frontières, son rapport au réel et sa capacité de diffusion, mais aussi sa poéticité. La photographie est ainsi une des médiations qu'utilise la poésie pour se définir. Mais cette définition est une ouverture qui la déborde sans cesse.

Un autre paradoxe est cette fois lié à la nature de l'image photographique : la photographie est pour les poètes à la fois instant et durée, à la fois passé et présent. Elle se situe dans la tension entre la perception, présente et dans l'instant, et le souvenir, passé et situé dans une durée : le rapport de la photographie au temps mine la fameuse distinction de Lessing entre arts du temps et arts de l'espace. Ces oscillations temporelles ont un rôle certain dans l'utilisation paradoxale que la poésie veut faire du modèle photographique : voir et décrire. La poésie du regard joue sur l'illusion d'une simultanéité entre la vision et l'écriture et sur un rêve d'immédiateté : le *medium* photographique permet à la poésie de rêver à un autre type de communication.

Si la tension entre *présenter* et *représenter* est au cœur de toute *mimesis*, elle est dramatisée et théorisée par l'esthétique moderniste. Le poème devient le lieu d'une communication directe, immédiate et *immédiée*, portée paradoxalement par un imaginaire médiatique, celui de la photographie. En poésie, la « vision photographique » peut être qualifiée de réalisme indiciel. Il s'agit de dépasser la *mimesis* en tendant vers un horizon déictique où « je suis ici » l'emporte sur « je vois cela ». La circonstance et la situation d'énonciation saturent ainsi le poème qui est vu comme pure présentation, tandis que les instruments de présentification, les déictiques et les paratextes créent des effets de vécu. La posture de l'enregistreur révèle l'utopie d'une *deixis* qui n'a plus besoin de référent, d'une *deixis*

2 Ce paradoxe est formulé à propos de la notion de document par J.-F. Chevrier, dans « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 », 2006.

3 Nous nous situons ainsi dans la perspective des recherches récentes en histoire de l'art qui insistent sur les pratiques iconographiques et la circulation des images, comme un retour de balancier après des années de théorie de l'image.

LF Reverseau vue c8d.indb 468 25/10/2018 18:16

qui soit pure présence. Ce réalisme indiciel trouve des prolongements dans les interrogations actuelles autour de la notion de lyrisme car la *mimesis* objective s'oppose à l'expression lyrique de soi, mise en doute au XX^e siècle : le « Je » réapparaît dans la singularité d'une forme et d'un regard[4].

Le lieu commun de l'impossible définition est un autre paradoxe du modernisme. C'est ce qui le définit, le mine et le sublime à la fois. S'il est difficile de définir le modernisme, c'est qu'il cherche lui-même sans cesse à se dire et se construire à travers un ensemble de médiations qui sont autant de miroirs déformants. Aussi la poésie moderniste se définit-elle par son désir d'un *autre* de la poésie, qui ne lui fournit jamais de paradigme fixe, mais uniquement des effets.

Dans cet ouvrage, nous avons privilégié une perspective synchronique qui mette l'accent sur la période dans son ensemble et non sur les trajectoires individuelles des poètes. L'examen des revues s'est avéré décisif car on y voit cohabiter au plus proche des positions habituellement opposées dans l'histoire littéraire. L'analyse des textes poétiques et des textes critiques comme la préface de l'*Anthologie* de 1924 ou « Introduction à 1930 » a également montré l'intérêt d'une histoire interne de la poésie. En plaçant les textes surréalistes dans la continuité d'une poésie descriptive qui s'est développée dans les vingt premières années du XX^e siècle, nous faisons du surréalisme un héritier, souvent non assumé, de l'esthétique moderniste, ce qui s'inscrit contre le mythe de la rupture qui est au cœur des avant-gardes historiques. Ce choix du continuisme se justifie d'autant plus lorsqu'on replace l'époque moderniste dans l'histoire plus large de la photolittérature, processus d'hybridation dans lequel la photographie est de plus en plus souvent convoquée pour « faire image de la littérature », selon François Brunet[5].

Cette continuité historique va de pair avec une hétérogénéité des lieux de publication, mais aussi des référents et des modèles poétiques. L'esthétique moderniste va chercher une poétique dans la photographie, mais elle n'y trouve que des pratiques, des usages et les imaginaires les plus divers. La poésie rencontre ainsi un ensemble complexe de médiations artistiques, sociales et culturelles. L'ouverture que propose la photographie sert de catalyseur à la poésie et la transforme en lieu de l'hétérogène, ouvert à tout vent. Le regard que porte la poésie sur la photographie et sur le monde vu par la photographie est aussi un regard sur elle-même. La façon dont elle se pense ne correspond pas à un modèle unique : elle fait appel à une diversité de référents qui la rendent théoriquement impure.

Cette impureté est une des conclusions de ce travail. Comme le fait remarquer Henri Van Lier, la photographie est toujours mêlée : « dès que la photographie est apparue, sa transmuabilité a été ressentie et mise en œuvre de façon très populaire. Le *pêle-mêle* fit se fondre et se confondre les photos en tous sens. Le *magazine* (le magasin où l'on trouve tout) les fit glisser et se chevaucher de page en page

4 À ce sujet, voir G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 183-198.

5 « Un processus d'hybridation qui souligne les différentes façons selon lesquelles la photographie a été convoquée pour faire image de la littérature, des portraits d'écrivains aux textes illustrés et, encore récemment, aux expériences "photo-textuelles" » (Fr. Brunet, *Photography and Literature*, London, Reaktion Books, coll. « Exposures », 2009, p. 12, nous traduisons).

LF Reverseau vue c8d.indb 469 25/10/2018 18:16

dans son feuillètement[6] ». Ajoutons que la photographie ne peut être isolée en tant que modèle et doit être pensée en réseau avec d'autres *media* et d'autres supports : le cinéma, les écritures journalistiques, les techniques d'enregistrement et de diffusion du son, ainsi que toutes les formes de documents. La photographie a en effet, comme le document, par son hétérogénéité, joué le rôle d'une lame de fond contre l'autonomie de la poésie et plus largement de la littérature. Le document impose de se confronter à la trivialité, de se noyer dans une altérité généralisée : autres arts, autres supports, autres langages.

Aujourd'hui la photographie est devenue *high art*, un art noble qui n'a jamais été autant vendu, exposé et commenté. Pourtant, profondément, la photographie est restée *low art*, une image pauvre qui n'a jamais été à ce point à la portée de tous et qui circule comme on ne pouvait même l'imaginer il y a quelques décennies. Le regard de la littérature sur la photographie semble avoir choisi son camp, celui des photos trouvées ou volées, des mauvaises photographies, c'est-à-dire des « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires » d'aujourd'hui.

6 H. Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2004, p. 41.

LF Reverseau vue c8d.indb 470 25/10/2018 18:16

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS

Textes poétiques

ALBERT-BIROT, Pierre, *Poésie 1916-1924, La Lune ou le Livre des poèmes* (t. I) ; *Poésie 1916-1920*, *Trente et un poèmes de poche, Poèmes quotidiens*, *La Joie des sept couleurs* et *La Triloterie* (t. II) ; et *Poésie 1927-1937, Poèmes à l'autre moi, Le Cycle des douze poèmes* (t. III), éd. Arlette Albert-Birot, Mortemart, Rougerie, 1992, 1987 et 1981.

—, *Poèmes à l'autre moi*, précédé de *La Joie des sept couleurs*, et suivi de *Ma morte*, et de *La Panthère noire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004.

Anthologie de la nouvelle poésie française, établie et publiée par Philippe Soupault, avec la collaboration de Léon Pierre-Quint, Francis Gérard et Mathias Lübeck, Paris, Le Sagittaire, Simon Kra, coll. « Documents » [1924], 37e édition, revue et corrigée, 1928.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, en part. *Alcools* [1913], *Quelconqueries* et *Banalités* [1914], *Poèmes à Lou* [1915] et *Calligrammes* [1918].

ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, 2 vol.

ARNAULD, Céline, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Victor-Martin Schmets, Paris, Classiques Garnier, 2013, en part. *Point de mire*, *Poèmes* [1921] et *L'Apaisement de l'éclipse*, précédé de *Diorama* [1925].

BRETON, André, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-2008, 4 vol.

CAHUN, Claude, *Écrits*, éd. François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, en part. *Vues et visions* [1914/1919].

CENDRARS, Blaise, *Du monde entier. Poésies complètes, 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993.

—, *Au cœur du monde. Poésies complètes, 1924-1929*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993.

CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

COCTEAU, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

FARGUE, Léon-Paul, *Poésies. Tancrède. Ludions. Poèmes. Pour la musique. Espaces. Sous la lampe*, Paris, Gallimard, 1963.

—, *Poésies. Tancrède. Ludions. Poëmes. Pour la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

—, *Épaisseurs*, suivi de *Vulturne*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971.

—, *Haute solitude* [1941], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1982.

—, *Banalité*, illustré de réogrammes et recherches d'objets de Loris et Parry [1930], Paris, Gallimard, 2007.

LF Reverseau vue c8d.indb 471 25/10/2018 18:16

JACOB, Max, *Œuvres*, éd. Antonio Rodriguez, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, en part. *Le Cornet à dès* [1917] et *Cinématoma* [1920].

JOUVE, Pierre Jean, *Œuvre*, t. I, éd. Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987.

LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, t. II, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995.

LARBAUD, Valery, *Poésies, A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*, dans *Œuvres*, éd. Georges Jean-Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

—, *Les Poésies de A.O. Barnabooth* [1908/1913], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991.

LEVET, Henry J.-M., *Cartes postales et autres textes,* précédé d'une conversation de Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud [1921], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001.

MAC ORLAN, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Gilbert Sigaux, Paris, Cercle du bibliophile, 1969-1972.

—, *Poésies documentaires complètes* [1954], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.

MORAND, Paul, *Poèmes, Lampes à Arc, Feuilles de température, Vingt-cinq poèmes sans oiseaux, USA*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971.

NAVILLE, Pierre, « Les reines de la main gauche », *Le Temps du surréel*, Paris, Galilée, 1977.

PÉRET, Benjamin, *Œuvres complètes*, t. I-III, Paris, Éric Losfeld, 1969-1979 ; t. IV, Paris, Corti, 1987.

REVERDY, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2010.

ROMAINS, Jules, *La Vie unanime. Poème 1904-1907* [1908], préface de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983.

ROUSSEL, Raymond, *Nouvelles impressions d'Afrique* [1932], Paris, Pauvert, 1963.

—, *La Vue* [1903], dans *Œuvres*, éd. Patrick Besnier, Paris, BnF/Pauvert, t. IV, 1998.

—, *La Vue*, Paris, Éditions Volets verts, 2001.

SALMON, André, *Carreaux*, précédé de *Créances*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

SEGALEN, Victor, *Stèles* [1912], dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Henry Bouiller, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, t. II.

SOUPAULT, Philippe, *Poèmes retrouvés (1918-1981)*, Paris, Lachenal et Ritter, 1982.

—, *Georgia, Épitaphes, Chansons, et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

—, *Poèmes et poésies*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987.

SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Collot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, t. I, *1912-1924*, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.

VITRAC, Roger, *Dés-Lyre*, *poésies complètes*, éd. Henri Béhar, Paris, Gallimard, 1964.

Récits, mémoires, chroniques, essais et critiques

ALBERT-BIROT, Pierre, *Rémy Floche, employé* [1934], Paris, Éditions de l'Allée, 1986.

—, *Grabinoulor* [1933], Paris, Jean-Michel Place, 1991.

—, *Autobiographie* [1952], Troyes, Librairie bleue, 1988.

—, *Cinémas*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

—, *Mon ami Kronos. Passe-temps littéraire*, Paris, Zulma, 2007.

APOLLINAIRE, Guillaume, « L'Esprit nouveau et les poètes » [1917], dans *Œuvres en prose complètes*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 943-954.

LF Reverseau vue c8d.indb 472 25/10/2018 18:16

ARAGON, Louis, *La Peinture au défi*, Paris, Corti, 1930.

—, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.

—, *Traité du style* [1928], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991.

—, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Digraphe/Gallimard, 1994.

BEUCLER, André, *Dimanche avec Léon-Paul Fargue*, Paris, Point du Jour, 1947.

—, *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue*, Paris, Mémoire du livre, 1999.

BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.

—, *Les Artistes de ma vie*, Paris, Denoël, 1982.

CENDRARS, Blaise, *Inédits secrets*, éd. Miriam Cendrars, Paris, Le Club français du livre, 1969.

—, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, éd. Jean-Carlo Flückiger, Paris, Champion, 1995.

—, *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, 2001-2006, 15 vol.

DALÍ, Salvador, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002.

DESNOS, Robert, « Les documentaires », *Paris-Journal*, 6 mai 1923, repris dans *Cinéma*, éd. André Tchernia, Paris, Gallimard, 1966, p. 106-108.

—, *Œuvres*, éd. Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, en part. « "Fantômas", "Les Vampires", "Les Mystères de New York" » [1927], p. 410-412, et « Imagerie moderne » [1929], p. 459-461.

ELUARD, Paul, *Lettres à Gala (1924-1948)*, éd. Pierre Dreyfus, Paris, Gallimard, 1984.

EPSTEIN, Jean, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence. Lettre de Blaise Cendrars*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

FARGUE, Léon-Paul, *La Lanterne magique* [1943], Paris, Seghers, 1982.

—, *Portraits de famille, souvenirs* [1947], Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1987.

—, *Le Piéton de Paris* [1939], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

—, *Un désordre familier* [1929], Saint-Clément, Fata Morgana, 2003.

FARGUE, Léon-Paul et BEUCLER, André, *Composite*, Paris, Gallimard, 2013.

—, *Correspondance, 1927-1945*, éd. Bruno Curatolo, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2014.

FARGUE, Léon-Paul et LARBAUD, Valery, *Correspondance 1910-1946*, éd. Théophile Alajouanine, Paris, Gallimard, 1971.

« Hommage à Léon-Paul Fargue », *Les Feuilles libres*, n° 45-46, Paris, Librairie de l'Étoile, juin 1927.

KAHN, Gustave, *Esthétique de la rue* [1901], éd. Thierry Paquot, Paris, Infolio, « Archigraphy Poche », 2008.

LAFORGUE, Jules, *Mélanges posthumes* [1903], éd. Philippe Bonnefis, Genève, Slatkine *reprints*, 1979.

—, *Feuilles volantes*, dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, t. III.

LARBAUD, Valery, *200 chambres, 200 salles de bains*, La Haye, Le Bon Plaisir/Jean Gondrexon, 1927.

—, *Aux couleurs de Rome* [1938], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997, en part. « Actualité ».

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules* [1895], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

MAC ORLAN, Pierre, *Les Poissons morts. La Lorraine, l'Artois, Verdun, la Somme*, illustrations de Gus Bofa, Paris, Payot, 1917.

