



N°1 En marge

- Christophe Wall-Romana

Cinégraphie, ou la marge à dérouler

« Importance énorme de la marge, dans ce qui est écrit, dans ce qui est vécu. Le plus vrai est là, qui jamais ne se montrera ». Pierre Reverdy¹

« Les mots déroulent des rubans d'ombre autour de la clarté conquise ». Edmond Jabès²

Dans la version imprimée d'*Histoire(s) de cinéma*³, Jean-Luc Godard place en vis-à-vis d'un texte fait de courts vers libres, un ou plusieurs photogrammes composites numérisés, serrés dans de petits cadres. En contraste avec les denses mises en page sur Internet, on est frappé par la prépondérance de l'espace blanc de la marge, côté image comme côté texte. On peut même dire que ce qui relie images et texte – qui d'ailleurs ne se « correspondent » pas – n'est autre que cet espace blanc qu'ils partagent, celui de la page-écran et celui de la page-écrite, et se renvoient l'un l'autre. Nous aimerions réfléchir ici à cet espace polyvalent de la marge en tant que vase communicant entre la

¹ Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord 1930-1936*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 229.

² Edmond Jabès, « Spectacle », dans *Les mots tracent, Je bâtis ma demeure*, Paris, Gallimard, 1959, p. 173.

³ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.

littérature et le cinéma, c'est-à-dire potentialité d'une signification filmique alimentant l'écriture depuis Mallarmé jusqu'à notre extrême-contemporain⁴.

Et pour mieux situer nos propos au sein même d'une histoire littéraire qui n'a que très peu tenu compte de ce courant sous-jacent⁵, citons l'un des tout premiers textes d'Aragon, publié en 1918 dans la revue *Le Film*⁶: « Quand, devant l'écran nu, sous l'éclairage du seul projecteur, éprouverons-nous cette virginité redoutable : *Le blanc souci de notre toile ?* ». En citant ainsi le dernier vers de « Salut », poème-manifeste liminaire parmi ceux que Mallarmé publia en recueil, Aragon indique bien que cette potentialité de l'écran vide le suscite en tant qu'elle reprend ou relève le blanc mallarméen latent⁷. Nous examinerons ici de plus près ce que nous appelons la « cinégraphie⁸ » de la marge depuis Mallarmé.

1. De Mallarmé à Frankétienne

En 1897, André Ibels lance une enquête auprès d'une trentaine d'écrivains dont Rachilde, de Gourmont, Louÿs et Zola, sur « le roman illustré par la photographie ». Stéphane Mallarmé y répond :

Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous employez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantagusement⁹.

⁴ Faute de place, nous ne traiterons pas ici d'auteurs plus récents, tels Pierre Alféri, Valérie Pittolo, ou XX. Notre travail est cependant en partie une tentative pour comprendre la place du cinéma dans leur œuvre.

⁵ À de rares exceptions, tels Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

⁶ Louis Aragon, « Du décor », *Le Film* (16 septembre 1918), p. 10.

⁷ Pour le blanc de la page hors référence au cinéma, voir Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2000.

⁸ Ce mot fut inventé par des critiques de cinéma et des cinéastes tels Émile Vuillermoz et Marcel L'Herbier vers 1917-19, et raffiné par d'autres au début des années vingt tels Louis Delluc, Léon Moussinac et Germaine Dulac. Il dénotera une qualité structurelle et rythmique du montage cinématographique. Voir Richard Abel, *French Film Theory and Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 206-213. Nous l'utilisons dans le sens nouveau de présence sous-jacente mais active d'aspects cinématographiques dans la matérialité de la page et dans la préhension générale de l'écriture par l'écrivain.

⁹ Stéphane Mallarmé, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1898, p. 110 (et *Œuvres complètes* [1945], Paris, Gallimard, p. 878. Ces deux textes sont erronés ; la version correcte se trouve dans le volume IX de la correspondance, p. 236).

On n'a pas assez prêté attention à cette déclaration qui met le livre et le cinéma (ouvert au public fin 1895) sur un même plan en proposant que le « déroulement » de la bande cinématographique apporte quelque chose de plus (« avantageusement ») à la simple juxtaposition d'« images et texte » que peut offrir un livre. Comme nous le suggérons plus loin, il y a tout lieu de croire que Mallarmé connaissait de très près les développements de l'appareillage cinématographique entre 1893 et 1897. En outre, nous disposons d'indices génétiques qui démontrent que Mallarmé rédigea cette déclaration peu après et dans le même registre lexical et théorique que la préface d'*Un coup de dés* qui paraît dans la revue *Cosmopolis* en avril 1897. Deux fragments de préface le montrent clairement :

[...] mais si, pour quelque motif elle [la parole] requiert le papier, dépossédé de sa fonction originelle de montrer des images, alors ne doit-elle pas remplacer celles-ci à sa façon, idéalement et fictivement. [...] or que dans un cas elle [la parole] requiert la blancheur du papier, dépossédé celui-ci de sa fonction de surface ou présenter à l'œil uniquement des images, alors la parole ne doit-elle pas remplacer celles-ci à sa façon, moins tangiblement par un texte ou littérairement¹⁰.

