

INTRODUCTION

SOUS LE SIGNE D'APOLLINAIRE,
« PROPHÈTE MÉDIOLOGIQUE¹ »

En juin 1917, soit un an et demi avant sa mort, l'auteur des *Calligrammes* sonne le glas du livre imprimé, dont la disparition lui paraît inéluctable dans le contexte de concurrence médiologique qui est alors le sien :

Avant un ou deux siècles, [le livre] mourra. Il aura son successeur, son seul successeur possible dans le disque de phonographe et le film cinématographique. On n'aura plus besoin d'apprendre à lire et à écrire².

Si l'on en excepte la dernière partie, cette prophétie aux accents provocateurs semble, près d'un siècle plus tard, bien près de se réaliser. Certes, les jours de la lecture ne sont pas menacés. Il est en revanche fort probable que le livre imprimé, tel que l'a connu Apollinaire, soit voué à disparaître au profit de supports numériques, dont le poète en son temps n'avait pu prévoir l'existence. La question posée n'en demeure pas moins passionnante et témoigne de la part de son auteur d'une remarquable prescience et d'un fascinant esprit d'aventure. Aucune déploration dans cette prophétie. Aucun *lamento*. Il s'agit au contraire pour les poètes de s'approprier les nouveaux *media* et de jouir de leurs infinies possibilités.

Cette affirmation peut toutefois surprendre de la part d'un poète qui, en dépit de déclarations fracassantes de ce type, n'a finalement jamais fait sortir le poème du support livresque³. Du moins Apollinaire

1 Selon l'expression de Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991, p. 293.

2 Interview du 24 juin 1917 au journal *Le Pays*, *Œuvres en prose complètes II*, p. 989.

3 Si l'on excepte l'enregistrement de trois poèmes aux Archives de la Parole, dont précisément Apollinaire se montra mécontent, conscient de l'inadéquation de sa diction au nouveau support. Voir à ce propos l'article de Jean-Pierre Bobillot, « La voix réinventée.

avait-il une conscience aiguë de ce dernier, comme en témoigne de manière exemplaire le travail de mise en espace du texte auquel il se livra dans les *Calligrammes*. Homme du livre, il fut néanmoins l'auteur d'un scénario, s'intéressa, avant l'heure, aux problèmes de conservation des films et instaura même dès 1912 une rubrique « cinéma » dans les très littéraires *Soirées de Paris*. À une époque où les intellectuels ne témoignaient qu'indifférence voire mépris au cinéma¹ – « divertissement d'ilotes », selon la célèbre expression de Duhamel – un tel comportement fait figure d'exception. C'est donc avec Apollinaire que commence notre histoire. Comme le souligne Anna Boschetti², l'auteur d'*Alcools* présente en effet l'immense intérêt de se trouver au carrefour de toutes les problématiques de la brève période qu'il traverse, de 1898, date de la mort de Mallarmé qu'il choisit symboliquement pour marquer son entrée en poésie, à 1918 où il mourut à 38 ans de la grippe espagnole. Entre temps, son parcours s'inscrit entièrement dans le milieu de l'avant-garde parisienne à une époque où Paris est la capitale mondiale des Arts et des Lettres, « le lieu où la conception de l'histoire artistique comme perpétuel dépassement s'est le plus tôt développée et le plus profondément enracinée³ ». « Homme-époque⁴ », Apollinaire témoigne des importantes mutations de la poésie au début du XX^e siècle dans son rapport à la modernité.

Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires* n°28, décembre 2006.

- 1 Même si, comme le rappelle Pierre Sorlin, il s'agit là d'une regrettable spécificité française : en Italie, en Allemagne, en Autriche ou en Russie, les cercles cultivés ont, dès 1908-1910, manifesté leur intérêt pour le cinéma. Voir dans *Esthétiques de l'audiovisuel*, Nathan, 1992, p. 52.
- 2 Anna Boschetti, *La Poésie partout : Apollinaire-homme époque*, Seuil, (Liber), 2001.
- 3 *Ibid.*, p. 11.
- 4 « Vous êtes un homme-époque autant qu'un homme de l'époque », écrivait Savinio dans une lettre de 1916 à Apollinaire, reprise dans *Guillaume Apollinaire, 202 bd S Germain*, t. 2, Quaderni del novecento francese, n°14, Rome : Bulzoni, 1992, p. 61.

POÉSIE ET CINÉMA :
UNE RENCONTRE IMPROBABLE ?

À la suite d'Apollinaire, Albert-Birot, Cendrars et les futurs surréalistes, sensibles à la poésie des salles obscures, au choc du « stupéfiant-image » sur grand écran, vouèrent un véritable culte aux nouveaux héros que furent en leur temps Fantômas, Irma Vep ou Charlot, et les firent entrer dans la mythologie du monde moderne qu'ils étaient en train d'établir. Cette fascination poussa même la plupart d'entre eux à se lancer, plus ou moins sérieusement, dans l'écriture scénaristique et à inventer de nouvelles formes hybrides mêlant cinéma et poésie. Pourtant, cette rencontre est loin d'aller de soi. Elle peut même sembler triplement paradoxale.