—, *Petit manuel du parfait aventurier*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920.

LF Reverseau vue c8d.indb 473 25/10/2018 18:16

—, *Aux lumières de Paris*, Paris, G. Crès, 1925.

—, *Images sur la Tamise*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1925.

—, « Le fantastique », dans *L'Art cinématographique*, Paris, Félix Alcan, 1926.

—, *La Seine*, Paris, Éditions Pierre Lafitte, 1927.

—, *Domaine de l'ombre, images du fantastique social*, éd. Francis Lacassin, Paris, Phébus, 2000.

—, *Écrits sur la photographie*, éd. Clément Chéroux, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011, en part. « L'art littéraire d'imagination et la photographie » [1928], « La photographie et le fantastique social » [1928], « Photographie : éléments de fantastique social » [1929] et « Photographie » [1929].

MAN RAY, *Autoportrait* [1963], trad. A. Guérin, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998.

MORAND, Paul, *Mes débuts* [1933], Paris, Arléa, coll. « Arléa poche », 1999.

NADAR, *Quand j'étais photographe* [1895-1905], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998.

NOUGÉ, Paul, *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez, 1997.

PEREZ-JORBA, Joan, *Pierre Albert-Birot*, Paris, Bibliothèque de « L'Instant », 1920.

ROMAINS, Jules, *La Vision extra-rétinienne et le Sens paroptique* [1920], Paris, Gallimard, 1964.

ROUSSEL, Raymond, *Locus Solus* [1914], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990.

—, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [1935], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995.

SALMON, André, *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, Paris, Gallimard, 1956.

SEGALEN, Victor, *Lettres de Chine*, éd. Jean-Louis Bédouin, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1993.

—, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, LGF, coll. « Biblio Essais », 1999.

SOUPAULT, Philippe, *Carte postale*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1926.

—, *Profils perdus*, Paris, Mercure de France, 1963.

—, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923, 1923-1926* et *1927-1933*, Paris, Lachenal et Ritter, 1983-1997, 3 vol.

—, *En joue !* [1925], Paris, Lachenal et Ritter, 1984.

—, *Histoire d'un blanc. Mémoires de l'oubli 1897-1927* [1927], Paris, Lachenal et Ritter, 1986.

—, *Écrits de cinéma (1918-1931)*, éd. Alain et Odette Virmaux, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1988.

—, *Le Roi de la vie et autres nouvelles*, Paris, Lachenal et Ritter, 1992.

—, *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, éd. Serge Fauchereau, Paris, Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1994.

STRINDBERG, August, *Du hasard dans la production artistique* [1894], Caen, L'Échoppe, 1990.

TZARA, Tristan, « De la nécessité en poésie », *Inquisitions*, n° 1, juin 1936, p. 45-49.

—, « La photographie à l'envers », préface à Man Ray, *Les Champs délicieux* [1922], dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, t. I, 1975, p. 415-417.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, 2 vol.

Revues

391 [1917-1924], dir. Francis Picabia, *reprint*, éd. Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain vague, 1960.

Action. Cahiers de philosophie et d'art [1920-1922], dir. Florent Fels et Marcel Sauvage, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place/Société d'étude du XX^e siècle, 1999.

L'Amateur photographe, organe mensuel des sociétés photographiques de France [1907-?], dir. Charles Mendel.

L'Art photographique [1903-1907].

LF Reverseau vue c8d.indb 474 25/10/2018 18:16

Arts et métiers graphiques [1927-1939], en part. le numéro spécial « Photographie », n° 16, 1930.

Aventure [1921-1922] [*Dès*, 1922], dir. Marcel Arland, *Aventure-Dés, reprint*, Paris, Jean-Michel Place/Société d'étude du XX^e siècle, 1975, en part. Roger Vitrac, « Photographies animées », 1921.

Bifur [1929-1931], dir. Georges Ribemont-Dessaignes, Paris, Éditions du Carrefour, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place/Société d'étude du XX^e siècle, 1976, 2 vol.

Cannibale [avril-mai 1920], dir. Francis Picabia, *reprint*, éd. Michel Sanouillet, *Francis Picabia et « 391 »*, Paris, Le Terrain vague, 1960.

Commerce. Cahiers trimestriels [1924-1932], dir. Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud, *reprint*, Nendeln (Liechtenstein)/New York, Kraus, 1969, en part. Louis Aragon, « Une vague de rêves », automne 1924.

Dada [1916-1922], dir. Tristan Tzara, *reprint*, éd. Michel Sanouillet, Nice, Centre du XX^e siècle, 1976.

Discontinuité [juin 1928], dir. Arthur Adamov, Monny de Boully et Claude Sernet.

Le Disque vert [*Signaux de France et de Belgique* (1^er mai 1921-mars/juin 1922), *Le Disque vert* (mai 1922-octobre 1922), *Écrits du Nord* (novembre 1922-janvier 1923), *Le Disque vert* (février-avril 1923-juin 1925)], dir. Franz Hellens, *et al.*, *reprint*, Bruxelles, J. Antoine, 1971.

Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie [1929-1930], dir. Georges Bataille et Michel Leiris, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, 2 vol.

Documents 34, nouvelle série, n° 1-2, Bruxelles, 1934 ; *Documents 34*, « Intervention surréaliste » (n° 1), réédité en 1969 (*L'Arc*, n° 37).

L'Élan [1915-1916], dir. Amédée Ozenfant.

Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique [1920-1925], dir. Paul Dermée, Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret [Le Corbusier], en part. Jean Epstein, « Le phénomène littéraire. Les conditions nouvelles du phénomène littéraire », n° 8-13, 1921.

Le Grand jeu [1928-1930], dir. René Daumal *et al.*, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1977.

Jazz, l'actualité intellectuelle [1928-1931], éd. Louis Querelle, Carlo Rim *et al.*

Littérature, 1^re série [1919-1921], dir. Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, et 2^e série [1922-1924], dir. André Breton et Philippe Soupault, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1978, 2 vol.

Minotaure, revue artistique et littéraire [1933-1939], dir. Albert Skira et Tériade, *reprint*, Genève, Skira, 1981, 3 vol., en part. Léon-Paul Fargue, « Pigeondre », n° 6, hiver 1935, p. 29.

Le Mouvement accéléré, organe accélérateur de la Révolution artistique et littéraire [novembre 1924], dir. Paul Dermée.

Nord-Sud [1917-1918], dir. Pierre Reverdy, *reprint*, *Nord-Sud. Revue littéraire*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

La Nouvelle Revue française, *revue mensuelle de littérature et de critique* [1909-1914, puis 1919-1940], en part. Benjamin Crémieux, « Note sur *Poèmes* de Henry J.-M. Levet », n° 94, juillet 1921, p. 102-104 ; Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », n° 125, février 1924, p. 149-158 ; et Jacques Rivière, « La crise du concept de littérature », n° 125, février 1924, p. 159-170.

Photo Gazette. Revue internationale illustrée de la photographie et des arts qui s'y rattachent [1890-1914].

La Photographie [1892-1907].

Photo magazine. Revue photographique illustrée artistique, littéraire et humoristique [1904-1914].

Photo pêle-mêle, pour tous par tous. Revue photographique illustrée [1903-1907].

La Révolution surréaliste [1924-1929], dir. Pierre Naville et Benjamin Péret, puis dir. André Breton, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1975, en part. Louis Aragon, « Introduction à 1930 », n° 12, 15 décembre 1929, p. 57-64.

LF Reverseau vue c8d.indb 475 25/10/2018 18:16

SIC, Sons. Idées. Couleurs. Formes [1916-1919], dir. Pierre Albert-Birot, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

Les Soirées de Paris [1912-1914], dir. Guillaume Apollinaire et Jean Cérusse, *reprint*, Genève, Slatkine, 1971, 2 vol.

Surréalisme [octobre 1924], dir. Ivan Goll, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.

Le Surréalisme au service de la révolution [1930-1933], dir. André Breton, *reprint*, Paris, Jean-Michel Place, 1976, en part. Paul Nougé, « Les images défendues », n° 5 (mai 1933).

transition [1927-1938], dir. Eugene Jolas, *reprint*, New York, Kraus, 1967.

Variétés [1928-1930], dir. P. G. Van Hecke.

Photographies

Fonds documentaires

ALBERT-BIROT, Pierre : MNAM, Centre Pompidou, Paris (peintures, dessins et poèmes visuels) et IMEC, Paris (fonds littéraire et sonore, images photographiques) (PAB 89, 90, 91, 92 et 93).

BEUCLER, André : Fonds Beucler (Roland Beucler), Belfort.

CENDRARS, Blaise : Bibliothèque nationale suisse, Berne, Archives littéraires suisses, fonds Cendrars.

DEMACHY, Robert, *Recueil. Œuvre de Robert Demachy*, BnF, Paris, département des Estampes et de la Photographie (AA-3 DEMACHY).

ELUARD, Paul : Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis, fonds Eluard.

—, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

FARGUE, Léon-Paul : Collection privée de Laurent de Freitas, Graveson.

—, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

—, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, collection du baron Ludo Van Bogaert (albums de photographies et cartes postales).

LARBAUD, Valery : Médiathèque Valery-Larbaud, Vichy.

MAC ORLAN, Pierre : Musée départemental des Pays de Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin, Archives Mac Orlan.

MEURISSE, *Recueil. Œuvre de Meurisse* [actualités], BnF, Paris, département des Estampes et de la Photographie (SNR-3 MEURISSE).

REUTLINGER, Charles, *Recueil. Photographies positives. Fonds Reutlinger*, BnF, Paris, département des Estampes et de la Photographie (Eo-93 (1-4)-Fol).

ROUSSEL, Raymond : BnF, Paris, département des Estampes et de la Photographie (NA 471 (1) et (2)).

SÉEBERGER, Frères : BnF, Paris, département des Estampes et de la Photographie (Yd2-5646-4).

SEGALEN, Victor : BnF, Paris, département des Estampes et de la Photographie (Eo 298 b-Boite Fol).

—, Musée Guimet, musée national des arts asiatiques, Paris, Archives photographiques (Mission Segalen, de Voisins, Lartigue, 1914, et Mission Victor Segalen, 1917).

Ouvrages publiés

Album Eluard, éd. Roger-Jean Segalat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

All our Yesterdays (1839-1939): Life through the Lens of Europe's First Photographers, éd. Fred Truyen, Leuven/Pisa, Europeana Photography, 2014.

Anonymes. Images énigmatiques de photographes inconnus, éd. Robert Flynn Johnson, introduction de William Boyd, trad. L. Echasseriaud et B. Turtle, Paris, Thames & Hudson, 2005.

ATGET, Eugène, *Atget, photographe de Paris*, préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Henri Jonquières, 1930.

BOVIS, Marcel, et MAC ORLAN, Pierre, *Fêtes foraines* [1954], Paris, Hoëbeke, 1990.

BRASSAÏ, *Voluptés de Paris*, préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Paris-publications, 1934.

LF Reverseau vue c8d.indb 476 25/10/2018 18:16

—, *Paris de nuit* [1933], texte de Paul Morand, Paris, Arts et métiers graphiques, 1987.

CAHUN, Claude, *Aveux non avenus*, préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917, éd. Pam Roberts, Köln, Taschen, 1997.

CARCO, Francis, *Envoûtement de Paris*, avec 112 photos de René-Jacques, Paris, Grasset, 1938.

CENDRARS, Blaise, *La Banlieue de Paris*, sur 130 photographies de Robert Doisneau [1949], Paris, Denoël, 1995.

Germaine Krull, éd. Pierre Mac Orlan, Paris, Gallimard, coll. « Photographes nouveaux », 1931.

JUIN, Hubert, *La France 1900 vue par les frères Séeberger*, Paris, Belfond, 1979.

KERTÉSZ, André, *Paris, vu par André Kertész*, texte de Pierre Mac Orlan, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Plon, 1934.

Panorama des collections Albert Kahn, Boulogne, fonds départemental Albert Kahn, Paris, Presses artistiques, 1990.

Paris 1910-1931 au travers des autochromes et des films de la photothèque et cinémathèque Albert Kahn, cat. expo. musée Carnavalet, Paris (19 octobre-21 novembre 1982), Paris, Musée Carnavalet, 1982.

Paris la rue. Un autre 1900. Le fonds de l'union photographique française aux Archives de Paris, cat. expo. Archives de Paris (16 novembre-20 décembre 2000), Paris, DRAC/Archives de Paris, 2000.

Photographies. Ancienne collection Dignimont, livres de photographies, photographies 1850-1940, vente Drouot-Richelieu, 4 octobre 2002, Boisgirard & associés, Nice, O. Rometti, 2002.

RONIS, Willy, *Belleville-Ménilmontant*, textes et présentation de Pierre Mac Orlan [1954], Paris, Hoëbeke, 1999.

Les Séeberger, photographes de l'élégance, 1909-1939, dir. Sylvie Aubenas et Xavier Demange, cat. expo. BnF, Paris (27 juin-3 septembre 2006), Paris, Le Seuil/BnF, 2006.

[SEGALEN, Victor], *Missions archéologiques françaises en Chine, photographies et itinéraires 1907-1923*, dir. Vinca Baptiste, Yvan Daniel, Jean-Paul Desroches *et al.*, Paris, Réunion des musées nationaux/Les Indes savantes/Musée national des arts asiatiques-Guimet, 2005.

Speaking with hands, photographs from the Buhl collection, dir. Jennifer Blessing, cat. expo. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (4 juin-8 septembre 2004), New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2004.

VALÉRY, Paul, *Narcisse*, avec 14 photographies de Laure Albin-Guillot, Paris, Étienne Nicolas, 1936.

Visages d'Eluard. Photographies, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire/Éditions Parkstone, 1995.

YAKI, Paul, *Le Montmartre de nos vingt ans*, préface de Francis Carco, Paris, Tallandier, 1933.

ÉTUDES CRITIQUES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Ouvrages critiques sur le corpus

Albert-Birot, Arlette, « Pierre Albert-Birot et les *Poèmes à l'autre moi*. La réconciliation avec soi », dans *Le Bonheur de la littérature. Variations pour Béatrice Didier*, dir. Christine Montalbetti et Jacques Neefs, Paris, PUF, 2005, p. 311 *sq*.

André Breton, dir. Michel Murat et Marie-Claire Dumas, Paris, Éditions de l'Herne, 1998.

Apollinaire après « Alcools », dir. Claude Debon, n° 1, « *Calligrammes* », Caen, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1981.

Apollinaire en 1918, Actes du colloque de Stavelot (28-30 août 1986), dir. Jean Burgos, Pierre Caizergues, Georges-Emmanuel Clancier, Claude Debon *et al.*, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Connaissance du XX^e^ siècle », 1988.