Le parallélisme des constructions syntaxiques de ces deux fragments avec la déclaration sur le cinéma ne laisse aucun doute. « La parole », l'actant de ces deux fragments, déjà vouée à réunir « images » et « texte » sur le « papier », se verra remplacée par le « déroulement » du cinéma, pour lequel l'écran fait implicitement office de support papier. Le fameux « blanc » ou « espacement » mallarméen, qui donne à l'émargement blanc de toute trace écrite une nouvelle potentialité sémantique, a partie liée avec le *Cinématographe* des Frères Lumière. Pour affermir ce lien surprenant, analysons brièvement les associations de Mallarmé avec certains acteurs reconnus de l'industrie cinématographique parisienne balbutiante¹¹.

A. Octave Uzanne, ami proche de Mallarmé, publie dès 1893 un article à la une du *Figaro* qui rend compte de son voyage aux Etats-Unis où il découvre le *Kinetograph* d'Edison. « Une visite chez Edison » (*Le Figaro*, 8 mai 1893, p. 1) contient ainsi

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I [1998], Paris, Gallimard, p. 392.

¹¹ Je renvoie à mon article « Mallarmé's Cinemopoetics : The Poem Uncoiled by the *Cinématographe*, 1893-1898 » dans *PMLA*, janvier 2005, pp. 128-147.

probablement la première description précise du dispositif et de l'effet cinématographiques :

...ma prochaine invention [...] c'est le...

Il [Edison] me lance un mot que je ne saisis point, je lui passe mon carnet et il y écrit : KINETOGRAPH. Sous le mot *Kine* il crayonne : *motion* ; sous le mot *graph* : *record*. J'interprète : *Enregistrement du mouvement*.

– Le *kinetograph* sera pour l'œil, continue t-il, – vous allez le comprendre ou plutôt le voir – ce que le phonographe est pour l'oreille. C'est la complémentaire de mon invention pour l'enregistrement du son. Grâce à ce nouveau système, on verra un opéra, une comédie, une performance, en même temps qu'on l'entendra [...].

Uzanne décrit maintenant l'appareillage :

L'excellent démonstrateur me sort alors diverses petites photographies graduées, prises à raison de quarante-deux poses à la seconde ; il me montre des acrobates dont les moindres mouvements sont notés, me conduit à son atelier spécial de photographie où la silhouette d'un homme est prise en plein mouvement par clichés successifs de *quatre côtés différents*, dans la proportion de 2,760 poses à la minute ; ce sont ces épreuves qui, mises sur un cylindre merveilleusement articulé, actionné à peu près comme celui du phonographe, reproduisent, avec toute l'expression de la vie et de l'accélération du mouvement, le geste humain méthodiquement enregistré.

Edison conclut même assez prophétiquement que ce ne sera pas avant « deux ans que [son] oeuvre sera au point ». Grand lecteur du *Figaro*, Mallarmé n'aura pas manqué cet article, d'autant plus qu'Uzanne et lui-même s'occupèrent ensemble de pourvoir aux besoins de la veuve de Villiers après la mort de ce dernier en 1889, et que Villiers mit Edison lui-même en scène dans son *Ève future* (1886). Il serait impensable qu'Uzanne ne se soit pas assuré que Mallarmé ait pris connaissance de cet article, et plus probablement, il lui aura décrit cette visite de vive voix.

B. Jules Huret, à dater du début 1896, devient chroniqueur de cinéma puisqu'il s'occupe de la rubrique « Concerts et spectacles » du *Figaro*, où dès février 1896 paraissent des nouvelles brèves sur les projections cinématographiques. Lui aussi est un ami proche de Mallarmé. Ainsi le 23 avril 1896, les noms de « Mallarmé » et « le Cinématographe-Lumière » apparaissent sur la même page (p. 4). Mallarmé a sans aucun doute parlé cinéma avec Huret.

C. Le fils de Félix Nadar, Paul Nadar, ami proche de Mallarmé, travaille en juin 1896 à une caméra cinématographique réversible (comme l'est celle des Lumière) qu'il espère vendre au Musée Grévin, lequel souhaite offrir des séances de projection. Nadar et Mallarmé font de la yole ensemble pendant l'été 1896 à Valvins, et déjà en mai Mallarmé lui avait écrit pour lui dire de ne pas trop travailler. Nadar n'a pu que tenir Mallarmé au courant de la technologie naissante.