Sur le plan esthétique, tout d'abord, la poésie, qui accorde une importance particulière à la matérialité du signifiant¹, n'entretient *a priori* que peu de relations avec le cinéma muet, où le langage occupe au contraire une place minimale (dans les cartons) voire inexistante. Comment se fait-il que la poésie, où le mot est roi, ait pu tenter de se rapprocher du cinéma, où celui-ci n'est (presque) rien ? Il n'y a en fait pas lieu de s'en étonner si l'on songe qu'à la même époque, Dada et ses successeurs instruisaient le procès du langage et tentaient de sortir par divers moyens de la gangue du sens. En outre, d'Apollinaire aux surréalistes, en passant par Reverdy et les futuristes, la place essentielle conférée aux « images » poétiques peut expliquer l'intérêt porté aux images de cinéma, même si celles-ci ne sont évidemment pas de même nature. Glissant aisément du sens propre au figuré, le terme « image » est porteur d'une ambiguïté qui explique certains rapprochements entre la poésie et le cinéma mais aussi certaines déconvenues que l'on évoquera au cours de cette étude.

D'un point de vue générique, ensuite, le cinéma, art du flux, est, dans son immense majorité, un art narratif, alors qu'en poésie, le récit occupe une place moindre, du moins si l'on s'en tient au système des

1 C'est la fameuse « fonction poétique » dont le primat sur les autres fonctions du langage constitue, pour Jakobson, la spécificité du genre poétique. Voir *Huit questions de poésie*, Seuil, (Essais), 2002.

genres qui s'élabore au cours du XIX^e siècle et trouve sa forme la plus extrême chez Mallarmé¹. L'auteur du *Coup de dés* assigne en effet de hautes missions à la poésie, qu'il dispense de trois activités jugées indignes d'elle : « narrer, enseigner, décrire », triple interdit sur lequel s'appuie Jakobson pour théoriser la spécificité de la « fonction poétique du langage² ». Ainsi définie, la poésie semble relever de l'ascèse plus que du bain de foule. À y regarder de plus près, cette difficulté n'est qu'apparente. D'une part, un film ne saurait être réduit à l'histoire qu'il raconte. En témoigne, de manière exemplaire, la quête d'un cinéma « pur » (comme on parle de « poésie pure³ »), débarrassé des scories du récit et affranchi des exigences de la *mimésis*, au début des années 1920. Il s'agit d'ailleurs d'une évidence pour tout réalisateur conscient de son art, qu'il soit ou non affilié à l'avant-garde. En ce sens, Jean Epstein affirme aussi dès 1921 qu'il « désire des films où il ne se passe non rien mais pas grand chose⁴ » et que « le cinéma doit chercher à devenir peu à peu et enfin uniquement cinématographique, c'est-à-dire à n'utiliser que des éléments photogéniques⁵ ». D'autre part, la veine narrative n'a jamais cessé d'irriguer la poésie. La définition proposée par Mallarmé s'applique en effet à merveille à sa propre œuvre mais n'engage pas la réalité de la poésie qui se fait dans ces décennies-là, de la *Légende des Siècles* ou du *Bateau ivre* aux tentatives épiques de Marinetti, de Barzun ou d'Albert-Birot dans le *Grabinoûlor*.

D'un point de vue socio-culturel, enfin, on peut s'étonner que les poètes, qui jouissent, au sortir du symbolisme, d'un prestige social inégalé, se passionnent pour un art né sur les champs de foire qui suscite la méfiance et le mépris de la majorité des élites. Là encore, il

1 On pourra se référer à l'ouvrage de Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

2 Cette idée est déjà présente dans un article daté de 1919 « La nouvelle poésie russe. Esquisse première : Vélimir Khlebnikov », traduit du russe par Tzvetan Todorov, repris dans *Huit questions de poétique*, *op. cit.*

3 Expression vouée à une grande fortune dans les années 1920, qui apparaît à la fois chez l'abbé Brémond et chez Pierre Albert-Birot, même si les deux hommes ne l'entendent pas de la même façon. Le parallèle entre poésie et cinéma « purs » est développé par Patrick de Haas dans *Cinéma intégral : de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, 1986, p. 131-134.

4 *Bonjour cinéma*, La Sirène, 1921.