LF Reverseau vue c8d.indb 477 25/10/2018 18:16

ARROUYE, Jean, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, n° 4, 1982, p. 123-151.

« Aspects de Pierre Mac Orlan (1882-1970) », *Cahiers du CERCLEF*, n° 1, 1er semestre 1984.

BAINES, Roger W., *« Inquiétude » in the Work of Pierre Mac Orlan*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.

BARITAUD, Bernard, *Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992.

BEAUJOUR, Michel, « Poétique de l'automatisme chez André Breton », *Poétique*, n° 25, 1976, p. 116-123.

BERQUIN, François, *Larbaud des équivoques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2010.

BERRANGER, Marie-Paule, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007.

Blaise Cendrars, Actes du colloque de Cerisy (21-30 juillet 1987), dir. Monique Chefdor, Claude Leroy et Frédéric-Jacques Temple, *Sud*, XVIII, 1988, en part. Philippe Pilard, « Cendrars : cinéma de rêve, rêve de cinéma », p. 123-132, et Michèle Touret, « Cendrars reporter », p. 133-152.

« Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 26, dir. Claude Leroy et Albena Vassileva, 2002, en part. Charles Grivel, « Cendrars éléphant photographe », p. 99-114.

Blaise Cendrars et la guerre, Actes du colloque de Péronne (11-13 octobre 1991), dir. Claude Leroy, Paris, Armand Colin, 1995.

« Blaise Cendrars et les médias », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 36, dir. Claude Leroy et Birgit Wagner, 2006, en part. Sylvia Schreiber, « Blaise Cendrars : photographie et écriture », p. 119-136.

BOISSIER, Gilbert, « Insignifiance et sursignifiance. Lecture des *Champs magnétiques* », dans *Le Génie de la forme. Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 577-587.

BONNET, Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1988.

BOSCHETTI, Anna, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2001.

BRICHE, Luce, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2005.

Les Cahiers Pierre Mac Orlan, Saint-Cyr-sur-Morin, Comité des amis de Pierre Mac Orlan et Musée des pays de Seine-et-Marne, 1990-1999, n° 1-12.

« Calligrammes » dans tous ses états, édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, éd. Claude Debon, Clamart, Calliopées, 2008.

CAMILLY, Jérôme, *Enquête sur un homme à la main coupée : Blaise Cendrars*, préface de Robert Doisneau, Paris, Le Cherche-midi, 1986.

—, *Pour saluer Cendrars*, Arles, Actes sud, 1987.

CARADEC, François, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997.

CASSAYRE, Sylvie, *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Paris, Lettres modernes, 1997.

CASTANT, Alexandre, « Légendes : portraits de Blaise Cendrars, photographies de Robert Doisneau », *La Revue des Lettres modernes*, n° 5, 2003, p. 183-196.

Cendrars à l'œuvre. Exposition du centenaire, dir. Hugues Richard, cat. expo. Bibliothèque nationale suisse, Berne (1er septembre-15 octobre 1987), Berne, Centre d'études Blaise Cendrars, 1987.

Cendrars, le bourlingueur des deux rives, Actes de colloque du Centre culturel suisse de Paris (31 mars-2 avril 1995), dir. Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1995, en part. Michel Collot, « Les vrais-faux paysages de *Documentaires* », p. 117-130.

LF Reverseau vue c8d.indb 478 25/10/2018 18:16

CHOL, Isabelle, *Pierre Reverdy. Poésie plastique : formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006.

CHONEZ, Claudine, *Léon-Paul Fargue*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1950.

COLLOMB, Michel, *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris, Hermann, 2007.

Continent Cendrars, n° 1, 1986, en part. Charles-Fernand Sunier, « Les quatre manuscrits du Panama », p. 24-31.

DÉCAUDIN, Michel, *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève, Droz, 1960.

—, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Séguier, 1986.

La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars, dir. Monique Chefdor, Paris, Champion, 1999, en part. Michel Décaudin, « Cendrars et la publicité », p. 167-178.

« Fargue… variations », *Revue des sciences humaines*, n° 274, dir. Pierre Loubier, avril-juin 2004, en part. Michel Murat, « Dans l'épaisseur des formes », p. 39-58.

FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *« Dix-neuf poèmes élastiques » de Blaise Cendrars*, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Connaissance du XX^e siècle », 1986.

GOUJON, Jean-Paul, « Léon-Paul Fargue. Surréaliste à distance ? », dans *Dada, surrealismo : precursores, marginales y heterodoxos*, Actes du colloque de l'Université de Cádiz (19-22 novembre 1985), Cádiz, Universidad de Cádiz, 1986, p. 20-22.

—, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997.

GRIVEL, Charles, « Florence, Cendrars : l'invention pseudo-photographique du Brésil », dans *France – Amérique latine. Croisements de lettres et de voies*, Actes du colloque de l'Université de Fribourg (mai 2004), Paris, L'Harmattan, 2007.

GROJNOWSKI, Daniel, « Poésie et photographie : *Kodak* (1924) », dans *L'Encrier de Cendrars*, Actes du colloque de Berne, Neuchâtel, la Baconnière, 1989, p. 37-48.

HOLLIER, Denis, « Surrealist Precipitates. Shadows Don't Cast Shadows », dans *October, The Second Decade 1986-1996*, dir. Rosalind Krauss, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996 [version française : « Précipités surréalistes », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 38, hiver 1991].

Horizon de Reverdy, dir. Michel Collot, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1981.

HUBERT, Étienne-Alain, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 2000.

JARDIN, Gabriel, *Paul Morand : un évadé permanent*, Paris, Grasset, 2006.

JENNY, Laurent, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 499-520.

—, « Les aventures de l'automatisme », *Littérature*, n° 72, 1988, p. 3-11.

KELLY, Debra, *Pierre Albert-Birot, a Poetics in Movement, a Poetics of Movement*, Madison/Teaneck/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1997.

KERBELLEC, Philippe G., *Comment lire Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1988.

LAMY, Jean-Claude, *Mac Orlan, l'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002.

LE BRUN, Annie, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1994.

LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993.

« Léon-Paul Fargue. Poète et chroniqueur », *Ritm. Cahiers du centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, hors série n° 5, 2001, en part. Émilie Boutley, « Recréation et dislocation : autour des variantes de *Tancrède* et *Poëmes* »,

LF Reverseau vue c8d.indb 479 25/10/2018 18:16

p. 15-24, et Nathalie Froloff, « Aspects de la chronique poétique dans *Le Piéton de Paris* de Léon-Paul Fargue », p. 135-144.

LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996.

Ludions, bulletin de la société des lecteurs de Léon-Paul Fargue, Issy-Les-Moulineaux, 1996-, en part. Anne Reverseau, « L'imaginaire photographique dans les *Poëmes* de Léon-Paul Fargue », n° 12, 2011, p. 46-67.

MARTENS, David, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Champion, 2010.

MOUSLI, Béatrice, *Valery Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998.

—, *Philippe Soupault*, Paris, Flammarion, 2010.

« Les mots en -graphe », *Lectures de Pierre Mac Orlan*, n° 4, dir. Z. Signoles, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des Lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2016.

MURAT, Michel, « Les lieux communs de l'écriture automatique », *Littérature moderne*, n° 1, 1988.

« Mythologies macorlaniennes », *Lectures de Mac Orlan*, n° 1, dir. B. Baritaud, M. Bendhif-Syllas et Ph. Blondeau, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2013.

ORLANDI CERENZA, Germana, *Lo Spazio epico nella poesia d'Avanguardia, 1914-1920: Albert-Birot, Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Max Jacob, Salmon, Severini, Soupault*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, coll. « Lutetia », 2000.

PASCAREL, Barbara, *Léon-Paul Fargue. Bibliographie des écrivains français*, Paris, Memini, 2000.

Paul Morand, singulier et pluriel, Actes du colloque « Les Longueurs d'onde de Paul Morand, écrivain et critique », Université de Lille III (6-7 juin 2002), dir. Catherine Douzou, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007.

PHOUNG, Latana, *Mac Orlan et la photographie*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, 2005.

Pierre-Albert Birot, dir. Arlette Albert-Birot, Paris, Édifor/L'Âge d'Homme, 1972.

Pierre Albert-Birot, laboratoire de modernité, Actes du colloque de Cerisy (juillet 1995), dir. Madeleine Renouard, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

« Pierre Mac Orlan », *Roman 20-50*, n° 47, dir. Philippe Blondeau, juin 2009.

« Pierre Reverdy », *Europe*, n° 777-778, janvier-février 1994, en part. Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », p. 35-42, et Mary Ann Caws, « Reverdy, toujours "dehors" », p. 105-107.

Portrait(s) de Philippe Soupault, dir. Mauricette Berne et Jacqueline Chénieux-Gendron, cat. expo. « Philippe Soupault, l'inconnu, l'amour, la poésie », BnF, Paris (21 novembre-31 décembre 1997), Paris, BnF, 1997.

Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne ?, Actes du colloque de Cerisy (juillet 1991), dir. Pierre Bazantay et Patrick Besnier, Rennes, PUR, 1993, en part. Annie Angremy, « Le déménageur et la bibliothécaire », p. 11 *sq.*, et Jean Ricardou, « Un académisme démesuré », p. 121-154.

Reverdy aujourd'hui, Actes du colloque (22-24 juin 1989), dir. Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1991.

REVERSEAU, Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007, http://www.fabula.org/lht/3/Reverseau.html.

—, « Pierre Mac Orlan face à la photographie : un modernisme antimoderne ? », dans *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, dir. Christophe Ippolito, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 279-298.

—, « Breton, Man Ray et l'imaginaire photographique de la magie », *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image*, Varia 2, été 2010, http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/reverseau1.html.

LF Reverseau vue c8d.indb 480 25/10/2018 18:16

—, « Segalen et la statuaire chinoise : entre photographie et poésie », dans *Écrire la sculpture, XIXe-XXe siècle*, dir. Ivanne Rialland, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 79-95.

—, « "Les regards envoyés dehors". Roch Grey, une poétique moderniste du déplacement », *L'Esprit créateur*, vol. 53, n° 3, 2013, p. 37-49.

—, « *USA-1927* de Paul Morand : un exemple de poétique photographique moderniste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 4, 2013, p. 921-934.

—, « La photographie, face à la main de la poésie. Quand Brassaï illustre "Pigeondre", poème en prose de Léon-Paul Fargue », *Textimage*, n° 8, « Poésie et image à la croisée des supports », dir. H. Campaignolle-Catel et M. Simon-Oikawa, hiver 2017, http://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/reverseau3.html.

—, « Des affinités électives du surréalisme belge et de la publicité : autour de Paul Nougé et d'ELT Mesens », dans *Les Poètes et la publicité*, dir. M.-P. Berranger et L. Guellec, *Littépub*, 2017, http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/a-reverseau.pdf.

RYPKO-SCHUB, Louise, *Léon-Paul Fargue*, Genève, Droz, 1973.

SCHNEIDER, Pierre, « La fenêtre ou le piège à Roussel », *Cahiers du Sud*, 1er semestre 1951, n° 306, p. 290-306, et n° 307, p. 458-476.

TOMAS, Ilda, *Pierre Mac Orlan, ombres et lumières*, Grenade, Université de Grenade, 1995.

Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques, dir. Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.

Valery Larbaud, dir. Anne Chevalier, Paris, Éditions de l'Herne, 1992.

Valery Larbaud. La prose du monde, Actes du colloque de l'Université de Picardie, Amiens (22-23 mai 1981), dir. Jean Bessière, Paris, PUF, 1981, en part. Michel Décaudin, « Modernité de *Barnabooth* », p. 93-104.

VAN STRALEN, Hans, « Movement and memory. Some thoughts on modernist poetry, in particular that of Valery Larbaud », *Neophilologus*, 1993, vol. 77, n° 4, p. 511-529.

WALTER, Jean-Claude, *Léon-Paul Fargue ou l'Homme en proie à la ville*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1973.

Histoire et théorie littéraire, ouvrages généraux

ABASTADO, Claude, « Écriture automatique et instance du sujet », *Revue des sciences humaines*, n° 184, 1984.

ADAM, Jean-Michel, et HEIDMANN, Ute, « Six propositions pour l'étude de la généricité », *La Licorne*, n° 79, 2006, p. 21-34.

AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale, dir. Liliane Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971-1973, 2 vol.

Les Arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique, dir. William Marx, Paris, PUF, 2004.

BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, Corti, 1988.

BLANTON, Casey, *Travel Writing. The Self and the World*, New York, Twayne, 1997.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « La voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires*, n° 28, décembre 2006, p. 25-44.

—, « La poésie écrite a-t-elle encore lieu d'être ? Breton / Apollinaire / Heidsieck (et retour) », *Mélusine*, n° 28, « Le surréalisme en héritage. Les avant-gardes après 1945 », Actes du colloque de Cerisy, février 2008, p. 197-210.

BOHN, Willard, *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

LF Reverseau vue c8d.indb 481 25/10/2018 18:16

BOUCHARENC, Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2004.

BRIOLET, Daniel, « Écritures automatiques, écriture romanesque », *Modernités*, n° 1, 1986, p. 125-141.

CAWS, Mary Ann, *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

« Ce que le document fait à la littérature (1860-1940) », *Fabula*, *Colloques*, dir. Claude Pérez, en part. Claude Pérez, « Des documents chez les modernes » ; Anne Reverseau, « Ce que la poésie fait du document : note méthodologique sur les insertions, les emprunts et les listes dans les années 1920 » ; Nadja Cohen, « D'une "prose du monde" (Cendrars, Apollinaire) à une prose de soi (Breton) : des usages du document dans la poésie moderniste et surréaliste » ; Bérangère Chapuis, « Ce que le document fait à la photographie » ; et Ivanne Rialland, « Faits divers et revues littéraires de l'orée des années 1920 à l'aube des années 1930 : *Action*, *La Révolution surréaliste*, *Bifur* », http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=1730.

CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac littérature », 2005.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline *et al.*, *Le Surréalisme autour du monde, 1929-1947. Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées*, Paris, CNRS éditions, 1994.

COGEZ, Gérard, *Les Écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 2004.

COHEN, Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990.

—, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

DÉCAUDIN, Michel, « Le mouvement poétique de 1895 à 1914 », *L'Information littéraire*, novembre-décembre 1960, p. 199-203.

—, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris/Genève, Slatkine, 1981.

—, « Journalisme de poètes », *Littératures contemporaines*, n° 6, « L'écrivain journaliste », 1998.

DEL LUNGO, Andrea, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2014.

DICKOW, Alexander, *Le Poète innombrable*, Paris, Hermann, 2015.

Discours, image, dispositif. Penser la représentation, 2, dir. Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

EIGELDINGER, Marc, *Le Dynamisme de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours* [1943], Genève, Slatkine, 1971.