D. Le 4 mai 1897, l'incendie du bazar de la Charité, causé par une lampe acétylène utilisée pour une projection de « vues animées » comme on appelait les films, fait une centaine de victimes. Deux amies de Mallarmé en réchappent de justesse, et deux autres amis de Mallarmé, Montesquiou et de Régnier, se battront en duel, après que ce dernier accusera le premier de couardise pendant l'incendie. C'est deux semaines plus tard que Mallarmé écrit sa déclaration sur le cinéma, alors en chute libre en terme de popularité. Il est probable que Mallarmé, à ce tournant crucial, se soit interrogé non pas sur la cinéphilie directement mais sur ses fondements et son avenir épistémologiques.

Si, en tout état de cause, il nous semble clairement établi que Mallarmé s'est intéressé au cinéma, dans quelle direction poétique précise cet intérêt allait-il ? Revenons à la préface d' *Un Coup de dés* puisqu'elle recèle cette théorie de l'espace par quoi la page, depuis ses marges jusqu'à ses interlignes, participe du sens général et potentiel du poème :

[...] le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. (...) Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, (...) de traits sonores réguliers ou vers (...) l'instant que (...) dure leur concours (...) c'est à des places variables (...) que s'impose le texte. L'avantage (...) de cette distance copiée (...) semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement (...) d'après la mobilité de l'écrit (...) et la portée (...) notera que monte ou descend l'intonation¹².

Avec l'extrait de l'article de 1893 d'Uzanne cité plus haut, ce passage a en commun une série de mots : « son / sonore », « successifs / succession », « mouvement / mouvement », « accélération / accélérer », « copiés / reproduisent », « notés / notera ».

¹² Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* [1945], éd. cit., p. 455.

De façon assez remarquable, Edison et Mallarmé tous deux entrevoient un nouveau média ou genre à la fois visuel et sonore. Mais pour revenir à la marge, à l'espace de la page, au papier lui-même, il est encore plus remarquable que cette théorie de l'émargement du texte sonorisé corresponde de très près à la description de l'odomètre donnée en 1894 par l'un des inventeurs de la chronophotographie, Étienne-Jules Marey :

Supposons qu'une horloge conduise, d'un mouvement uniforme, une bande de papier ; une plume fixée au-dessus de cette bande s'abaisse et se relève tour à tour à des intervalles et pendant des durées variables ; les contacts de cette plume avec le papier qui marche laisseront leur trace sous forme de traits, plus ou moins espacés et plus ou moins longs, qui en exprimeront la succession et la durée¹³.

Une deuxième série sémantique est commune à Mallarmé et Marey : « espacement / espacés », « papier / papier », « succession / succession », « traits / traits », « réguliers / uniforme », « dure / durées », « variables / variables », « mouvement / mouvement », « monte ou descend / s'abaisse et se relève ». Dans cette invention de Marey, qui reprend sa propre invention du film chronophotographique déroulé de manière à produire l'impression du mouvement vers 1890, c'est le papier qui se meut. Mallarmé dit seulement que « le papier intervient » et mentionne au contraire « la mobilité de l'écrit ». Il est vraisemblable que Mallarmé ait lu l'opuscule de Marey¹⁴, considéré sans doute comme l'ouvrage théorique de référence du cinéma naissant, et qu'il s'en soit inspiré en proposant une poétique de la page où le mouvement réel du papier serait translaté ou transfiguré en une marge dynamique—à proprement parler *cinégraphique*¹⁵.

De toutes les réponses à l'enquête, Ibels, dans son texte introductif du *Mercure de France*, retiendra la proposition de Mallarmé qu'il met en scène en un discours entre deux personnages :

– Parfaitement, monsieur, le roman futur, croyez-moi, se servira de la photographie [...] s'agrandira dans le Livre, aura même du relief au stéréoscope [...]

¹³ Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement* [1894], Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 22.

¹⁴ Le livre de Marey se trouvait-il dans la bibliothèque de Mallarmé ? Uzanne, Huret, ou Nadar le lui auraient-ils prêté ?

¹⁵ Dans le sens que nous lui donnons ici, la cinégraphie correspond à la notion de « cinéma étendu » que développe Philippe-Alain Michaud pour les arts visuels dans son livre récent *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo/L'éclat, 2005.

- Le roman futur sera-t-il selon vous le cinématographe ? hasardai-je.
- Parfaitement, approuva Van Pusch¹⁶.