5 « De quelques conditions de la photogénie » [conférence de 1923], repris dans *Écrits sur le cinéma I : 1921-1953*, Seghers, 1974, p. 138.

suffit de l'examiner de plus près pour voir que l'antagonisme entre ces deux univers est superficiel. Rappelons d'abord que l'intérêt des poètes pour les arts populaires n'est pas une nouveauté et qu'on peut faire remonter ce phénomène au moins au romantisme. Considérons, ensuite, la période qui nous occupe. Elle est marquée par une volonté de renouvellement esthétique se traduisant par la prolifération de groupuscules d'avant-garde désireux de faire entrer en poésie des sujets quotidiens puisés dans la vie moderne. Art véritablement populaire, le cinéma, qui plonge les spectateurs de tous horizons dans une nuit artificielle propice aux rencontres interlopes, a tout pour fasciner des poètes. De fait, la recherche d'une poésie « désaffublée », selon le mot de Ponge s'inscrit dans le contexte d'un vaste procès intenté à l'Art majuscule par les avant-gardes des années 1910, auquel Dada n'a pas peu contribué. Si, dans la citation suivante, les propos de Tzara portent sur la désacralisation de la peinture, on pourrait aisément les appliquer à la poésie de l'époque :

La réaction contre la belle peinture, la belle matière peinte à l'huile, se manifestait de toutes sortes de manières ; par exemple l'emploi d'éléments nouveaux (bois, papier, papier journal le plus mauvais, le plus répugnant, le meilleur marché) l'art n'avait plus du tout ce côté précieux que l'on voulait faire de lui. Et c'est à ce moment que Picabia [...] a commencé à peindre avec du Ripolin¹.

Certes, la violence de Tzara n'est pas partagée par tous les poètes de sa génération. Il n'en demeure pas moins que la poésie apparaît alors à plusieurs d'entre eux comme un fabuleux terrain d'expérimentation pour mettre en mouvement les frontières, jugées trop rigides, de l'art.

Exigeante pour celui qui s'y adonne, la poésie l'est tout autant pour ses lecteurs, comme l'atteste le statut marginal des revues qui lui sont consacrées. À l'issue d'une étude sociologique du champ poétique, Anna Boschetti affirme que « les poètes les plus indépendants n'ont pour lecteurs que leurs concurrents² », ce qui les pousse à une surenchère expérimentale et à un retour réflexif sur leur pratique. Il en va autrement « dans

1 Tristan Tzara, « Art-anti-art », interview par Olivier Todd, BBC, enregistrée à Paris en février 1959, diffusée en novembre 1959, repris dans *Œuvres complètes V*, texte établi par Henri Béhar. Flammarion, 1982. p. 436.

2 Anna Boschetti, *La Poésie partout* : Apollinaire, homme-époque, Seuil, 2001, (Liber), p. 33 pour cette citation et la suivante.

les autres genres, plus liés à la demande du public, le travail collectif de réflexion et de mise en question de la tradition est loin d'atteindre l'intensité et l'accélération qui caractérisent les recherches autour de la poésie ». Cette curiosité, cet esprit d'aventure, rend les poètes particulièrement sensibles aux innovations techniques et artistiques de leur temps, qu'ils aient voulu se les approprier, les concurrencer ou en tirer des enseignements tout en restant dans leur propre *medium*.

La suprématie du genre lyrique et sa prétendue incompatibilité avec la narration expliquent, à n'en pas douter, la rareté des études sur les rapports entre le septième art et la poésie alors qu'on compte de nombreuses études sur le cinéma et le roman¹. Plus comparables sur les plans institutionnel, esthétique et médiologique, la poésie et la peinture ont aussi donné lieu à quantité de travaux critiques.

POÉSIE ET ARTS AU TOURNANT DU SIÈCLE

La question de la « poésie cubiste »

Pour la période qui nous occupe, la critique met volontiers en avant les liens entre poésie et cubisme, du fait des relations privilégiées entretenues par les poètes de la revue *Nord-Sud* avec les peintres du Bateau Lavoir. De manière significative, le premier numéro de la revue fait en

1 Rappelons que, dès 1947, Claude-Edmonde Magny dressait un parallèle entre les techniques cinématographiques et les procédés romanesques dans *L'Âge du roman américain*. L'influence du cinéma sur des romanciers comme Hammett, Caldwell et Steinbeck serait, selon elle, sensible dans l'usage massif fait par ces auteurs de la focalisation externe. Un autre pan de la critique pense au contraire les rapports entre roman et cinéma en termes de *différenciation* des sphères propres à chaque *medium* : le roman s'écarterait du réalisme faute de pouvoir rivaliser sur ce plan avec le cinéma, selon un processus comparable à celui suivi par la peinture en réaction à l'avènement de la photographie. Une troisième voie, proposée notamment par Jacqueline Viswanathan, consisterait à « rapprocher film et roman à travers ce texte intermédiaire qu'est le scénario », démarche ayant le mérite de comparer du texte avec du texte pour éviter tout rapprochement hasardeux entre deux *media* différents. Voir son article : « Le Roman-scénario », *Literature and the others Arts*, Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, vol. 3, Innsbruck : Amoe, 1981, p. 297-301. Pour faire le point sur la question des rapports entre littérature et cinéma, on pourra se rapporter aux travaux de Jeanne-Marie Clerc, notamment *Littérature et cinéma*, Nathan Université, 1993.