L'Europe des revues, 1880-1920. Estampes, photographies, illustrations, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, 2008.

La Fabrique surréaliste, dir. Maryse Vassevière, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, coll. « Les pas perdus », 2009.

FRAISSE, Emmanuel, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1986.

HAMON, Philippe, « Images à lire, images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », dans *Usages de l'image au XIX^e siècle*, dir. Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 235-246.

—, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1993.

LF Reverseau vue c8d.indb 482 25/10/2018 18:16

—, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2001.

Il y aura une fois. Une anthologie du surréalisme, éd. Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

JEANNERET, Yves, et SOUCHIER, Emmanuël, « Littérature et trivialité », *Communication & langages*, n° 135, « La "valeur" de la médiation littéraire », avril 2003, p. 25-26.

JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Temps et l'espace sont morts hier : les années 1910-1920, poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006.

LAURENT, François, et MOUSLI, Béatrice, *Les Éditions du Sagittaire, 1919-1979*, Paris, IMEC, coll. « L'édition contemporaine », 2003.

LEIBOVICI, Franck, *Des documents poétiques*, Paris, Al Dante/Questions théoriques, 2007.

Littérature et document autour de 1930. Hétérogénéité et hybridation générique, dir. Anne Reverseau, Sarah Bonciarelli et Carmen Van den Bergh, Rennes, PUR, coll. « La Licorne », 2014.

Littérature et Reportage, Actes du colloque de Limoges (26-28 avril 2000), dir. Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2001.

LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, coll. « Signes », 1998.

MANSANTI, Céline, *La Revue* transition, *1927-1938. Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2009.

MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1993.

—, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.

—, *Le Poète perplexe*, Paris, Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002.

MAZZONI, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, coll. « Ricerca », 2005 ; *Sur la poésie moderne*, trad. C. Frigau Manning, Paris, Classiques Garnier, 2014.

MEIZOZ, Jérôme, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, 2004, http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html.

—, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

—, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993.

La Modernité mode d'emploi, Actes du colloque de l'Université Paris XII-Val de Marne (2-3 avril 2004), dir. Francis Claudon *et al.*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2006, en part. Jérôme Thélot, « La modernité comme l'âge de la photographie », p. 19-32.

Modernités, n° 5, « Ce que modernité veut dire, 1 », et n° 6, « Ce que modernité veut dire, 2 », dir. Yves Vadé, 1994.

Modern Times, Literary change, dir. Jan Baetens *et al.*, Leuven, Peeters, 2013, en part. Anne Reverseau, Virginie Pouzet-Duzer et David Martens, « The Surrealist "Pêle-Mêle": Picturing Literary History », p. 85-104.

MURAT, Laure, *Passage de l'Odéon*, Paris, Fayard, 2003.

MURAT, Michel, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, Paris, Corti, 1988.

—, *Le Vers libre*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008.

—, *La Langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

—, *Le Surréalisme*, Paris, LGF, coll. « Références », 2013.

LF Reverseau vue c8d.indb 483 25/10/2018 18:16

NOLAND, Carrie, *Poetry At Stake: Lyric Esthetics and the Challenge of Technology*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

Notes, notations et carnets de voyage, dir. Marie-Paule Berranger, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009.

ORBAN, Clara, *The Culture of fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Text », 1997.

PARDO, Céline, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'heure de la radio et du disque*, Paris, PUPS, 2015.

PICHOIS, Claude, *Vitesse et vision du monde. Littérature et progrès*, Neuchâtel, la Baconnière, coll. « Langages », 1973.

PINSON, Jean-Claude, « Lançons donc du blé à travers l'éther », *Littérature*, n° 156, « Effacement de la poésie », décembre 2009, p. 16-35.

Poésie et médias, XX^e^-XXI^e^ siècle, dir. Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen et Anneliese Depoux, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.

Poésie vivante – Hommage à Arlette Albert-Birot, dir. Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa, Paris, Champion, 2012.

PRIEUR, Jérôme, *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma. Une anthologie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993.

RABATÉ, Ève, *La Revue* Commerce. *L'esprit « classique moderne » (1924-1932)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

RICARDOU, Jean, *Une maladie chronique. Problèmes de la représentation écrite du simultané*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 1989.

RIFFATERRE, Michaël, « Le poème comme représentation », *Poétique*, n° 4, 1971, p. 401-418.

—, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979, en part. « La métaphore filée dans la poésie surréaliste » et « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique ».

—, « L'illusion d'ekphrasis », dans *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, dir. Gisèle Mathieu-Castellani, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 211-229.

RYKNER, Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2004.

SANDRAS, Michel, « Le déni du lyrisme dans le poème en prose », *Textuel*, n° 29, « Figures de la négation », janvier 1995, p. 121-130.

SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.

SMOLDERS, Olivier, *Paul Nougé : Écriture et caractère, à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 2000.

SOMVILLE, Léon, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1971.

« Usages du document en littérature », *Littérature*, n° 166, dir. Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti, 2012.

VAILLANT, Alain, « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 549-562.

—, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2010.

VIRMAUX, Alain, et VIRMAUX, Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1988.

VOUILLOUX, Bernard, « Le texte et l'image : où commence et comment finit une interdiscipline ? », *Littérature*, n° 87, octobre 1992, p. 95-98 ; repris dans *L'Interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy/Grenoble, Le Griffon d'argile/Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'union », 1994.

—, « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92.

—, « Au "musée de la clicherie humaine" : généalogie d'un paradigme indiciaire », *La Licorne*, n° 59, « Clichés et

LF Reverseau vue c8d.indb 484 25/10/2018 18:16

clichages. Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh », dir. Éric Bordas et Catherine Rannoux, 2002, p. 191-203.

—, *Tableaux d'auteurs. Après l'*Ut pictura poesis, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2004.

—, « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Actes du colloque de Cerisy (23-30 août 2003), dir. Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes, PUR, 2005, p. 17-31.

—, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 2008.

—, *Un art sans art : Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage, 2009.

—, *La Nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2010.

WANLIN, Nicolas, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans « Gaspard de la nuit »*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.

ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Sur les rapports entre littérature et photographie

ABOLGASSEMI, Maxime, « August Strindberg/André Breton : à la lumière du hasard objectif », *Mélusine*, n° 27, « Le surréalisme et la science », 2007, p. 245-255.

À l'œil. Des interférences textes-images en littérature, dir. Jean-Pierre Montier, Rennes, PUR, 2007.

ARROUYE, Jean, et AMAR, Pierre-Jean, *Métaphores photographiques*, Grâne, Creaphis, 2004.

Les Arts de l'hallucination. Littérature, arts visuels et pré-cinéma au XIXe siècle, Actes du colloque de Turin (5-6 juin 1998), dir. Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

BAETENS, Jan, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

BAQUÉ, Dominique, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

BONNEFOY, Yves, *Poésie et photographie*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2014.

BRUNET, François, *Photography and Literature*, London, Reaktion books, coll. « Exposures », 2009.

BRYANT, Marsha, *Photo-textualities. Reading photographs and literature*, Newark/London, University of Delaware Press/ Associated University Presses, 1996.

CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.

CASTANT, Alexandre, *La Photographie dans l'œil des passages*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2004.

CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la photographie*, Paris, L'Arachnéen, 2009.

COLLOMB, Michel, « Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », *Vox poetica*, 12 septembre 2009, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html.

« Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 », *Communications*, n° 79, dir. Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Paris, Le Seuil, 2001.

« L'écriture au prisme de la photographie », *Textyles*, n° 43, dir. Pierre Piret et Nathalie Gillain, 2013, en part. Nathalie Gillain, « La subversion des images et des clichés littéraires par Paul Nougé », p. 27-40, et Anne Reverseau, « E.L.T. Mesens en pièces détachées : une poétique de l'assemblage », p. 63-72.

L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux, Actes du colloque de Cerisy (21-28 juin 2014), dir. David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau, Rennes, PUR, 2017.

EDWARDS, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008.

LF Reverseau vue c8d.indb 485 25/10/2018 18:16

—, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabet éditions, 2006.

—, *Perle noire, Le photobook littéraire*, Rennes, PUR, 2016.

Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme, dir. Rosalind E. Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, cat. expo. Musée national d'art moderne, Paris (15 avril-15 juin 1985), Paris, Hazan, 2002.

FERRARI, Federico, et NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.

« Figurations iconographiques de l'écrivain », *Image and Narrative*, vol. 13, n° 4, dir. David Martens et Anne Reverseau, 2012, http://www.imageandnarrative.be.

FLEIG, Alain, *Étant donné l'âge de la lumière*, t. I : *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*, t. II : *Naissance de la photographie comme média*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997.

FROLOFF, Nathalie, « Pour une *écriture photographique* du réel », *Tra-jectoires*, n° 3, juin 2006, p. 70-84.

GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002.

—, *Usages de la photographie. Vérité et croyance : documents, reportages, fictions*, Paris, Corti, 2011.

GRUNDBERG, Andy, « On the dissecting table. The unnatural coupling of Surrealism and Photography », dans *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, dir. Carol Squiers, Seattle, Bay Press, 1990, p. 80 *sq*.

GUALTIERI, Elena, « Kodak Modernism: Avant-Garde Poetry in the Age of Popular Photography », *Modernist Culture*, vol. 7, n° 2, 2012, p. 180-204.

GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

HUNTER, Jefferson, *Image and Word. The Interaction of XXth-century Photographs and Texts*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1987.

« Iconographies de l'écrivain », *Interférences littéraires*, n° 2, dir. Nausicaa Dewez et David Martens, 2009, http://www.interferenceslitteraires.be/en/nr2.

« L'imaginaire photographique », *Romantisme, revue du XIXe siècle*, n° 105, 1999, en part. Philippe Ortel, « Les doubles imaginaires de la photographie », p. 5-15.

Jardins d'hiver. Littérature et photographie, dir. Marie-Dominique Garnier (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Off-shore », 1997.

Literary Modernism and photography, dir. Paul Hansom, Westport, Praeger, 2002.

Literature and Photography. Interactions 1840-1990. A critical anthology, éd. Jane Rabb, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.

Littérature et photographie, Actes du colloque de Cerisy (20-30 juillet 2007), dir. Liliane Louvel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier et Philippe Ortel, Rennes, PUR, 2008, en part. Philippe Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », p. 17-35, et Jean-Pierre Montier, « Et vint *La Vue* », p. 413-430.

« Livres de photographies et de mots », *Lire et voir*, n° 1, dir. Danièle Méaux, 2009.

MÉAUX, Danièle, et VRAY, Jean-Bernard, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004.

MERZEAU, Sylvie (Louise), *Du scripturaire à l'indiciel. Texte, Photographie, Document*, thèse, Université Paris X-Nanterre, 1992, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00490006.

MILNER, Max, « La photographie comme machine à rêver », *Cahiers de l'imaginaire*, n° 1, « L'imaginaire dans les sciences et les arts », 1988, p. 63-75.

MOUSSEIGNE, Alain, « Surréalisme et photographie. Rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste », dans *L'Art face à la crise : 1929-1939*, Actes du

LF Reverseau vue c8d.indb 486 25/10/2018 18:16

colloque d'histoire de l'art contemporain (22-25 mars 1979), Saint-Étienne, CIEREC, 1980, p. 152-180.

NACHTERGAEL, Magali, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XXe siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.

ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002.

« Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n° 71, dir. Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Paris, Le Seuil, 2006.

La Photographie au pied de la lettre, Actes du colloque d'Aix-en-Provence (14-16 janvier 1999), dir. Jean Arrouye, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Hors champ », 2005.

« Photographie et romanesque », *Études romanesques*, n° 10, dir. Danièle Méaux, 2006.

Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités, Actes du colloque de NYU-Paris, dir. Paul Edwards, Vincent Lavoie et Jean-Pierre Montier, 2013, http://phlit.org/press/?p=1136.

Portraits d'écrivains de 1850 à nos jours, cat. expo. Maison de Victor Hugo, Paris (5 novembre 2010-20 février 2011), dir. Alexandrine Achille, Delphine Desveaux et Pascal Hoël, Paris, Paris Musées, 2010.

Portraits de l'écrivain contemporain, dir. Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

« Le portrait photographique d'écrivain », *COnTEXTES*, n° 14, dir. Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, 2014, http://contextes.revues.org/5904.

Revue internationale de photolittérature, n° 1, « *Ut photographia poesis*… : La métaphore entre littérature et photographie », dir. J.-P. Montier et É. Wicky, 2017, http://phlit.org/press/?page_id=2570.

La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (23 septembre 2009-11 janvier 2010), dir. Clément Chéroux, Quentin Bajac, Michel Poivert et Guillaume Le Gall, Paris, Centre Pompidou, 2009.

TAMINIAUX, Pierre, *The Paradox of Photography*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.

THÉLOT, Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

—, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009.

Transactions photolittéraires, dir. Jean-Pierre Montier, Rennes, PUR, 2015.

WALKER, Ian, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

WRONA, Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

YACAVONE, Kathrin, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, London, Bloomsbury, 2013.

Esthétique, histoire de l'art, histoire culturelle

Les Années 20. L'âge des métropoles, dir. Jean Clair, cat. expo. Musée des beaux-arts, Montréal, (20 juin-10 novembre 1991), Montréal, Musée des beaux-arts/Gallimard, 1991.

L'Art de la photographie : des origines à nos jours, dir. André Gunthert et Michel Poivert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

BALDNER, Jean-Marie, et VIGOUROUX, Yannick, *Les Pratiques pauvres. Du sténopé au téléphone mobile*, Paris, Isthme éditions/SCEREN-CNDP, coll. « Pôle photo », 2005.

BARTHES, Roland, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 1962, p. 127-138.

—, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

LF Reverseau vue c8d.indb 487 25/10/2018 18:16

—, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Le Seuil, 1980.

—, « Sur la photographie », dans *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1980.

BAUDRY, Patrick, et PAQUAT, Thierry, *L'Urbain et ses imaginaires*, Pessac, Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2003.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. J. Torrent, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1997.

—, « Paris, la ville dans le miroir », dans *Paysages urbains*, *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, M. Nadeau, 1988.

—, *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, t. III, en part. *Petite histoire de la photographie* et *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.

BLEYEN, Mieke, *Minor Aesthetics. The Photographic Work of Marcel Mariën*, Leuven, Leuven University Press, coll. « Lieven Gevaert Series », 2014.

BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1991.

—, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

BOUQUERET, Christian, *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France. 1920-1940*, Paris, Marval, 1997.

BOURDIEU, Pierre *et al.*, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1965.

Brassaï, dir. Annick Lionel-Marie et Alain Sayag, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (19 avril-25 juin 2000), Paris, Centre Pompidou/Le Seuil, 2000.

BRUNET, François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, coll. « Sciences, modernités, philosophies », 2000.

BUISINE, Alain, *Eugène Atget ou la Mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

CANGUILHEM, Denis, *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918*, Paris, Gallimard, 2004.