La mention du Livre avec une majuscule laisse peu de doute au lecteur averti du *Mercure* qu'il s'agit bien du grand œuvre idéal de Mallarmé. Bien que le cinéma d'aujourd'hui donne pleinement raison à Van Pusch / Ibels, le propos de Mallarmé n'est néanmoins pas (ou pas seulement) macluhanien avant l'heure – le cinéma comme devenir du livre – mais bien poétique. La cinégraphie comme devenir de la poésie. C'est ce que confirme le poète haïtien Frankétienne qui reconduit remarquablement la même idée – et il semble sans connaissance directe du texte d'Ibels – avec des propos tout à fait similaires dans l'introduction de son grand œuvre à lui, *L'Oiseau schizophone*, commencé en 1986. On y retrouve un dialogue entre deux personnes sur le futur – on pourrait dire le futur antérieur – du livre :

- Et alors qu'est-ce qui remplacera le livre ?
- Le cinéma concret des faisceaux vibratoires émis par de puissants projecteurs cérébraux. (...) l'animation magique des images mentales (...)
- Vous croyez cela possible réellement ?
- Ce sera le psykinérama (...) le cinéma des rêves en projection concrète. Le cinéma des âmes en connexion directe¹⁷.

Bien entendu, ce qui nous parvient à nous lecteurs, c'est bien un livre, envoyé des marges même de l'Histoire, celle du grand déni colonial français de l'esclavagisme génocidaire en Haïti. *L'Oiseau schizophone* est d'ailleurs un livre dont le texte, travaillé de l'intérieur par une virulence qu'objectifient de violents dessins à l'encre, empiète imperceptiblement sur les marges, comme pour se donner à lire à la fois comme « ouragan de cris effervescents gonflés de rage poétique » (p. 12) et cependant effervescence contenue, centripète, incarcérée. Le texte qu'on lit, en effet, est celui de l'écrivain Prédilhomme, « condamné à manger son livre, feuille par feuille » (p. 5) par les agents du gouvernement zozobiste, et ce jusqu'à la mort : non seulement la lecture devient l'ombre de la torture, mais elle enferme le texte en lui-même, empoisonné dans et par ses propres marges.

¹⁶ André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1898, p. 101.

¹⁷ Frankétienne, *L'Oiseau schizophone*, s.l., Édition des Antilles, 1993, p. 8.

2. Cinégraphie et poésie visuelle, 1913-1921

Tout comme l'œuvre de Frankétienne, la poétique cinégraphique demeure marginalisée, affaire de poètes marginaux. La symbolique du champ culturel n'en reste pas moins modélisée comme page géante où les capitales centripètes, trônant sur des péri-cultures en minuscules, incarnent l'*auctoritas* hiérarchisante du texte sur ses marges. Cet imaginaire de la page se présentant comme dispositif mimétique de l'espace vécu de la modernité, et donc champ d'action poétique, fait pleinement partie du legs mallarméen. Nous voudrions montrer à présent combien l'esthétique de « L'esprit nouveau » en poésie, allant de Mallarmé aux surréalistes, a saisi cet imaginaire de la page en tant que champ d'action au travers de sa passion pour le cinéma. L'avant-garde poétique marginalisée a entrepris une réflexion profonde sur la cinématocité induite dans le champ de représentation du langage écrit.

Car il convient avant tout de mettre entre parenthèses, heuristiquement, nos habitudes épistémologiques qui placent le texte et la littérature en position d'*arché*, d'origine, pour mieux pousser le cinéma en marge comme greffe récente, ajout tardif, média d'adaptation inessentiel. À l'écran, c'est en effet le langage, et surtout l'écrit, qui joue le rôle de marge. On pourrait même avancer que la greffe du langage sur l'image filmique sert à cette dernière de pleine marge – bien que marge d'un genre nouveau – en retour peut-être de la manière dont l'évacuation progressive de la marge du livre comme espace pictural en vint à définir l'autosuffisance de l'écriture à la fin du Moyen-Âge. Quoiqu'il en soit, l'insertion progressive du langage dans le film scande l'histoire du cinéma à partir de la fin des bonimenteurs¹⁸ : depuis l'ajout du titre du film *dans* le film (dès 1897 la firme Gaumont propose des bandes titres facultatives pour ses films¹⁹), la généralisation des cartons-titres ou intertitres (vers 1902), l'arrivée de la voix chantée (vers 1905 pour Alice Guy Blaché, puis 1927 pour *Le Chanteur de jazz*), le générique autonome en exergue (années 20), et jusqu'à la fameuse arrivée du parlant (diégétique en 1929, extra-diégétique en 1931), des sous-titres (1930), et enfin du double générique (avant et après le film) du cinéma d'aujourd'hui. Si l'écrit à l'écran est aujourd'hui

¹⁸ Les bonimenteurs commentaient, voire jouaient, les films dits muets jusque vers les années 10 en France, plus tard au Canada, en encore plus tard dans la tradition *benshi* au Japon.