effet se succéder un article de Paul Dermée sur la mort du symbolisme¹ et un article de Reverdy intitulé « Sur le cubisme », choix éditorial qui semble entériner le remplacement du grand mouvement hégémonique de la fin du XIX^e siècle par celui des peintres du Bateau-Lavoir. Pour Tzara, les relations entre les poètes et peintres cubistes font date :

Dans l'association intime entre la peinture cubiste et la poésie de l'époque, on constate un échange réciproque d'influences à la racine même des conceptions qui les animent. Cette réciprocité d'intentions nous fait mesurer le chemin parcouru depuis le temps où Baudelaire, tout en se laissant pénétrer par l'activité des peintres qu'il aimait, ne pouvait que la regarder du dehors, en spectateur. Le cubisme est le résultat des efforts communs des peintres et des poètes et son importance dans l'évolution de l'art va de pair avec la profonde révolution de l'Esprit nouveau² »

Loin de la tradition des « Salons », les écrivains prendraient alors véritablement part à l'avènement de cet art nouveau.

Dès le milieu des années 1910, une transposition notionnelle autorise même l'avènement d'une étonnante étiquette stylistique : le « cubisme littéraire » pour désigner une tendance poétique dont la revue *Nord-Sud* offrirait de nombreux exemples. Max Jacob rapproche lui-même le poème en prose du tableau cubiste en affirmant : « Alors que toutes les proses en poèmes renoncent à être pour plaire, le poème en prose a renoncé à plaire, pour être. C'est quelque chose comme un tableau cubiste³ ». Toutefois, ce parallèle n'est pas étayé par des arguments esthétiques mais par la seule considération de l'horizon d'attente du spectateur/lecteur, pris au dépourvu par des œuvres novatrices. Cette absence de critère stable peut expliquer le trouble de la critique face à la notion de « cubisme littéraire » qu'elle ne parvient pas à définir clairement. Pour certains, le terme est employé comme synonyme de « simultanéité », grand sujet de préoccupation des poètes dans les années 1913-1914⁴. La poésie dite « cubiste » restituerait en effet plusieurs événements concomitants à la

1 « Quand le symbolisme fut mort... ». Reverdy accordait une telle importance à cet article qu'il le reproduisit à nouveau dans son intégralité dans *Nord-Sud* n°3 (15 mai 1917), accompagné d'une traduction en anglais.

2 Tristan Tzara, « Picasso et la poésie » [1953], *Œuvres complètes IV*, Flammarion, 1980, p. 395.

3 Max Jacob, « La vie artistique », 291, n°10-11, New York, December 1915-January 1916.

4 Comme le résume Henri Van deputte, « les gens simples [...] parleront de poésie cubiste. Ils n'auront pas tort. Presque superposition d'images simultanées », *Les Écrits français*,

manière de la peinture cubiste qui montre simultanément un même sujet sous différents angles. Comme tout transfert de notion d'un art à l'autre, l'expression est pourtant loin de faire l'unanimité. Utilisée par Frédéric Lefèvre dans un ouvrage, paru en octobre 1917, intitulé *La Jeune Poésie française*, la notion de « cubisme littéraire » laisse sceptiques les principaux intéressés qui refusent de passer pour des émules des peintres. Le terme est explicitement contesté par Reverdy qui affirme, dans le n° 13 de la revue *Nord-Sud*, daté de mars 1918 : « Mais jusque là nous trouvons mauvais l'usage que l'on fait, du mot cubiste, à notre intention [...]. Nous nous rattachons à une pure tradition de poésie ». Le poète tient ainsi à affirmer la spécificité des moyens littéraires et doit, pour cela,

arrache[r] la notion d'« image » à toute confusion possible avec son acception picturale. Il s'agit simultanément d'affirmer sa spécificité poétique et de l'opposer à toute visée mimétique. [...] Elle ne procède pas d'une « ressemblance » déjà donnée dans le monde. Elle découle d'un acte libre de l'esprit¹.

Toujours selon Laurent Jenny, « la réticence de Reverdy à accepter l'étiquette de “poésie cubiste” s'explique à la fois par le refus du syncrétisme esthétique, caractéristique de l'âge symboliste, et par la volonté de réévaluer la place de la poésie dans les arts² ». Soucieux de préserver la spécificité de chaque *medium*, rappelons que Reverdy voit dans les calligrammes d'Apollinaire une trahison des moyens propres à l'écriture, dont le ressort devrait être essentiellement la syntaxe³.

n° 2, 5 janvier 1914, cité par Décaudin et Hubert dans « Petite histoire d'une appellation : “cubisme littéraire” », *Europe*, « Cubisme et Littérature », juin-juillet 1982, p. 7-25.

1 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité* : Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935), Presses universitaires de France, 2002, p. 107.