CANGUILHEM, Georges, « La décadence de l'idée de progrès », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 92, n° 4, 1987, p. 437-454.

CAUQUELIN, Anne, *Essai de philosophie urbaine*, Paris, PUF, coll. « La politique éclatée », 1982.

CAWS, Mary Ann, *Surréalisme*, Paris, Phaidon, 2006.

CERTEAU, Michel de, « Pratiques d'espace. La ville métaphorique », *Traverses*, n° 9, novembre 1977.

—, *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, t. II, *Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

CHÉROUX, Clément, *L'Expérience photographique d'August Strindberg. Du naturalisme au sur-naturalisme*, Arles, Actes Sud, 1994.

CLIFFORD, James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, trad. M.-A. Sichère, Paris, Ensba, 1996.

La Confusion des genres en photographie, dir. Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar, Paris, BnF, 2001.

CRARY, Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, trad. Fr. Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 1994.

—, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.)/London, MIT Press, coll. « October books », 2000.

Dada…, dir. Laurent Le Bon, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (5 octobre 2005-9 janvier 2006), Paris, Centre Pompidou, 2005.

LF Reverseau vue c8d.indb 488 25/10/2018 18:16

DAMISCH, Hubert, *Skyline. La ville narcisse*, Paris, Le Seuil, coll. « Fictions & C^ie », 1996.

—, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & C^ie », 2001.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.

—, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 2000.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma*, t. I : *L'Image-mouvement*, t. II : *L'Image-temps*, t. II, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983-1985.

DELPIRE, Robert, et FRIZOT, Michel, *Histoire de voir. Une histoire de la photo*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo poche », 1989, 3 vol.

DENOYELLE, Françoise, *La Lumière de Paris*, t. I : *Le Marché de la photographie, 1919-1939*, t. II : *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

Derrière le rideau. L'esthétique photomaton, dir. Clément Chéroux, Sam Stourdze et Anne Lacoste, Lausanne/Arles, Musée de l'Élysée/Photosynthèses, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Fac image », 1990.

DURAND, Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, coll. « Essais », 1988.

Études photographiques, 1996-, en part. Clément Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle », n° 1, novembre 1996, p. 73-88 ; Emmanuel Hermange, « "La Lumière" et l'invention de la critique photographique (1851-1860) », n° 1, novembre 1996, p. 89-108 ; Michel Poivert, « "Le phénomène de l'extase" ou le portrait du surréalisme même », n° 2, mai 1997, p. 97-114 ; Clément Chéroux, « Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes », n° 5, novembre 1998, p. 73-96 ; Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [*Salon de 1859*], éd. Paul-Louis Roubert, n° 6, mai 1999, p. 22-32 ; Jérôme Thélot, « "Le rêve d'un curieux" », n° 6, mai 1999, p. 4-21 ; Michel Poivert, « Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité », n° 8, novembre 2000, p. 92-110 ; Kevin Moore, « Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », n° 13, juillet 2003, p. 6-34 ; Paul Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie » [1939], n° 10, novembre 2001 ; Stephen Pinson, « Daguerre, expérimentateur du visuel », n° 13, juillet 2003, p. 110-135 ; Clément Chéroux, « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », n° 14, janvier 2004, p. 34-61 ; Anne McCauley, « En dehors de l'art. La découverte de la photographie populaire », n° 16, mai 2005, p. 51-73 ; Thierry Gervais, « L'invention du magazine. La photographie mise en page dans *La Vie au grand air* (1898-1914) », n° 20, juin 2007, p. 50 *sq*.

L'Expérience des images, dir. Umberto Eco, Georges Didi-Huberman et Marc Augé, Paris, INA, 2011.

L'Expérience photographique, dir. Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histo Art », 2014.

Fixe/Animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle, dir. Laurent Guido et Olivier Lugon, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.

FORSTER, Hal, *The Return of the real*, Cambridge (Mass.)/London, MIT Press, coll. « October », 1996, en part. « The Artist as Ethnographer », p. 171-203.

FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, coll. « Points histoire », 1974.

GAUTHIER, Alain, *Du visible au visuel. Anthropologie du regard*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1996.

Germaine Krull, dir. Michel Frizot, cat. expo. Jeu de Paume, Paris (2 juin-27 septembre 2015), Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2015.

LF Reverseau vue c8d.indb 489 25/10/2018 18:16

GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points histoire », 2003.

GOODMAN, Nelson, et ELGIN, Catherine Z., *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et d'autres sciences*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 1994.

HABERMAS, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 950-967.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

High & low. Modern Art, Popular Culture, dir. Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, cat. expo. Museum of Modern Art, New York (7 octobre 1990-15 janvier 1991), New York/Museum of Modern Art, Abrams, 1990.

« L'image déjà là, usages de l'objet trouvé photographique et cinématographique », *Carnets du Bal*, n° 2, dir. Jean-Pierre Criqui, 2011.

« L'image-document entre réalité et fiction », *Carnets du Bal*, n° 1, dir. Jean-Pierre Criqui, 2010.

JACOBSON, Tom, *« A modernist among the moderns ». Pierre Dubreuil (1872-1944)*, San Diego, Jacobson, 1985.

Jacques Henri Lartigue, l'album d'une vie, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (4 juin-22 septembre 2003), Paris, Centre Pompidou, 2003.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974.

JAY, Martin, « Les régimes scopiques de la modernité », trad. M. Albaret, *Réseaux*, n° 61, septembre-octobre 1993, p. 99-112.

JOST, François, *Le Culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS éditions, 2007.

KRAUSS, Rosalind E., « Antivision », *October*, n° 36, printemps 1986, p. 147-154.

—, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990.

—, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993.

—, *L'Inconscient optique*, trad. M. Veubret, Paris, Au même titre, 2002.

Laure Albin Guillot, dir. Michaël Houlette et Delphine Desveaux, cat. expo. Jeu de Paume, Paris, 26 février-12 mai 2013, Paris, Jeu de Paume/La Martinière, 2013.

LEENAERTS, Danielle, « Photographier la ville : le cas de *Paris de nuit*, de Brassaï (1932) », *Equinoxes*, n° 5, printemps-été 2005, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%205/eqx5_Leenaerts_apropos.htm.

Les Lieux de mémoire, dir. Pierre Nora, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 3 vol.

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

Man Ray. Portraits. Paris-Hollywood-Paris, dir. Clément Chéroux, Paris, Centre Pompidou, 2010.

MÉAUX, Danièle, *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.

MICHAUD, Éric, « Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction », *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, « Art et société. Les ruptures de la Belle Époque », 2003, p. 21-42.

—, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2004, en part. chap. 4, « L'image, matrice de l'histoire ».

MITCHELL, W.J.T, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

—, *Iconologie : image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009.

LF Reverseau vue c8d.indb 490 25/10/2018 18:16

« Moderne Modernité Modernisme », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, juin 1987, en part. Michel Collomb, « La tradition moderne », p. 52-59, et Clement Greenberg, « Avant-garde et Kitsch », trad. A. Hindry, p. 158-168.

Le Mouvement des images, dir. Philippe-Alain Michaud, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (9 avril 2006-29 janvier 2007), Paris, Centre Pompidou, 2006.

MUENSTERBERGER, Werner, *Le Collectionneur. Anatomie d'une passion*, trad. M. Leroy-Battistelli, Paris, Payot, 1996.

Objets dans l'objectif, de Nadar à Doisneau, dir. Sylvie Aubenas et Dominique Versavel, cat. expo. BnF, Paris (31 mai-28 août 2005), Paris, Isthme éditions/SCEREN-CNDP, coll. « Pôle Photo », 2005.

PARR, Martin, et BADGER, Gerry, *Photobook. A History*, London, Phaidon, 2004-2014, 3 vol.

PELLICER, Raynal, *Photomaton*, Paris, La Martinière, 2011.

PEREGO, Elvire, *Je ne suis pas photographe. Créateurs et intellectuels à la chambre claire*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2006.

The Perfect medium. Photography and the Occult, cat. expo. Metropolitan Museum of Art, New York (27 septembre-31 décembre 2005), New York/New Haven, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2005.

La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie. 1816-1871, éd. André Rouillé, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1989.

La photographie n'est pas de l'art, collection Sylvio Perlstein, Bruxelles, Musée d'Ixelles/Musée de la ville de Strasbourg, 2009.

La Photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XX^e siècle, dir. Clément Chéroux et Ute Eskildsen, Göttingen, Steidl/Jeu de Paume, 2008.

Poésure et peintrie. D'un art, l'autre, cat. expo. Musée de Marseille/Centre de la Vieille Charité, Marseille (12 février-23 mai 1993), Marseille/Paris, Direction des musées/RMN, 1993.

POIVERT, Michel, *Le Pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke/BnF, 1992.

—, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

La Recherche photographique, 1986-1997, en part. Françoise Denoyelle, « *Arts et métiers graphiques*. Histoires d'images d'une revue de caractères », n° 3, décembre 1987, p. 7-17 ; n° 10, « Collection, série », juin 1991 ; Philippe Ortel, « Valeurs du détail », n° 15, décembre 1993, p. 92-95, et n° 18, « La photographie est-elle une image pauvre ? », juin 1995.

RECHT, Roland, *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

Regards très particuliers sur la carte postale, cat. expo. Musée de la Poste, Paris (27 octobre 1992-30 janvier 1993), Paris, Musée de la Poste, 1992.

La Révolution de la photographie instantanée, 1880-1900, dir. Sylvie Aubenas et André Gunthert, cat. expo. BnF, Paris (31 octobre 1996-4 janvier 1997), Paris, BnF, 1996.

RIPERT, Aline, et FRÈRE, Claude, *La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris/Lyon, Éditions du CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1983.

ROCHE, Denis, *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1982.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

—, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 2001.

LF Reverseau vue c8d.indb 491 25/10/2018 18:16

Roger Parry. Photographies, dessins, mises en pages, dir. Christophe Berthoud et Mouna Mekouar, cat. expo. Jeu de Paume, Hôtel de Sully, Paris (18 septembre-18 novembre 2007), Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2007.

ROSENBERG, Harold, *La Tradition du nouveau*, trad. A. Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

ROUBERT, Paul-Louis, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie. 1839-1859*, Paris, Monum/Éditions du Patrimoine, coll. « Temps & espace des arts », 2006.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.

SCHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

SICARD, Monique, *L'Année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1995.

—, *La Fabrique du regard. Images de science et appareils de vision, XVe-XXe siècle*, Paris, Odile Jacob, coll. « Le champ médiologique », 1998.

SLATER, Don, « Photography and modern vision : the spectacle of "Natural Magic" », dans *Visual Culture*, dir. Chris Jenks, London/New York, Routledge, 1995, p. 218-237.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, trad. Ph. Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008.

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1998.

SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1984.

STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. M. Rocher-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

Trajectoires du rêve : du romantisme au surréalisme, dir. Vincent Gille, cat. expo. Pavillon des arts, Paris (7 mars-7 juin 2003), Paris, Paris Musées, 2003.

Transbordeur, n° 1, « Musées de photographies documentaires », dir. Estelle Sohier, Olivier Lugon et Anne Lacoste, Paris, Macula, 2017.

Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art, dir. Edward Timms et David Kelley, New York, St. Martin's, 1985.

URBAIN, Jean-Didier, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Plon, 1991.

L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie, dir. Michel Poivert, André Gunthert et Carole Troufléau, cat. expo. Maison européenne de la photographie, Paris (2 novembre 2004-6 février 2005), Cherbourg, Le Point du jour, 2004.

VACCARI, Franco, *La Photographie et l'inconscient technologique*, trad. M.-L. Lentengre, Paris, Creatis, coll. « L'encre et la lumière », 1981.

VAN LIER, Henri, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2004.

La Ville. Art et architecture en Europe, 1870-1993, dir. Jean Dethier et Alain Guiheux, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (10 février-9 mai 1994), Paris, Centre Pompidou, 1994.

VIRILIO, Paul, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1988.

Voici Paris : modernités photographiques, 1920-1950, dir. Quentin Bajac et Clément Chéroux, cat. expo. Centre Pompidou, Paris (17 octobre 2012-14 janvier 2013), Paris, Centre Pompidou, 2012.

VU, le magazine photographique, 1928-1940, dir. Michel Frizot et Cédric de Veigy, Paris, La Martinière, 2009.

WICKY, Érika, *Les Paradoxes du détail : voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, coll. « Aestetica », 2015.

LF Reverseau vue c8d.indb 492 25/10/2018 18:16

INDEX

A

Abbott, Berenice 173, 174, 197, 253
Adamov, Arthur 211
Albert-Birot, Pierre 14, 41, 46, 63, 67, 69, 70, 72, 81, 108, 134, 137, 140, 155, 186, 215, 216, 232, 237, 290, 307, 308, 310, 312, 316, 321, 322, 325, 326, 336, 337, 345, 346, 348, 353, 354, 360, 363, 377, 382, 383, 388, 390, 398, 399, 413, 421, 424, 435-437, 440, 441, 446, 450, 451, 461, 462, 465, 467
Albin-Guillot, Laure 51, 129, 131, 134, 163, 168
Apollinaire, Guillaume 12-14, 41, 42, 99, 104, 109, 110-113, 124, 133, 151, 157, 172, 180, 183, 187, 188, 197, 199, 209, 214, 216, 217, 219, 223, 225, 228, 229, 263, 277, 289, 290, 299, 303, 304, 322, 336, 347-349, 353, 354, 356, 365, 386-391, 393, 395, 396, 399-406, 413, 414, 416, 420, 429, 430, 435, 436, 438, 439, 446, 449, 453-455, 459, 461, 465
Aragon, Louis 23, 24, 28, 36, 41, 94, 96, 97, 99, 101, 124, 150, 151, 154, 160, 183, 193, 194, 204, 205, 224, 239, 256, 273, 278, 294, 337, 339, 344, 345, 351, 355, 356, 372, 386, 391, 396, 402, 409, 410, 413, 414-416, 430, 440, 465
Arcos, René 413
Arland, Marcel 295, 296, 307, 322, 396, 397
Arnauld, Céline 41, 364, 365, 389
Atget, Eugène 24, 118, 125-127, 164, 166, 170, 171, 173, 174, 194, 195, 197, 199, 200, 231, 395, 419, 420, 431, 439
Aumont, Georges 115, 289