¹⁹ Claire Dupré la Tour, « Un procédé filmique : l'intertitre. Retour aux sources » dans *Cinéma et littérature : d'une écriture l'autre*, éd. Laurence Schifano, Paris, RITM, 2002, p. 16.

repoussé dans les marges du film – avant et après, ou au bas de l'image – il y eut néanmoins dans les années 20 de nombreux efforts visant à suturer les mots à l'image filmique elle-même, de la part de L'Herbier, Dulac, Epstein et Man Ray en particulier.

Tentatives cinégraphiques par excellence, puisqu'il s'agissait non pas de réinscrire le texte au centre du champ visuel et comme éclipsant ou écrasant l'image, mais de trouver de nouvelles compositions et modes d'insertion du texte qui puissent respecter l'image en tant que signifiant primaire. C'est ainsi que L'Herbier dans *L'Homme du large* (1921) multipliera les caches irréguliers redessinant le pourtour de l'image, afin d'ouvrir une marge où le texte puisse s'inscrire tout contre l'image, en des configurations toujours renouvelées. Epstein dans *La Chute de la maison Usher* (1928), et plus subtilement déjà dans *Cœur fidèle* (1923), généralisera la présence de mots écrits à l'intérieur de la *diegesis* même (lettres, manuscrits, livres qui tombent au ralenti, intertitres de tailles variées, voire mots gravés sur les murs). Man Ray en fit de même en adaptant un poème de Robert Desnos, *L'Étoile de mer* (1928). Quant à Germaine Dulac, c'est dans *La Belle Dame sans merci* (1922) qu'elle utilisera le texte d'une manière remarquable, en imprimant sur l'écran de haut en bas les vers que chante une cantatrice, recouvrant ainsi son visage d'un filet de mots qui s'arrête cependant à sa bouche qui les chante. L'image sécrète ainsi le texte qui vient s'y superposer : comme le texte se formate eu égard à la composition interne de l'image, cette superposition n'est plus celle du texte convexe s'inscrivant en média dominateur sur la page plate et vide. C'est dorénavant elle qui le reçoit selon ses besoins à elle²⁰.

Les poètes ont suivi de près ce nouveau rapport entre le signifiant-image filmique et sa marge écrite. Nous avons suggéré ailleurs²¹ comment, dès 1913, le « fantoche » des dessins animés d'Émile Cohl – silhouette anthropomorphique schématisée comme sur les dessins d'enfants – a probablement influencé le premier des *Calligrammes* d'Apollinaire, « Paysage », qui contient un fantoche. Une première version du poème est titrée en effet « Petit paysage animé » : les éléments du calligramme y sont plus dynamiques et reliés que sur la version finale, et il semble plus que probable qu'Apollinaire fasse un clin d'œil du côté du dessin *animé*, ce mot venant justement

²⁰ Je songe à la critique de la sexuaction du sens par Irigaray – qui a des limites très nettes dans notre application, puisque l'image filmique ne peut être en soi considérée comme un média phallogocentrifuge.

²¹ Voir « Poire, Plume, Douve et bob : le fantoche filmique dans la poésie », *French Review* (à paraître, 2007).

d'être employé par Cohl en ce sens précis, dans des titres comme « Allumettes animées » (1912). Dans plusieurs dessins animés, Cohl n'hésite pas à montrer sur la page la main qui y trace un dessin, littérialisant la nouvelle homologie fondamentale entre la marge blanche de la page et l'espace animé. Le calligramme fait donc montre de ce nouveau rapport cinégraphique entre le signifiant-image filmique et le tracé/l'écrit qui en est dorénavant la marge pourrait-on dire *interne*. Apollinaire l'indique assez clairement lorsqu'il définit le calligramme à la charnière de la typographie et du cinéma :

Quant aux Calligrammes, ils sont une idéalisation de la poésie verslibriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe²².

Si le calligramme abolit la marge – c'est à dire la délimitation du champ typographique – ou plutôt l'absorbe au sein du support visuel unifié de la page, c'est donc une manière de reconnaître que le cinéma est en large partie responsable de ce support visuel unifiant l'écriture, ce que Jean Epstein va appeler « le plan intellectuel unique ». Blaise Cendrars ne fait pas référence expresse au cinéma avant 1917, avec son « ABC du cinéma ». Pourtant, on pourrait arguer que son grand poème illustré par Sonia Delaunay, « Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France, représentation synchrone, peinture simultanée Mme Delaunay, Texte Blaise Cendrars », présente une abolition complète et de la marge et du blanc de la page en même temps qu'un déroulement du texte au sein d'un écheveau de formes colorées cinétiques, qui ne peuvent pas être sans rapport avec le déroulement des films colorés et sous-titrés de l'époque²³.