2 *Ibid.*, p. 106

3 On pourrait rétorquer que les *Calligrammes* exploitent au contraire au mieux une des spécificités de l'écrit par rapport à l'oral : son aptitude à se déployer « littéralement et dans tous les sens » que lui confère sa spatialité, alors que l'oral semble soumis à l'unidirectionnelle linéarité que lui impose sa temporalité.

LA POÉSIE À L'ÈRE DE LA REPRODUCTION INDUSTRIELLE

Plus que la révolution picturale, on pourrait considérer que c'est l'entrée dans l'ère de l'image industrielle qui imprime le plus profondément sa marque sur la poésie et ses représentations. Dans une véritable anthropologie de la création littéraire à l'ère de la reproduction mécanique¹, Philippe Ortel montre comment la révolution photographique contribue à façonner l'imaginaire des écrivains du XIX^e siècle, notamment des poètes. Il s'agit en effet de passer « d'une culture logocentrique et graphocentrique – littérature, peinture – qui se donne à déchiffrer, à une culture technocentrique, qui caractérise la modernité où tout est à voir, où la conquête du monde est d'abord visuelle² ». Ce bouleversement implique aussi l'invention d'une méthode critique car, contrairement au modèle pictural qui avait le mérite d'être comparable en bien des points à celui de la littérature : genèse commune (graphique), institutions semblables (académies), mouvements identiques (romantisme, etc.), la photographie est d'abord un *medium* et, en raison de son caractère technique, peine à se faire reconnaître comme art :

Compromise avec la « matière » par son statut sémiotique, avec l'industrie, par la production et la reproduction mécanique, enfin avec les pratiques bourgeoises par ses usages (comme l'atteste le grand succès du portrait), elle incarne une modernité positiviste que beaucoup rejettent³.

Notons que le modèle photographique pourrait également s'appliquer à notre *corpus*. La technologie ayant évolué et l'usage de l'appareil s'étant démocratisé, ce sont toutefois d'autres aspects du dispositif qui seraient alors mis en évidence. Comme le remarque François Brunet dans *La Naissance de l'idée de photographie*,

Si la photographie n'a jamais cessé de servir, fût-ce comme contre-exemple, à la réflexion sur l'image et sur le signe, un second usage s'est imposé [...]

-
- 1 Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Jacqueline Chambon, 2002.
 - 2 Mireille Raynal, « Le XIX^e siècle à la lumière de la photographie » [compte-rendu de l'ouvrage de Philippe Ortel cité plus haut], *Littératures*, numéro spécial « Claude Simon » n°46, printemps 2002, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
 - 3 Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 19.

surtout dans l'extrême fin du siècle, [...], centré cette fois sur les mécanismes de production de l'image, plutôt que sur sa nature¹.

De l'inscription d'une image latente invisible à sa fixation sur pellicule, le dispositif photographique offre un système métaphorique complexe, alliant l'optique à la chimie, qui permet de rendre compte de manière imagée de nombreux faits de conscience et d'expression. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'à la suite des scientifiques, les écrivains se soient emparés de ce paradigme. De manière exemplaire, c'est le cas des surréalistes, qui, comme le montre Laurent Jenny, pensent volontiers la poésie en termes de « révélation photographique² ». Explorée par des littéraires ou par des historiens de l'art (comme Rosalind Krauss, Susan Sontag ou, plus récemment, Michel Poivert), la question des rapports entre surréalisme et photographie est riche et les angles d'attaque nombreux. De la photographie surréaliste, à proprement parler, au détournement d'images à des fins poétiques dans *La Révolution surréaliste*, en passant par l'insertion de clichés censés remplacer les descriptions dans les récits de Breton, les objets d'étude sont légion. Le paradigme photographique joue un rôle important pour la poésie avant même l'avènement du surréalisme. En témoigne le cas de Cendrars, auquel Anne Reverseau consacre de nombreuses pages dans sa thèse³, dont l'un des mérites est de ne pas se limiter au mouvement d'André Breton.

Il est vrai que le caractère structuré, hégémonique et trans-artistique du surréalisme se prête plus aisément à l'étude que les personnalités singulières des années 1910, au premier rang desquelles Apollinaire l'« hérésiarque », et la nébuleuse des groupuscules poétiques d'avant-garde.

1 François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, P.U.F, 2000, p. 292.

2 Laurent Jenny, « Expression surréaliste et "révélation" », *La Fin de l'intériorité, op. cit.*, p. 139-155.

3 Anne Reverseau, « Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste : changer le regard du poète ? » (1905-1930), thèse de doctorat sous la direction de Michel Murat (Paris-Sorbonne), soutenue le 31 mai 2011, à paraître aux P.U.P.S, 2^e semestre 2013.

POÉSIE ET CINÉMA : UN DÉSERT CRITIQUE ?