B

Bacon, Francis 337
Balzac, Honoré de 37, 38, 180, 181, 257, 261, 367
Barthes, Roland 35, 37, 40, 109, 118, 128, 131, 158, 181, 199, 200, 202, 219, 317, 335, 345, 428, 439, 450
Bataille, Georges 175, 223
Baudelaire, Charles 13, 109, 151, 181, 210, 213, 288, 297, 298, 329, 344, 369, 370, 406, 408, 410, 416, 418, 419, 428, 431-435, 444, 445, 447, 450, 452, 460
Bellmer, Hans 118, 124
Benjamin, Walter 24, 174, 428, 430-432, 434
Bertrand, Aloysius 324, 405, 410
Beucler, André 169, 233
Billy, André 292, 436
Bofa, Gus 170, 394
Boiffard, Jacques-André 127, 154, 172, 175, 223
Boully, Monny de 211
Brassaï (*pseudonyme de* Gyula Halász) 51, 108, 134, 157, 161, 166, 168, 176, 224, 225, 274, 281, 339
Breton, André 13, 41, 42, 95, 96, 99, 101, 105, 108, 109, 119, 124, 126, 127, 150, 151, 154, 158, 160, 172, 176, 183, 204, 205, 207, 214, 216, 217, 219, 220, 223-225, 234-236, 256, 261, 268-270, 272, 273, 275-279, 281-285, 287, 298, 300, 322, 323, 345, 351-357, 377, 389, 391, 398, 404, 409, 410, 413, 415, 430, 434, 435, 440, 458, 463, 464
Buñuel, Luis 175

C

Cahun, Claude (*pseudonyme de* Lucy Schwob) 41, 96, 144, 164, 166, 194, 199, 291
Carco, Francis 165
Cendrars, Blaise 14, 15, 28, 30, 36, 41, 42, 81-84, 89, 90, 106, 124, 134, 140-146, 155, 157, 158, 165, 180, 188, 197, 205, 206, 209, 210, 213, 216, 218, 219, 223, 236, 237, 239-241, 243-245, 247-251, 256-259, 284, 288-291, 293, 295, 299, 304, 305, 318, 327, 329, 331-334, 337, 342, 344-346, 350, 351, 360, 365, 376, 390, 392-395, 398-402, 405, 412, 416, 417, 420, 421, 423, 434, 435, 438, 450-452, 454, 457-459, 461-463, 465, 468
Char, René 99, 124
Chennevière, Georges 413
Chéronnet, Louis 89
Claudel, Paul 41, 215, 237, 252, 253, 287, 322, 343, 399, 402, 468
Cocteau, Jean 16, 41, 114, 157, 209, 244, 253, 272, 300, 306, 356, 389, 398, 400, 406, 411
Colette (Sidonie-Gabrielle Colette, *dite*) 134, 399
Coppée, François 21
Crémieux, Benjamin 397, 399, 400, 430

LF Reverseau vue c8d.indb 493 25/10/2018 18:16

Crevel, René 96, 269, 273, 322, 396, 399
Cros, Charles 46, 81, 252, 405, 406, 408, 449

D

Daguerre, Louis 9, 252, 321, 322, 336, 421
Dalí, Salvador 96, 101, 124, 126, 127, 151, 176, 340, 465
Dalize, René 182
Darget, Louis 261, 262
Daumier, Honoré 171, 200
Delaunay, Robert 401, 452
Delluc, Louis 218
Depardon, Raymond 361
Derain, André 108
Dermée, Paul 42, 148, 215, 364, 389, 435
Desnos, Robert 41, 95, 124, 150, 224, 273, 323, 324, 345, 396, 398, 423, 424, 427, 464
Dignimont, André 118, 125, 170, 439
Divoire, Fernand 166, 402
Doisneau, Robert 134, 142-144, 157, 165, 197
Doucet, Jacques 95, 101, 224, 303, 355, 356
Drieu La Rochelle, Pierre 411
Duchamp, Marcel 94, 96, 99, 154, 171, 172, 175, 275, 347
Duhamel, Georges 224, 354, 413

E

El Lissitzky (Lazar Lissitzky, *dit*) 99
Eluard, Nusch 97, 123, 150
Eluard, Paul (*pseudonyme d'*Eugène Grindel) 41, 89, 93, 95-97, 99, 101, 118, 119, 123, 124, 126, 148, 150, 160, 161, 179, 182, 183, 224, 274, 275, 287, 337, 345-347, 357, 361, 363, 382, 383, 399, 400, 409, 431, 464
Epstein, Jean 258, 259, 289, 292, 293, 334, 393
Ernaux, Annie 181
Ernst, Max 79, 95, 97, 101, 105, 118, 136, 151, 172, 216, 276-283, 285, 345, 357, 365, 430, 440, 464
Evans, Walker 45, 174, 204, 210

F

Fargue, Léon-Paul 14, 15, 23, 30, 41, 42, 46-48, 50, 51, 60, 81, 85, 87, 89-93, 95, 103, 108, 124, 125, 134, 146, 157, 161, 169, 180, 183, 188-193, 215, 216, 230, 233, 234, 240, 243, 250, 251, 254, 257, 263-267, 287, 298, 299, 301, 305, 339, 349, 351, 361, 365, 369, 371, 372, 386, 387, 396-402, 405, 420, 425-427, 430, 440, 460, 462, 467
Fénéon, Félix 213
Fierens, Paul 209, 210, 357, 360, 361
Flaubert, Gustave 8, 157, 352
Folgore, Luciano 215
Fort, Paul 14, 41, 402
Fraenkel, Théodore 99, 182, 183, 396
Freund, Gisèle 51, 114, 134, 181

G

Gallotti, Jean 197
Gérard, Francis 409, 463
Giraudoux, Jean 322, 410, 411
Goll, Ivan 410, 413
Goya, Francisco de 87
Gracq, Julien 298, 440, 464
Grass, Günther 181
Green, Julien 81
Grey, Roch (*pseudonyme d'*Hélène Oettingen) 435, 436
Guenne, Jacques 197

H

Hausmann, Raoul 89
Heisler, Jindrich 276
Hellens, Franz 28, 166, 214, 215, 218, 344
Hilsum, René 96, 97
Höch, Hannah 89
Hugnet, Georges 101, 124
Hugo, Charles 67, 137
Hugo, Jean 118
Hugo, Valentine 51, 97, 150, 151
Hugo, Victor 67, 81, 97, 137, 139, 150, 156, 191, 261, 323
Huysmans, Joris-Karl 213

J

Jacob, Max 41, 42, 213, 288, 291, 298, 322, 345, 402, 412, 416, 420, 421, 424, 425
Jarry, Alfred 87, 398
Jonquières, Henri 118, 164, 197
Jouve, Pierre Jean 15, 222, 342, 372, 379-381, 399, 413
Joyce, James 388, 399

K

Kahn, Albert 240
Kahn, Gustave 429
Kandinsky, Wassily 391
Kant, Immanuel 465
Kertész, André 24, 36, 88, 164, 166, 197, 336
Klucis, Gustav 99, 101
Krull, Germaine 24, 164, 166, 169, 170, 194, 195, 197, 199, 242, 357

LF Reverseau vue c8d.indb 494 25/10/2018 18:16

L

Lafitte, Pierre 19, 164, 166, 231
Laforgue, Jules 188, 289, 298, 300, 406
Larbaud, Valery 14, 16, 41, 47, 50, 51, 85, 87, 90, 91, 95, 103, 125, 157, 187, 192, 213, 215, 216, 237-240, 242, 250, 251, 289, 293, 305, 306, 322, 327, 342, 358, 359, 365, 386, 397-400, 402, 405, 416, 428, 429, 445, 447-449, 460
Lartigue, Jean 72, 74, 75, 81, 316
Lautréamont, Isidore Ducasse, *dit* comte de 99, 218, 278, 282, 322, 397, 406, 408, 458
Leiris, Michel 13, 135, 323, 396, 464
Le Roy, Jean 182
Lessing, Gotthold Ephraim 317, 468
Levet, Henry J.-M. 14, 41, 125, 237, 238, 251, 293, 305, 306, 325, 337, 342, 397, 400, 412
Limbour, Georges 322, 396
Londres, Albert 251
Loris, Fabien 49, 51, 161, 183, 440
Lotar, Eli 154, 166, 169
Loti, Pierre 77, 79, 103, 154, 160, 238, 260
Louÿs, Pierre 163
Lübeck, Mathias 409
Lumbroso, Fernand 360

M

Maar, Dora 101, 150
Mac Orlan, Pierre 13-15, 23, 24, 28, 31, 41, 42, 46, 47, 53-56, 60, 72, 79, 81, 88, 89, 93, 106, 109, 114, 115, 118, 124-127, 133, 134, 145, 146, 148, 155, 157, 164, 165, 168, 170, 171, 174, 180, 183, 185, 186, 194, 195, 197, 199, 200, 202, 213, 214, 218, 230, 231, 234, 242, 243, 251, 252, 254-256, 259, 264, 265, 284, 291, 318, 322, 326, 327, 336, 337, 342, 343, 346, 366, 389, 390, 394, 395-398, 400, 406, 411, 419, 420, 427, 438, 439
Magritte, René 154, 340
Mallarmé, Stéphane 14, 15, 46, 73, 237, 289, 322, 337, 393, 404, 406, 408, 412
Malraux, André 127, 163, 164, 173, 218
Man Ray (*pseudonyme d'*Emmanuel Radnitsky) 24, 51, 94, 96, 99, 109, 126, 134, 150, 151, 154, 160, 161, 168, 170-177, 195, 197, 207, 234-236, 260, 272-277, 281-283, 361, 399, 457
Manzon, Jean 165, 421, 422
Marinetti, Filippo Tommaso 15, 251, 290, 391, 400
Marville, Charles 431
Masereel, Frans 330
Maurois, André 133
Mesens, E.L.T. 31, 176
Michaux, Henri 382, 399
Moholy-Nagy, Lásló 197
Monnier, Adrienne 95, 146-148, 398, 399
Montherlant, Henry de 133, 164
Moore, Marcel (*pseudonyme de* Suzanne Malherbe) 291
Morand, Paul 14-16, 28, 161, 183, 188, 206, 213, 214, 219, 223, 238-240, 251, 269, 294, 299, 322, 327, 342, 343, 349-351, 355, 364, 366, 389, 390, 400, 402, 410, 411, 428, 450, 452, 453
Moréas, Jean 303
Morise, Max 95, 272, 273
Musset, Alfred de 396
Myers, Charles Samuel 269

N

Nabokov, Vladimir 193, 313
Nadar (Félix Tournachon, *dit*) 109, 170, 175, 186, 261, 433
Nadar, Paul (Paul Tournachon, *dit*) 126, 176
Naville, Pierre 41, 208, 223, 406, 411
Nègre, Charles 431
Nerval, Gérard de 164, 261, 405, 406, 408
Nougé, Paul 44, 340, 357

O

Orloff, Chana 70, 148
Ozenfant, Amédée 290, 291, 404

P

Parry, Roger 49, 51, 134, 161, 163, 170, 183, 440
Peignot, Charles 168
Péret, Benjamin 41, 101, 160, 224, 251
Philippe, Charles-Louis 85, 93, 213, 301
Picabia, Francis 150, 172, 222, 278, 345, 364, 365
Picasso, Pablo 99, 172, 222, 399, 400
Pierre-Quint, Léon 28, 41, 323, 405, 406, 408-411, 413
Prado, Paulo 216
Proust, Marcel 37, 108, 191, 193, 322, 323, 355

Q

Quesnel, Joseph 296

R

Radiguet, Raymond 356, 411
Régnier, Henri de 400
René-Jacques (*pseudonyme de* René Giton) 134, 165
Reverdy, Pierre 9, 13, 14, 36, 41, 42, 99, 211, 217, 219, 220, 225, 226, 230, 266,

267, 270, 276, 295, 298, 326, 345, 353-355, 359, 360, 365-369, 371-375, 382, 387, 388, 390, 399-402, 405, 411, 417, 424, 426, 427, 434, 437, 438, 443, 446, 455-457, 459, 460, 468
Ribemont-Dessaignes, Georges 148, 150, 166, 273, 410
Richepin, Jean 21
Rilke, Rainer Maria 47, 48
Rimbaud, Arthur 73, 81, 82, 84, 91, 124, 125, 129, 151, 210, 268, 278, 289, 298, 322, 393, 397, 402, 406, 408, 412, 445-447, 449, 453, 457, 458
Rim, Carlo 168
Rivière, Jacques 397, 405
Roche, Denis 81
Rodenbach, Georges 158, 160, 261
Romains, Jules 28, 41, 217-219, 289, 349, 354, 370, 388, 398, 400, 402, 411, 413
Ronis, Willy 164
Rosenberg, Léonce 345
Rousseau, Jean-Jacques 298, 352, 425
Roussel, Raymond 14, 41, 46, 47, 70, 77, 79, 81, 103, 107, 124, 135, 185, 186, 255, 287, 312-325, 333, 336, 363, 397, 410, 467
Rouveyre, André 104, 157, 303
Royère, Jean 14

S

Sadoul, Georges 32, 119, 124
Saint-John Perse (*pseudonyme d'*Alexis Léger) 243, 399, 402, 430
Saint-Pol-Roux (*pseudonyme de* Pierre-Paul Roux) 75
Salmon, André 14, 41, 170, 183, 303, 400, 402
Sander, August 210
Satie, Erik 398
Sauvage, Marcel 306
Schad, Christian 235
Schoenberg, Arnold 391
Scutenaire, Louis 151, 153
Schwob, Marcel 14, 185
Séeberger (Frères) 19, 203, 204
Segalen, Victor 46, 47, 73-75, 77, 81, 88, 145, 293, 375, 449
Selz, Jean 124, 427
Sernet, Claude 211
Severini, Gino 345, 436
Simon, Claude 81
Sontag, Susan 109, 114, 181
Sougez, Emmanuel 169, 170
Soupault, Philippe 15, 28, 41, 42, 94, 134, 148, 168, 183, 209, 214, 216, 223, 238, 239, 256, 270, 278, 290, 293, 298-300, 307, 322, 323, 328, 337, 342, 345, 353, 370, 377-379, 392, 396, 398-400, 402, 405, 406, 408-411, 413, 416, 418, 419, 440, 441, 445-447, 462
Star 56
Steinert, Otto 56
Strindberg, August 46, 267, 268, 322
Supervielle, Jules 41, 187, 336, 399, 441, 467

T

Tabard, Maurice 163, 166, 169, 197
Titaÿna (*pseudonyme d'*Élisabeth Sauvy) 168
Tudesq, André 182
Tzara, Tristan 101, 118, 148, 150, 223, 255, 263, 269, 270, 272, 273, 278, 283, 345, 365, 401, 402

U

Ubac, Raoul 99, 276, 340
Ungaretti, Giuseppe 215

V

Vaché, Jacques 99, 108, 389
Valéry, Paul 9, 11, 27, 29, 109, 163, 227, 240, 243, 285, 287, 322, 387, 399, 400, 406, 416
Van Hecke, Paul-Gustave 214, 344
Varta (*pseudonyme de* Minas Vartabedian) 234, 265
Verhaeren, Émile 405, 406, 410
Vildrac, Charles 413
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de 46, 257, 261
Vilmorin, Louise de 161, 339
Vitrac, Roger 41, 154, 171, 220, 322-324, 426
Vlaminck, Maurice de 199, 296, 297
Vogel, Lucien 83, 168
Voinquel, Raymond 115

W

Waldemar-George (Jerzy Waldemar Jarocinski, *dit*) 24, 118
Weegee (*pseudonyme d'*Usher Fellig) 242, 256
Whitman, Walt 289, 306, 400
Woolf, Virginia 15

Y

Yaki, Paul 165, 406, 411

Z

Zola, Émile 81, 144, 145, 180, 298

LF Reverseau vue c8d.indb 496 25/10/2018 18:16

REMERCIEMENTS

Le Sens de la vue est une version remaniée de ma thèse de doctorat, *Le Rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930 : changer le regard du poète*, préparée sous la direction de Michel Murat et présentée à l'université de Paris-Sorbonne en 2011.