C'est Apollinaire, dans sa fameuse conférence de 1917 sur « L'Esprit nouveau et les poètes », qui le premier appela les poètes à se tourner vers le cinéma et le phonographe, sans toutefois spécifier s'ils devaient simplement comme lui contribuer à des scénarios, puisqu'il venait juste de vendre « La Bréhatine » écrit en collaboration avec André Billy. Ce n'est pas avant *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état*

²² Cité par Anna Boschetti, *La Poésie partout, Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, p. 180.

²³ Rappelons que la pellicule en nitrate de cellulose après 1910 était le plus souvent pré-colorée ; un feuillet des *Vampires* de Feuillade, en 1917, utilise en moyenne quatre couleurs différentes.

d'intelligence (1921)²⁴ de Jean Epstein (sous l'impulsion de Cendrars qui alors collaborait au film *La Roue* d'Abel Gance) que se développa une poétique précise du modernisme cinégraphique : « Pour, ainsi, se mutuellement soutenir, la jeune littérature et le cinéma doivent superposer leurs esthétiques » (p. 170). Epstein continue :

« Movies » disent les Anglais ayant compris que la première fidélité de ce qui représente la vie, est de grouiller comme elle. Une bousculade de détails constitue un poème, et le découpage d'un film enchevêtré et mêlé, goutte à goutte, les spectacles. Plus tard seulement on centrifuge, et du culot se prélève l'impression générale. Cinéma et lettres, tout bouge. (p. 173)

Cette mise en mouvement des lettres se passe à la fois pour le signifiant du mot et pour son signifié. Epstein indique que « le mot n'est plus la désignation d'un objet précis, mais au contraire une sorte d'embout aussi universel qu'il est possible, destiné à mettre en liaison les images les plus éloignées » (p. 65). Rappelant la poétique associative de Reverdy, et annonçant celle de Breton, une telle conception s'en distingue néanmoins en suggérant la co-substantialité du mot et de l'image, c'est-à-dire de la littérature et du cinéma. C'est là l'innovation philosophique d'Epstein qui, ayant cité un poème de Reverdy, insiste sur cette co-substantialité :

Ainsi il apparaît nettement que la littérature moderne admet un seul plan intellectuel. Tout : pensée et acte, idée et sensation, aujourd'hui et demain et hier, prévisions et certitudes et souvenirs, tout est projeté ensemble, côte à côte, sur le même carré d'écran. (p. 145)

Il n'est que de lire son *Bonjour cinéma* (1921)²⁵ pour découvrir la mise en œuvre de cette poétique en un livre expérimental, où l'on retrouve en un montage rapide des affiches faites de lettres en mouvement sur la page, des propos théoriques, des fragments de poèmes en vers libres, des photogrammes superposés, et des dessins de Fernand Léger qui superposent l'espace de la page et celui de l'écran.

D'autres poètes notent cette superposition intermédiaire de manière différente. Ainsi, certains remarquent que les intertitres enserrés dans leurs cadres ressemblent d'assez près aux strophes d'un poème. Par exemple, la petite strophe carrée de Reverdy

²⁴ Paris, La Sirène, 1921.

²⁵ Paris, La Sirène, 1921.

dans son roman poétique visuel *Le Voleur de Talan* (1917), ressemble à s'y méprendre à l'intertitre carré avec retour régulier à la ligne qui en est le format principal. Unité de sens et pourtant fragment narratif incomplet, l'intertitre fournit aussi un nouveau modèle sémantique que le recueil poétique précédent de Reverdy (*La Lucarne ovale*, 1916) semble d'ores et déjà émuler. En outre, de nombreux intertitres du Muet, et pas seulement dans les films d'avant-garde, adoptent une mise en page assez libre : chaque ligne ne commence pas contre la marge de gauche, mais souvent flotte – sans motivation apparente – au milieu de la ligne, comme dans un poème « cubiste » de Reverdy ou Cocteau.

Mais l'homologie entre l'espace de la marge du livre et l'espace de l'écrit-à-l'écran n'est pas au centre de la cinégraphie. Comme nous le verrons avec Epstein, il s'agit plutôt d'un nouveau mode de relation. Ainsi Reverdy décrit en 1917, également dans sa revue *Nord-Sud*, ce que les cinéastes nommèrent plus tard « le raccord du regard », c'est-à-dire un plan montrant, comme l'explique Reverdy, « une femme qui regarde » suivi par un plan montrant « un ciel nuageux » afin de suggérer qu'« elle regarde le ciel ». Reverdy conclut :

Au cinéma le geste ne doit pas remplacer les mots. Il existe d'autres moyens exclusivement cinématographiques qui dispensent de telles exagérations de gestes. L'esprit du lecteur fait le reste²⁶.