On ne s'étonne donc pas non plus de trouver aussi peu de travaux sur la poésie et le cinéma avant 1924. La jeunesse du *medium* explique en partie ce phénomène mais pour les poètes, c'est précisément l'enfance de cet art qui est fascinante et autorise toutes les rêveries sur ses capacités encore inexploitées. C'est parce qu'il est un art neuf et jeune, sans reconnaissance institutionnelle, ni même critique, – fût-ce dans des cercles restreints –, qu'il épouse aussi admirablement les fantasmes des poètes. Un des seuls articles synthétiques sur la question est celui de Michel Décaudin¹ qui conclut précisément sur l'absence du cinéma chez les poètes. Pour le critique, si la vitesse et la simultanéité sont célébrées, « les références à la vision cinématographique qu'elles pouvaient appeler sont rares », la révolution poétique se retrouvant mieux dans la peinture. Selon lui, il faudra attendre la guerre et la formation d'une nouvelle avant-garde pour qu'apparaisse à l'égard du cinéma une véritable fascination. Si, comme le remarque Décaudin, Apollinaire se réfère plus souvent au phonographe qu'à l'invention des frères Lumière, on ne saurait pour autant minimiser l'intérêt de l'auteur des *Calligrammes* pour le cinéma. Comme nous le montrerons dans cette étude, Apollinaire est même à l'origine de ce rapprochement. Francis Ramirez et Christian Rolot ne s'y sont pas trompés dans l'article qu'ils consacrent au « désir de cinéma » d'Apollinaire et notamment au scénario écrit en collaboration avec André Billy, *La Brébatine*, qui révèle de la part du premier une remarquable intelligence du nouveau *medium*. C'est au même Francis Ramirez qu'on doit l'un des rares articles transversaux sur la question, dans un volume consacré aux relations entre le cinéma et les arts dans les années 1920 et 1930².

On trouve en revanche de nombreux articles sur les rapports entre le surréalisme et le septième art. À côté des études monographiques accompagnant la réédition en volume des écrits de Desnos, Soupault, Artaud

1 Michel Décaudin, « Les poètes découvrent le cinéma (1914-1918) », *Études cinématographiques*, n°38-39 (printemps 1965), p. 75-82.

2 « Poésie et cinéma », *Le Cinéma au rendez-vous des arts* : France, années 20 et 30, sous la direction d'Emmanuelle Toulet, Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 30-41.

et Fondane sur le cinéma, l'ouvrage de référence en la matière reste *Les Surréalistes et le cinéma* d'Alain et Odette Virmaux. Sans surprise, une revue comme *Mélusine*, consacrée au surréalisme, fit également paraître un numéro sur le sujet¹. Chez les historiens du cinéma comme François Albera² ou Patrick de Haas³, on trouve çà et là enfin d'intéressantes références à nos poètes mais, là encore, seul le surréalisme se voit consacrer une étude complète signée ou des numéros spéciaux⁴.

1910-1930 : LE CHOIX D'UNE LOGIQUE GÉNÉRATIONNELLE

Quoique les débuts du surréalisme constituent un objet d'étude incontournable pour notre sujet, il nous a donc semblé intéressant de remonter dans le temps pour défricher un terrain critique encore presque vierge tout en soulignant à la fois les phénomènes de continuité et les divergences entre l'avant et l'après-guerre, mais aussi l'avant et l'après-Manifeste de 1924. Marquée par un foisonnement d'expérimentations en poésie, cette période couvre, pour le cinéma, les années d'élaboration de l'art muet, des tâtonnements des années 1910 aux réussites des années 1920.

Le choix d'une optique générationnelle nous a semblé préférable à celui d'un mouvement littéraire. Il permet d'échapper aux discours bien charpentés de Breton et à la logique de groupe, pour mettre en avant certaines personnalités moins connues, mais essentielles, comme celle d'Albert-Birot ou de Benjamin Fondane, qui se sont, l'un et l'autre, passionnés pour le cinéma. Le choix d'une telle périodisation nous permet d'intégrer les revues *Les Soirées de Paris*, *SIC* ou *Nord-Sud* à notre corpus ainsi que deux importants articles d'Aragon de 1918-1919, plus riches que ses écrits postérieurs sur le cinéma, peut-être justement parce que leur auteur jouissait encore d'une liberté qui lui ferait ensuite défaut.

1 *Mélusine*, n° XXIV : « Le cinéma des surréalistes », Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme, 2004.

2 *L'Avant-garde au cinéma*, Armand Colin, 2005.

3 Patrick de Haas, *Cinéma intégral* : de la peinture au cinéma dans les années vingt, Transédition, 1986.

4 *Études cinématographiques*, n° 38-39.