Pour m'avoir soutenue dans ce travail, pour leurs conseils et l'aide qu'ils m'ont apportée de diverses manières, je voudrais remercier ici, outre Michel Murat, Arlette Albert-Birot, Jan Baetens, Marie-Paule Berranger, Myriam Boucharenc, Michel Charles, Isabelle Chol, Nadja Cohen, Alexander Dickow, Paul Edwards, Laurent de Freitas, Nathalie Froloff, Mathilde Labbé, Aude Leblond, Claude Leroy, Pierre Loubier, David Martens, Danièle Méaux, Laureline Meizel, Jean-Pierre Montier, Marion Moreau, Philippe Ortel, Céline Pardo, Michel Poivert, Monique Sicard, Évanghélia Stead, Bernard Vouilloux et Nicolas Wanlin.

Ce livre n'aurait pu voir le jour sans le soutien de l'École doctorale III « Littératures françaises et comparée » de l'université Paris-Sorbonne, du groupe de recherche MDRN de l'université de Leuven (Belgique) et de la fondation des Treilles. La fondation des Treilles, créée par Anne Gruner Schlumberger, a notamment pour vocation d'ouvrir et de nourrir le dialogue entre les sciences et les arts afin de faire progresser la création et la recherche contemporaines. Elle accueille également des chercheurs et des écrivains dans le domaine des Treilles (Var) www.les-treilles.com.

Ce livre est dédié à la mémoire d'Arlette Albert-Birot et de Charles Grivel, deux disparus qui ont su, chacun à sa manière, faire de la recherche une joie.

LF Reverseau vue c8d.indb 497 25/10/2018 18:16

LF Reverseau vue c8d.indb 498 25/10/2018 18:16

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET CRÉDITS

1. Couverture du *Petit Photographe. Journal des amateurs et des débutants*, dirigé par Charles Mendel, rédacteur en chef René d'Héliécourt, n° 1, 1re année, avril 1900, Bibliothèque nationale de France (Paris) 16
2. Appareil photo Vest Pocket Kodak, www.nzgeo.com 17
3. Publicité pour Kodak, quatrième de couverture du *National Geographic*, 1926, coll. part. 18
4. Accident place de l'Alma (affaissement du sol suite aux travaux d'aménagement de la ligne de métro), photographie de presse (Agence Rol), *Le Petit Parisien*, 8 novembre 1915, Bibliothèque nationale de France (Paris) 20
5. Le monument François Coppée : Jean Richepin lit son discours, photographie de presse (Agence Meurisse), 1910, Bibliothèque nationale de France (Paris) 21
6. Publicité pour le journal *Excelsior*, affiche de Daniel de Locques, 1900, Bibliothèque nationale de France (Paris) 22
7. Werner Graeff et Hans Richter, *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929, p. 18-19. Publié à l'occasion de l'exposition *Film und Foto* © Photobibliothek.ch 25
8. Publicité pour Leica, *L'Illustration*, 1er juillet 1933, p. XLVIII des annonces, coll. part. 26
9. Georges Sadoul, *Portes, roman-collage*, *ca* 1925, p. 12, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, fonds Eluard. Avec l'autorisation d'Yvonne Baby 33
10. Georges Sadoul, *Portes, roman-collage*, *ca* 1925, p. 16, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, fonds Eluard. Avec l'autorisation d'Yvonne Baby 34
11. Léon-Paul Fargue, [Atelier de céramique, Baptiste et les fours, 1895-1897], tirage argentique, 16 × 12 cm. Album de photographies, Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles) 47
12. Léon-Paul Fargue, *Rilke*, 1907, tirage argentique, Archives Léon-Paul Fargue. Image publiée dans Léon-Paul Fargue, *Fantôme de Rilke*, Éditions Fata Morgana & Sous la Lampe, 2007 (fac-simile de l'intégralité du manuscrit et tirage photo du portrait inédit de Rilke photographié en 1907 à Paris par Fargue) 48
13. Léon-Paul Fargue, [Sa mère], tirage argentique, 17,5 × 12 cm. Album de photographies, Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles) 48

LF Reverseau vue c8d.indb 499 25/10/2018 18:16

14. Léon-Paul Fargue, *À Chaillac, pays de sa mère. Indre*, *ca* 1900, tirage argentique, 10 × 16 cm. Album de photographies, Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles) 49
15. Léon-Paul Fargue, [Ses parents], tirage argentique, 11 × 11,2 cm. Recto et verso. Album de photographies, Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles) 50
16. Carte postale de l'île de Man envoyée par Valery Larbaud à sa tante en juillet 1911, Médiathèque Valery-Larbaud (Vichy) (Se Lar 693) 52
17. Carte postale de l'île de Man envoyée par Valery Larbaud à sa tante en juillet 1911, Médiathèque Valery-Larbaud (Vichy) (Se Lar 688) 52
18. Pierre Mac Orlan, [Quartier réservé de Tunis], 1932, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 1094). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 54
19. Pierre Mac Orlan, [Quartier réservé de Tunis], 1932, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 114). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 54
20. Pierre Mac Orlan, [Sur la route, Tunisie], *ca* 1932, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 132). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 55
21. Pierre Mac Orlan, [Sur le Rhin], *ca* 1919, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 79). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 57
22. Pierre Mac Orlan, [Sur le Rhin], *ca* 1919, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 81). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 58
23. Collection Mac Orlan, [Portrait de Frédéric Gérard, « Père Frédé » du *Lapin Agile*], Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 1138). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 59
24. Pierre Mac Orlan, [Sa femme au *Lapin Agile*], tirage argentique découpé à la main, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 1306). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 60
25. Collection Mac Orlan, [Défilé militaire], non identifiée, tirage argentique, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 145). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 61
26. Pierre Albert-Birot, [Germaine posant], tirage argentique, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 62

LF Reverseau vue c8d.indb 500 25/10/2018 18:16

27. Publicité pour la Cartophilette, *L'Amateur photographe*, *organe mensuel des sociétés photographiques de France*, n.p., 1907, Bibliothèque nationale de France (Paris) 64
28. Publicité pour le Vérascope, *L'Amateur photographe*, *organe mensuel des sociétés photographiques de France*, n.p., 1907, Bibliothèque nationale de France (Paris) .. 65
29. Pierre Albert-Birot, [Hélène Chapelain-Séjourné avec son fils et les enfants de Pierre Albert-Birot], Feuillantines ou Nancray, 1911-1912, tirage argentique, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 66
30. *Pierre Albert-Birot à la pipe Jacob*, autoportrait (?), *ca* 1896, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 66
31. *Autoportrait de Pierre Albert-Birot avec Germaine Albert-Birot*, 13 rue de l'Arc de Triomphe, *ca* 1918, tirage d'un cliché stéréographique négatif sur verre, format d'origine 42 × 43 cm, Archives Acquaviva 68
32. *Autoportrait de Pierre Albert-Birot à son bureau*, 26 rue du Départ, *ca* 1918, tirage d'un cliché stéréographique négatif sur verre, format d'origine 42 × 43 cm, Archives Acquaviva 69
33. Pierre Albert-Birot, [Table de travail], 37 rue de la Tombe-Issoire, 1918-1919, tirage argentique, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 70
34. Pierre Albert-Birot sur la plage, [Nu], été 1919, plaque stéréoscopique, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 71
35. Pierre Albert-Birot sur la plage, [Nu faisant le poirier], été 1919, plaque stéréoscopique, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 71
36. [Victor Segalen photographiant les piliers de P'ing Yang au Sichuan], mission de 1914 (22 mai ou 23 mai 1914), 13 × 18 cm, musée Guimet (Paris) (AP332 5) © MNAAG, Paris, Dist. RMN-Grand Palais/image musée Guimet 73
37. Victor Segalen, planche « Roscanvel, avril 02 », avec des vers de Saint-Pol-Roux, album noir, 22 × 30 cm environ, Bibliothèque nationale de France (Paris), Estampes et Photographie (Eo 298 b-Boite Fol) 76
38. « Voiture roulable de Raymond Roussel », carte postale représentant la voiture roulotte de Raymond Roussel (construite en 1925), Bibliothèque nationale de France (Paris), Estampes et Photographie (NA 471 [1]) 78
39. *La Tombe de Rarahu* et *La Cascade de Fataoua à Tahiti*, *Le Figaro*, 9 août 1923, Bibliothèque nationale de France (Paris) 80
40. Autoportrait d'Arthur Rimbaud : « Rimbaud au Harar, dans un jardin de bananes », *ca* 1883 82
41. Photographie du Brésil, non identifiée, tirage argentique, 11 × 8 cm, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (D1 29/PO) 83

LF Reverseau vue c8d.indb 501 25/10/2018 18:16

42. Photographie du Brésil, non identifiée, à la Fazenda Santo Antonio (avec Mario de Andrade, Dona Olivia…), tirage argentique, 8 × 14 cm, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (0 40 III d) 84
43. Femmes sur une palissade : Fazenda Santa Teresa do Alto, juillet 1924, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (0 40 III d) 85
44. Photographie du Brésil, non identifiée (femme au balai), tirage argentique, 6 × 8 cm, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (0 40 III d) 86
45. Lettre de Cendrars à un correspondant non identifié, accompagnée d'un portrait de Cendrars, 6,5 × 9,5 cm, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (L 647) 86
46. Blaise Cendrars, projet de revue, *Le Sous-Poétique*, nº 1, 30 novembre 1913. Avec quelques vers de « Contrastes », 60 × 32 cm environ, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (O15 Chemise 4 F4/1) 90
47. Carte postale de « L'auberge sanglante de Peyrebeilhe » (Ardèche) 92
48. Carte postale représentant la grotte « Azzura », envoyée par Léon-Paul Fargue à sa mère le 23 juillet 1923, Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles) 92
49. Carte postale représentant la grotte « Azzura », envoyée par le père de Léon-Paul Fargue à sa famille le 14 juin 1909 92
50. Photographie de foire, *ca* 1923 : à la foire de Montmartre, André Breton, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, Gala Eluard, Max Morise et Simone Breton, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris) (INV DSN 607) 95
51. Anonyme, *Paul et Gala Eluard à Clavadel*, 1912-1913, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, fonds Eluard (cliché : Irène Andréani) 97
52. Anonyme, [Dada 3, Paris, *ca* 1920 : André Breton, René Hilsum, Louis Aragon et Paul Eluard déguisés], Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, fonds Eluard (cliché : Irène Andréani) 97
53. Valentine Hugo, *Paul Eluard et André Breton à l'île de Sein*, 1931, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, fonds Eluard (cliché : Irène Andréani) / ADAGP, Paris, 2018 98
54. André Breton, manuscrit d'*Arcane 17*, éd. Henri Béhar, Paris, Biro, 2008, page VI, avec l'autorisation d'Aube Breton 100
55. « Grand hôtel », photo cartonnée touristique avec deux croix dessinées montrant où se situait la suite de Raymond Roussel, Bibliothèque nationale de France (Paris), Estampes et Photographie (NA 471 [1]) 102
56. Carte postale envoyée le 24 juillet 1914, de Hastings, par Valery Larbaud à sa mère, Médiathèque Valery-Larbaud, Vichy (Se Lar 166) 102
57. Collection Raymond Roussel, *Portrait de Pierre Loti*, Bibliothèque nationale de France (Paris), Estampes et Photographie (NA 471 [1]) 103

LF Reverseau vue c8d.indb 502 25/10/2018 18:16

58. Photo-carte postale, 14 x 8,5 cm ; prise à l'Exposition coloniale de 1931, de gauche à droite : André Billy, André Beucler, X., Léon-Paul Fargue, Pierre-André May, Archives Léon-Paul Fargue 104
59. *Portrait de Lou*, Phot. Desgranges, Nice, dans *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, 1969, hors-texte. Photographie légendée « cette adorable personne c'est toi » (poème du 9 février 1915) 112
60. Collection Mac Orlan, Georges Aumont, [Rues du Maghreb], format carte postale, années 1930, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 139). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 115
61. Collection Mac Orlan, carte postale de Berlin, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 904). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 116
62. Collection Mac Orlan, [Femme morte de faim à Berlin] (12 mars 1932). Photo d'agence (JLL PRESS Illustrierter Pressedients MarkgrafenStrasse, Berlin), Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 916). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 117
63. Paul Eluard, manuscrit de l'article : « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, fonds Eluard 120-122
64. *Arts et métiers graphiques*, n° 5, 20 mai 1928, p. 91 : stand Gallimard, avec photographie de Marcel Proust, Bibliothèque de l'université KU Leuven 130
65. *Jazz*, n° 6, mai 1929, p. 287, rubrique « Les livres » : « La vitrine de Jazz à la librairie R. Henriquez, à Bruxelles » où l'on reconnaît les portraits de Blaise Cendrars et de Pierre Mac Orlan, coll. part. 131
66. *Les Nouvelles littéraires*, 5 avril 1924, p. 2 : deux publicités avec photographies pour Grasset (André Thérive et Pierre Dominique), Bibliothèque nationale de France (Paris) 132
67. Portrait de l'écrivain au bureau : D'Estrée [Jean d'Estray] : photographie de presse (Agence Rol), 1911, Bibliothèque nationale de France (Paris) 132
68. *Ma photo à 18 ans*. Portrait de 1896 et légende de la main de Raymond Roussel (1933), Bibliothèque nationale de France (Paris), Estampes et Photographie (NA 471 [1]) 135
69. *Pierre Albert-Birot sur les rochers de Vallières*, 1918, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 138
70. Charles Hugo, *Victor Hugo sur le rocher des Proscrits à Jersey*, épreuves sur papier salé, *ca* 1853, Musée d'Orsay, Paris (PHO1984-85-4) © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/image RMN-GP 139