L'expression rappelle le « tout devant se passer dans l'esprit du lecteur » de la déclaration de Mallarmé sur le cinéma, mais avec une différence notable : il s'agit ici d'un nouveau mode de relation pratico-sémantique. La cinégraphie part donc d'une intuition similaire à celle de Mallarmé sur le déroulement du texte s'émargeant cinématographiquement, mais elle y cherche de nouveaux modes concrets applicables à l'écriture.

Cocteau, qui se passionna très tôt pour la bande dessinée (« Les Eugènes » dans *Le Potomak* date d'environ 1916), réfléchira par exemple profondément dans ses films et dans ses écrits à la dimension intermédiaire qu'ouvre le cinéma entre le plan et le volume. Ainsi, il considérera le cône projeté de l'image cinématographique – et le cône des phares de voiture – comme un espace poétique virtuel, familier mais mystérieux, de

²⁶ Pierre Reverdy, « Le Cinématographe », *Nord-Sud* 8 (octobre 1917), p. 2.

même nature que l'envers des miroirs. Dans un titre de livre qui l'obséda longtemps – *Le Voyageur vers la gauche* – Cocteau relie directement cet hyperespace ou ce type d'hypermarge au bord gauche de la marge où s'enfuit latéralement le mystère originaire de tout espace plat et cadré. On peut encore une fois se demander si ce n'est pas justement l'espace hors écran – il joue un rôle fondamental dans la composition et le montage des images cinématographiques – qui ouvre la possibilité même de concevoir la page comme site d'un nouveau type de déplacement, d'un nouveau voyage perceptuel dans l'ordre de la représentation²⁷.

C'est la partenaire et scénariste de Germaine Dulac, le poète Irène Hillel-Erlanger, qu'on doit considérer comme la première artiste en date à avoir sciemment développé une cinégraphie de la page. Entre 1917 et sa mort en 1920, elle a en effet travaillé à la fois sur des poèmes visuels et sur les scénarios, et vraisemblablement les intertitres, des films de Dulac. L'un de ses poèmes visuels, « Par amour »²⁸, publié dans *Littérature* en 1919, est un hommage à Pearl White, l'actrice américaine des *Mystères de New York* (*The Perils of Pauline*) – ce grand feuilleton d'action qui inspirera à Louis Feuillade la réalisation de ses grands feuilletons : *Fantômas* et *Les Vampires*. Le poème d'Hillel-Erlanger est sous-titré

fantaisie musicale et variations
sur le
Nom
de
PEARL WHITE

Accolés d'abord sur la marge gauche, les vers du poème entreprennent d'irréguliers voyages vers la droite, tout en célébrant la gaieté de Pearl White. Le poème nous invite bientôt à amalgamer les péripéties des épisodes des *Mystères de New York*, pleines d'un suspense entendu, à une nouvelle poétique ; et à superposer le régime de la lecture au régime de la vision (p. 139) :

²⁷ Pour le cône de projection comme espace poétique voir « La Jeune Fille rayonnante », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 199, p. 148, et « textes inédits et retrouvés », dans *Le Cinéma de Jean Cocteau*, dir. Christian Rolot, Montpellier : CELF, 1994, p. 222. La virtualité cinépoétique de l'acte d'écrire commence dans la marge gauche pour Cocteau : « le stylo, dans la marge et sur le buvard, prend vie », dans *Le Potomak, 1913-1914*, Paris, Librairie Stock, 1924, p. 66.

²⁸ Irène Hillel-Erlanger, *Voyages en kaléidoscope*, Paris, Allia, 1996, pp. 137-141.

mise en page foncièrement visuelle (marge irrégulière, lignes écourtées, mots encadrés, lignes flottantes au milieu de la page, etc.).

Cette fragmentation visuelle du récit dont la page s'espace de belles marges blanches permet de résoudre le problème diégétique de ce faux blanc de l'écran, ce blanc hautement signifiant mais seulement pour l'initié. Car en trouvant comme « opérateur » psychique du projecteur un jeune garçon, Joze est en mesure d'actualiser pour le grand public ce qui lui demeurerait autrement invisible³⁰. Hillel-Erlanger donne alors à voir et à lire les films du « psykinérama » de Gilly (le jeune garçon), en utilisant justement les ressources de la marge – c'est-à-dire le blanc homologique à l'écran vide – qu'elle a progressivement mobilisées :