En outre, les phénomènes de continuité entre les avant-gardes des années 1910 et le surréalisme sont plus nombreux que l'auteur du Manifeste de 1924 ne veut bien l'admettre. André Breton présente volontiers son mouvement comme un dépassement des recherches jugées inabouties, voire puériles, de l'esprit nouveau (Apollinaire et ses calligrammes, Albert-Birot et ses poèmes-pancartes) et de celles, plus destructrices que créatrices, de Dada. Pourtant, à en juger par ses réalisations, le surréalisme peut, sur bien des points, sembler en retrait par rapport à elles¹, comme si la fondation du grand mouvement hégémonique du xx^e siècle avait exigé la mise au pas de l'esprit d'aventure incarné jadis par Apollinaire². L'évolution des différents discours sur le cinéma, de 1910 à 1930, offrira un éclairage sur ce point d'histoire littéraire.

Au début de notre période, la modernité, dans ses aspects techniques et idéologiques, suscite un vif enthousiasme chez certains poètes, las des brumes éthérées du symbolisme, qui se jettent à corps perdu dans cette nouvelle aventure. Spectacle moderne par excellence, le cinéma s'inscrit pleinement dans la célébration du monde contemporain. Ce type de discours se maintient chez certains poètes et artistes tout au long des années 1920. Toutefois, pour d'autres, la « Grande Guerre », qui transforme les innovations techniques en engins de mort et plonge la jeune génération dans la consternation, change la donne. Le cinéma, découvert pour beaucoup en permission, répond alors autrement aux aspirations d'une jeunesse désabusée. Né pour une bonne part du désastre de la guerre, le mouvement Dada s'intéresse de près à la photographie et au cinéma, deux *media* dont il entend user pour exprimer sa vision du monde, en s'attaquant à la notion d'auteur et en provoquant le public bourgeois.

Reprenant une partie de ce programme, les surréalistes, qui placent la question de l'image au cœur de leurs préoccupations, offrent une place de choix au cinéma, lieu magique où le désir du spectateur se projette sur l'écran pour rencontrer celui du réalisateur. Influencé par

1 Voir par exemple sur ce point : Laurent Jenny (chapitre III de *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*), Anna Boschetti *La Poésie partout*, *op. cit.*, p. 236-243) et Jean-Pierre Bobillot, « La poésie écrite a-t-elle encore lieu d'être ? Breton / Apollinaire / Heidsieck (et retour) », *Mélusine*, n°XXVIII, « Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945 », Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme, 2008.

2 Sur cette question, voir Marguerite Bonnet, « Apollinaire et les Surréalistes », *La Revue des Lettres Modernes*, n°104-107, 1964.

la réflexion sur l'inconscient et sur l'automatisme, leur discours adopte alors exclusivement le point de vue du spectateur et loue le cinéma pour sa faculté à créer des images fantasmatiques sans médiation langagière.

Si notre période n'est donc pas totalement homogène, elle offre néanmoins une double forme de cohérence. Sur le plan thématique, tout d'abord, le cinéma est constamment célébré pour son caractère populaire et subversif et associé à l'idée de modernité, même si cette dernière est sujette à redéfinition. Sur le plan formel, maintenant, la pratique poétique de l'écriture scénaristique, dont l'intensité s'apparente, selon l'expression des Virmaux, à une véritable « fièvre », se poursuit tout au long de notre période.

En 1930, la généralisation du parlant sonne le glas de l'idylle des poètes avec le cinéma. C'est une toute nouvelle esthétique qui se met alors en place et ses débuts hésitants laissent craindre à la plupart des poètes que le nouveau *medium* ne coure à sa perte. Parallèlement, la pression des événements historiques (montée des fascismes, engagement dans le communisme) incite les poètes à délaisser le terrain de l'esthétique pour s'engager sur celui de l'idéologie. Il n'est que de comparer les chroniques de cinéma d'Aragon dans les *Lettres françaises* à ses premiers articles de 1918 pour mesurer l'ampleur du phénomène.

L'IMAGINAIRE DU CINÉMA DANS UNE ANTHROPOLOGIE DE LA MODERNITÉ

Il ne s'agira pas ici de faire du cinéma la clé interprétative du style poétique de l'époque, exercice tentant mais périlleux¹ auquel se livre par moments le poète Jean Epstein, mais d'étudier l'imaginaire de la modernité qui se cristallise autour de lui et les nouveaux genres littéraires hybrides auxquels il donne naissance.

1 On pourra se référer aux nombreux articles de Bernard Vouilloux sur les problèmes méthodologiques et théoriques des études sur les rapports entre le texte et l'image. Voir par exemple « Texte et image ou verbal et visuel ? », *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepti (colloque de Cerisy-la-Salle, 23-30 août 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 17-31.

Pour ce faire, nous avons établi un large *corpus*, en grande partie puisé dans les revues poétiques de l'époque, qui mêle articles théoriques, récits fictionnels, poèmes, scénarios et formes aux contours flous : critique « synthétique », cinépoèmes et poèmes cinématographiques. Au fil de cette étude, on rencontrera Max Jacob, Pierre Albert-Birot, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Henri Michaux, Pierre Reverdy et Benjamin Fondane. À ce *corpus* littéraire, s'ajouteront des textes d'artistes et de cinéastes importants de l'époque, au premier rang desquels Jean Epstein, dont les écrits sur la poésie et le cinéma sont d'une importance cruciale pour comprendre les enjeux de notre sujet. Variant les focales, nous avons croisé la recherche des grands effets de convergence, que pratiquent les historiens des idées et de la littérature et l'étude détaillée des textes nés de cette étrange rencontre entre cinéma et poésie.