LF Reverseau vue c8d.indb 503 25/10/2018 18:16

71. *Les Nouvelles littéraires*, 21 décembre 1929, p. 5 : Nino Frank, « Blaise Cendrars, l'homme le plus seul au monde », avec le portrait de Martinie, Bibliothèque nationale de France (Paris) 141
72. Émile Zola, autoportrait, *ca* 1900 144
73. Pierre Mac Orlan, [Autoportrait ou portrait au Rolleiflex], tirage argentique, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (fonds Mac Orlan 350). Dépôt du Comité Pierre Mac Orlan au Musée départemental de la Seine-et-Marne 145
74. Adrienne Monnier dans sa librairie : « Le coin des portraits », carte publicitaire, fonds Adrienne Monnier/Archives IMEC 147
75. *Les Nouvelles littéraires*, samedi 3 février 1923, p. 1 : caricature de Pierre Mac Orlan par « Don » et portraits de Pierre Loti et de Roland Dorgelès, Bibliothèque nationale de France (Paris) 149
76. André Breton, *H.N.*, dans André Breton, *De l'humour noir*, 1937, Paris, GLM. n.p., avec l'autorisation d'Aube Breton 152
77. Louis Scutenaire, [pêle-mêle] : collage de portraits d'artistes et d'écrivains, collection Verbeke Foundation, Kemzeke (Belgique) 153
78. André Breton, *L'Écriture automatique*, dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie Beaux-arts, 1938, avec l'autorisation d'Aube Breton 155
79. Blaise Cendrars, maquette de *L'Eubage* pour *L'Esprit nouveau*, collages sur papier, 21 × 29,7 cm, p. 2, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (083 2c) 158
80. Robert Doisneau, [Maquette originale de *L'Eubage* étalée sur le sol], Paris, juin 1958, rue Jean-Dolent © Robert Doisneau/Rapho 159
81. *Marseille*, par Germaine Krull ; texte d'André Suarès, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Plon, 1935 © Photobibliothek.ch, avec l'autorisation du fonds Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen 162
82. Couverture de *Paris de nuit*, de Paul Morand, avec « 60 photographies inédites de Brassaï », Paris, Arts et métiers graphiques, 1933 163
83. *Littérature*, photo de Maurice Tabard, *Bifur*, n° 4, décembre 1929, Bibliothèque nationale de France (Paris) 167
84. *Jazz*, n° 13, 15 janvier 1930, p. 562, coll. part. 169
85. Pierre Mac Orlan, « Hambourg », *Jazz*, n° 4, 1er avril 1929, p. 151, Musée départemental de la Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin 170
86. Page de titre de *La Révolution surréaliste*, n° 7, deuxième année, 15 juin 1926 (photographie d'Eugène Atget) © Photobibliothek.ch 171
87. Man Ray (?), *Sans titre*, [Surimpression d'un fauteuil et de mains croisées], *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, coll. part. 173

LF Reverseau vue c8d.indb 504 25/10/2018 18:16

88. Photographie de foire : André, Natacha et Serge Beucler, *ca* 1939, Archives André Beucler (Belfort) 184
89. Léon-Paul Fargue enfant, avec un chemin de fer, 1881-1882. Album de photographies, Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles) 190
90. Mac Orlan, *Germaine Krull*, Paris, Gallimard, coll. « Photographes nouveaux », 1931 © Photobibliothek.ch, avec l'autorisation du fonds Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen 196
91. *Atget, photographe de Paris,* préface de Pierre Mac Orlan (Paris, Henri Jonquières, 1930), New York, E. Weyhe, 1930, coll. part. 198
92. Pierre Mac Orlan, « Photographie : éléments de fantastique social », *Le Crapouillot*, janvier 1929, p. 3-5, coll. part., avec l'autorisation du comité Mac Orlan 200-201
93. *Discontinuité*, 1er juin 1928, rubrique « Documentaires » : textes d'Arthur Adamov, Monny de Boully et Claude Sernet, Bibliothèque nationale de France (Paris) 212
94. Roger Vitrac, « Photographies animées », *Aventure*, n° 2, décembre 1921, p. 28-29 221
95. André Beucler et Léon-Paul Fargue à la brasserie Lipp, 1936, Archives André Beucler (Belfort) 233
96. Cinq plaques stéréoscopiques autochromes, 4,5 x 10,7 cm, France, *ca* 1920 © Photobibliothek.ch 241
97. Blaise Cendrars, [Deux photographies du Plan de l'aiguille], *ca* 1929, tirages argentiques, 12 × 9 cm environ, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (095) 245
98. Photomontage truqué, [Cendrars à la chasse aux éléphants], publié dans *La Revue des voyages*, n° 6, automne 1952, tirage argentique, 24,5 × 18 cm, sans date, Archives littéraires suisses (Berne), fonds Cendrars (D 2/3 PO) 246
99. Albert von Schrenck-Notzing, la médium Stanislawa P., *ca* 1913 262
100. Louis Darget, *L'Aigle*, « Photographie du rêve », 1896, 9 × 6,5 cm, fonds Camille Flammarion, Archives départementales de l'Essonne 262
101. August Strindberg, Autoportrait au sténopé, 1906 © Nordiska Museet, Stockholm 268
102. André Breton, « Poses fatales », dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), avec l'autorisation d'Aube Breton et des éditions Gallimard 271
103. Max Ernst, « L'œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret » (b), dans *La Femme 100 têtes*, 1929, chap. IX, planche 134, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Jacques Faujour / Adagp, Paris, 2018 280

LF Reverseau vue c8d.indb 505 25/10/2018 18:16

104. Claude Cahun, *Vues et visions*, Paris, Georges Crès et C^ie^, 1919, p. 94-95, Bibliothèque nationale de France (Paris) 292
105. Carte postale-poème de Léon-Paul Fargue à Charles-Louis Philippe, non envoyée (*ca* 1907), *Ludions*, Archives Léon-Paul Fargue 302
106. Pierre Albert-Birot, « Carte postale », *Feuillets inutiles*, n°19, 15 février 1936, Bibliothèque nationale de France (Paris) 309
107. Pierre Albert-Birot, « Objets. Voyage sur Photographie », *La Quinzaine de Pierre Albert-Birot*, n° 3, 15 mai 1926, Bibliothèque nationale de France (Paris). 311
108. Frans Masereel, couverture de Cendrars, *Kodak (Documentaire)*, Paris, Stock, 1924, coll. part. 330
109. *Paris, vu par André Kertész*, texte de Pierre Mac Orlan, Paris, Plon, 1934, page de titre, Bibliothèque nationale de France (Paris) 336
110. Léon-Paul Fargue, « Pigeondre », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 29. Avec une photographie de Brassaï, [sans titre] (mains de Léon-Paul Fargue et Louise de Vilmorin), 1934, Bibliothèque nationale de France (Paris) 338
111. Paul Nougé, *Le Bras révélateur*, dans *Subversion des images* (1929-1930), Musée de la photographie, Charleroi 341
112. « La machine à écrire de Blaise Cendrars », *Jazz*, n° 12, décembre 1929, p. 544, coll. part. 350
113. Paul Eluard, « À la fenêtre », illustré par une photo de Man Ray, *Course d'autos*, *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, coll. part. 362
114. Page de titre de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Kra [1924], 1928, coll. part. 407
115. Publicité pour l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, coll. part. 407
116. Blaise Cendrars, *La Banlieue de Paris,* photographies de Robert Doisneau, Lausanne, La Guilde du livre, 1949, coll. part. 422
117. Blaise Cendrars, *Le Brésil, des hommes sont venus*, photographies de Jean Manzon, Monaco, Les Documents d'Art, 1952, coll. part. 422
118. Pierre Albert-Birot, [Germaine sur la plage à Royan], *ca* 1919, tirage argentique, 16 × 20 cm, fonds Pierre Albert-Birot/Archives IMEC 442
119. Paul Morand, « Voie lactée », dans *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux; Poèmes (1914-1924)*, 7^e^ édition, Paris, Au Sans Pareil, 1924, Bibliothèque nationale de France (Paris) 453
120. Man Ray, [Poème optique], *391*, n°17, juin 1924, coll. part. 456

LF Reverseau vue c8d.indb 506 25/10/2018 18:16

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. Les poètes et la photographie : une palette d'interactions 7

Le regard photographique en poésie 7

La question du modernisme : une reconfiguration ? 10

Littérature/photographie : quels croisements ? 27

Littérature et photographie : comment procéder ? 35

L'ampleur du sens de la vue 41

Chapitre 1. Fabriquer, regarder et manipuler : pratiques et usages des poètes 43

Les poètes photographes : diversité des pratiques photographiques 45

Quelques écrivains amateurs de photographie 46

Léon-Paul Fargue : savoir-faire de la photographie 47

Pierre Mac Orlan : manipuler les images 53

Pierre Albert-Birot : pratiquer en personne 63

Victor Segalen : voyager avec la photographie 73

Raymond Roussel : entrer dans l'image 77

Pratiques collectives et pratiques ludiques de la photographie 81

Le rôle de la photographie dans la correspondance 81

Échanges de cartes postales : une correspondance particulière 87

Pratiques surréalistes et pratiques de détournement 93

Les poètes et la photographie : usages de la photographie 106

Les écrivains collectionneurs d'images photographiques : la photographie comme objet 107

De l'objet photographique à l'objet-photographie 107

Accumulation, collection, album. Les exemples de Mac Orlan et Eluard 114

Ce que collectionner veut dire : entre pratique et usage 123

LF Reverseau vue c8d.indb 507 25/10/2018 18:16

La mise en scène de soi par la photographie :
un usage singulier et collectif 128
Quand les écrivains se font faire le portrait 129
Mises en scène de soi par soi 136
Portraits de groupes : usages collectifs de la photographie 146
Publications de la photographie : usages iconographiques 155
Des ouvrages illustrés surtout documentaires 156
Richesse des usages iconographiques dans les revues 165
Chapitre 2. Penser et rêver : imaginaires de la photographie 179
La photographie, une certaine idée du réel 180
Imaginaires de la preuve : indicialité photographique 181
La séance de pose : un protocole social 181
L'album intime : la photo comme vérificateur d'existence 187
Mac Orlan et le *punctum* avant l'heure 194
Imaginaires documentaires : statut, style et posture 202
De l'idée de document à l'imaginaire documentaire 203
Documents insérés ou œuvres documents ? 207
Postures documentaires : importance du paratexte 209
Imaginaires offensifs : la photographie comme cheval de Troie 211
Le réel contre la fiction 213
Le réel contre le lyrisme 217
Le réel contre l'art 222
La photographie, des imaginaires en tension 226
Tensions temporelles 227
Le présent et le passé 228
La durée et l'instant 232
La photographie entre l'ici et l'ailleurs 237
L'ailleurs et la tentation de l'exotisme 237
Témoigner de l'ici et du maintenant 241
Blaise Cendrars : posture et fiction du reporter 244
La photographie entre la science et la magie 251
Le vocabulaire technique et scientifique de la photographie 252

LF Reverseau vue c8d.indb 508 25/10/2018 18:16

Fascination pour l'optique : Blaise Cendrars, un cas particulier d'imaginaire technique ... 256
La force de l'imaginaire magique ... 260
Fascination pour la révélation ... 264
Le surréalisme au cœur des tensions de la photographie ... 268
Le surréalisme, héritier de l'imaginaire symboliste de la photographie ... 269
Textes critiques, l'impossible modèle photographique ... 276
Chapitre 3. Reconfigurer le visuel : effets photographiques ... 285
Radicalisation de la description ... 286
L'heure de gloire de la poésie-images ... 287
Poétique du fragment ... 287
Choses vues et petits faits ... 290
Vers une poétique de la nature morte ? ... 295
Poème en prose et « image *yankee* » ... 297
Poème carte postale : un dispositif descriptif ? ... 300
Jeux poétiques sur cartes postales ... 301
La carte postale, un genre poétique ? ... 304
La carte postale, prétexte à l'*ekphrasis* ... 307
« La Vue » et la *mimesis* photographique ... 313
Folie descriptive ... 313
Une *ekphrasis* photographique ... 319
« La Vue » : postérité du cas ... 322
L'horizon déictique ... 325
Au-delà de la représentation : de la *mimesis* à la *deixis* ... 325
L'obsession de la présentification ... 326
Kodak ou le triomphe du régime déictique ... 329
Geste déictique et photographie ... 334
L'effet de vécu ... 335
Présences de la photo : attestation et engendrement ... 336
Poèmes vécus et effets de direct ... 342
Une poésie de la circonstance ... 343
Posture de l'enregistreur ... 347
Observation, enregistrement et captation ... 347
Une posture photographique dans un débat esthétique ... 352

LF Reverseau vue c8d.indb 509 25/10/2018 18:16

Une poésie du regard ? 357
Dispositifs optiques 358
Procédés de cadrage 358
Machines à voir 363
Géométrie urbaine 365
Poèmes du regard 372
Constructions et confrontations de regards 373
Le regard, instrument de brouillage entre modèles cinématographique et photographique 376
Les enjeux du regard intérieur 379
Chapitre 4. Définir la modernité : un regard photographique 385
Photographie et esthétique des avant-gardes : de la modernité au modernisme 386
Problèmes de définition 386
Moderne, modernité, modernisme 386
Guerre, ruptures et continuité 390
La conscience d'une poésie en train de se faire 392
Un « nouveau mal du siècle » ? 392
Rapprochements contemporains 398
Le modernisme vu par lui-même 402
« L'Esprit nouveau et les poètes » ou l'appel au modernisme 402
L'*Anthologie* de 1924 ou la photographie du modernisme 405
« Introduction à 1930 » ou le bilan du modernisme 413
Le modernisme poétique par la photographie même 416
Une passion pour le document 416
La photographie, un modèle poétique problématique 417
Le cinéma ou le goût pour le documentaire 423
L'ancrage dans le présent 428
Le futur antérieur ou la conscience historique de la perte 428
La passion du présent et le poids du passé 434
L'intérêt pour le visible 444
La « curiosité » contre la mélancolie 444
Le visible ou l'enthousiasme pour le monde réel 449

LF Reverseau vue c8d.indb 510 25/10/2018 18:16

L'attention au *medium* ... 454
L'attention au support ... 454
Le poème comme *medium* ? ... 459
Conclusion. La photographie vue par les poètes : le sens du paradoxe ... 467
Orientations bibliographiques ... 471
Corpus ... 471
Textes poétiques ... 471
Récits, mémoires, chroniques, essais et critiques ... 472
Revues ... 474
Photographies ... 476
Fonds documentaires ... 476
Ouvrages publiés ... 476
Études critiques et ouvrages de référence ... 477
Ouvrages critiques sur le corpus ... 477
Histoire et théorie littéraire, ouvrages généraux ... 481
Sur les rapports entre littérature et photographie ... 485
Esthétique, histoire de l'art, histoire culturelle ... 487
Index ... 493
Remerciements ... 497

LF Reverseau vue c8d.indb 511 25/10/2018 18:16