Notre réflexion a aussi été alimentée par des considérations anthropologiques empruntées aux philosophes et aux sociologues de la modernité, dont la pensée est presque contemporaine de nos auteurs. Appartenant au monde moderne en raison de son dispositif technique, le cinéma agirait en effet sur le psychisme des spectateurs avec la même violence que celle à laquelle les expose le milieu urbain. Mouvement, vitesse, hyperstimulation visuelle, choc, intrusion des appareils sont les phénomènes majeurs de cette « *épistémè* du cinéma¹ », définie par François Albera comme « ce nouveau paradigme de pensée et de représentation qui innerve tout l'espace de la communication et de l'expression et dont le cinéma n'est point le tout mais la concrétisation la plus achevée, qui l'éclaire de ce fait mieux que quiconque² ». Siegfried Kracauer et Walter Benjamin en eurent l'intuition et c'est dans le sillage de leur réflexion que s'inscrit un volume récemment publié par des universitaires américains sur le rôle du cinéma dans « l'invention de la vie moderne³ ». Cette réflexion anthropologique nous semble particulièrement pertinente pour comprendre le rôle que joua le cinéma dans le champ artistique de l'époque mais aussi pour en mesurer les limites.

1 Cette hypothèse est exposée par M. Albera et Tortajada dans « L'*Épistémè* dix-neuf-cent », Colloque Domitor, Montréal, 2002, dans A. Gaudréault, Pierre Veronneau (dir.), *Le Cinéma, nouvelle technologie du xx^e siècle*, Lausanne : Payot, 2004, p. 45-62.

2 François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, op. cit., p. 48.

3 *Cinema and the invention of modern life*, Leo Charney, Vanessa Ruth Schwartz (eds.), Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1995.

Une première partie, en forme de panorama de la vie culturelle des années 1910 et 1920, tâchera de mettre en évidence les raisons, à la fois éthiques et esthétiques, de cette rencontre, mal connue, entre les poètes de la génération d'Apollinaire et le cinéma. Art mécanique, spectacle populaire, mais, surtout, image en mouvement, le cinéma épouse les préoccupations d'une génération marquée par des bouleversements techniques perçus comme incessants et omniprésents. Plus particulièrement, on verra que la représentation du mouvement¹, qui est au fondement de l'esthétique cinématographique, taraude les peintres qui rivalisent d'inventivité pour trouver des solutions plastiques susceptibles de répondre à cette aporie² mais passionne aussi les poètes.

L'analyse des écrits (théoriques ou non) des poètes, à laquelle nous nous livrerons dans un deuxième temps, mettra en évidence les raisons de cette étroite association entre cinéma et modernité, placée sous le triple signe de la vitesse, de la violence et de la subversion. La *projection*, composante fondamentale de l'expérience filmique, pourrait en être le paradigme : par ses œuvres projetées, œuvres projectiles, le cinéma restitue à sa façon l'expérience de l'« homme moderne ». Volontiers incarné par l'homme « américain » et les héros de cinéma, il mêle en effet à une intense activité un souverain affranchissement des convenances sociales et morales qui trouve un écho particulier dans la jeune génération désabusée de l'après-guerre dont sont issus les surréalistes. Rythme effréné, héros amoureux et femmes « modernes » (lisez « libérées ») à l'écran, spectateurs-voyeurs et ambiances équivoques dans la salle : le cinéma a toujours un air de défi lancé à la face du monde ancien.

Parler du cinéma, est-ce finalement parler de tout sauf de son objet supposé ? Célébrer le monde moderne, brandir la culture populaire contre celle des lettrés, instruire le procès d'une société sclérosée : autant de causes que sert en effet indirectement l'éloge du cinéma. L'idylle entre les poètes et le septième art ne serait-elle qu'une illusion rétrospective ? Que comprennent vraiment nos auteurs de l'esthétique cinématographique

1 Question indissociable de celle de la simultanéité qui intéresse aussi les romanciers de l'époque.

2 On pourra à ce sujet se reporter aux réflexions menées par Philippe-Alain Michaud qui choisit précisément de relire l'art du xx^e siècle à la lumière du cinéma. Voir sa préface au catalogue de l'accrochage du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, intitulé *Le Mouvement des images*, 2006.

qui est en train de se mettre en place ? Telle est la question à laquelle nous tâcherons de répondre dans un dernier temps en nous appuyant à la fois sur des textes théoriques plaçant la « photogénie » au cœur de leur réflexion, et sur les formes tangibles de cette rencontre qui permettent de mesurer la puissance réelle de ce désir de cinéma.