EXTRAITS
DE QUELQUES
VOYAGES POUR LA SEMAINE DE
PÂQUES

On peut comparer une telle mise en page (p. 66) aux poèmes visuels d'Hillel-Erlanger tels « Par amour » cité plus haut. Les « voyages » sont les films inventés et projetés par Gilly, et leur texte est rédigé en lignes très courtes, alignées sur la marge gauche – quasi vers libres laissant plus de blanc que de mots sur la page. Ces films (« voyages ») sont donc à la fois représentés comme des poèmes ou des textes à caractère visuel par rapport au reste du livre, et comme des scénarios projetés depuis l'inconscient espiègle et drolatique de Gilly pour ce qui est du récit. L'un des films, « Alphabet » (pp. 75-77), met d'ailleurs directement en scène des mots et des lettres sur l'écran imaginaire, comme pour mieux souligner le double caractère des « voyages » : textes lisibles que leurs marges rendent visibles, films fictifs que le caractère visible du texte tire vers l'expérience visuelle. En bref, cinégraphie.

³⁰ Vers 1919 également, Jean Epstein se posait la même question : comment objectifier dans des films populaires la photogénie théorique qu'il extrayait à de trop rares moments parmi des films, surtout américains, inconsciemment photogéniques.

3. Théorie de la marge cinégraphique

Maurice Merleau-Ponty, le premier après Mallarmé, a explicitement établi une correspondance entre la marge du texte et le cinéma. Dans *La Prose du monde*, à propos de la colère meurtrière qui anime Julien Sorel vis-à-vis de Mme de Rênal, Merleau-Ponty écrit (peut-être après avoir visionné l'adaptation de 1954 avec Gérard Philippe et Danielle Darrieux) :

La volonté de mort, elle n'est nulle part dans les mots, elle est entre eux, dans les creux d'espace, de temps, de significations qu'ils délimitent, comme [la volonté] de mouvement au cinéma est entre les images immobiles qui se suivent, ou comme les lettres, dans certaines réclames, sont moins faites par quelques traits noirs que par les plages blanches, mais pleines de sens, vibrantes de vecteurs et aussi denses que le marbre [...] ³¹.

La prose du monde, pour Merleau-Ponty, est une écriture désormais animée par l'espace vectoriel de l'image cinématographique, de la même manière que l'invisibilité de la parole ne peut se saisir que par le biais de ce qu'il nomme un « entrelacs » avec le visible. Dans les débats de ce qu'on a convenu d'appeler le postmodernisme, j'aimerais proposer que le grand choc entre le langage et l'image – la phanologomachie qui caractérise encore notre extrême-contemporain – a eu comme intermédiaire épistémologique le long échange entre la cinégraphie de la marge textuelle et les cinégraphies de l'écran. La poétique et la théorie des années 50 et 60 notamment semblent profondément cinégraphiques – depuis le Lettrisme d'Isou et Lemaître (tous les deux écrivains et cinéastes) et leurs notions d'art « hypergraphique » et « métagraphique » ; « l'écriture blanche » de Barthes (transposant la poésie visuelle donc blanche vers la fiction) ; la « politique des auteurs » de Truffaut s'insurgeant contre certaines pratiques d'adaptation des textes à l'écran ; le Situationnisme écrit et filmé de Debord (associé d'abord à Isou) ; le Spatialisme de Garnier (qui comprend explicitement « le poème cinétique » p. 123) ; jusqu'au positionnement culturel de Jean Cayrol au croisement du cinéma, de la poésie et de l'édition (Le Seuil), et au renouveau du cinéroman par Robbe-Grillet ³².

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 123-124.

³² Comme le montrent Odette et Alain Virmaux, *Un genre nouveau, le ciné-roman*, Paris, Edilig, 1983, le ciné-roman caractérise les années 20 : dans les années 60 c'est plutôt un genre rétro. Les théoriciens du postmodernisme comme Lyotard et Jameson ont peu ou prou pris la cinégraphie en compte.

La densité vectorielle et minérale du blanc cinégraphique de la page se trouve déjà, assez étonnement, chez Pierre Reverdy, lorsqu'il met en contraste en 1938 deux grands types d'œuvres poétiques. Les premières, écrit-il, sont comparables à des bombes, chacune cherchant à « percer son trou dans le présent » (p. 112) afin d'y ouvrir une place pour le poète. Dans le contexte de Guernica et des bombardements de civils par la Luftwaffe, on peut associer cette poétique à une rhétorique de la terreur. Le second type de poèmes est néanmoins lui aussi qualifié de « bombe » mais « à retardement », ce qui complique cette métaphore :

[...] bref des œuvres qui comportassent entre leurs éléments constitutifs visibles, assez de marge pour que les générations suivantes puissent y venir déposer, sans jamais affaiblir ni profondément altérer la pureté et la valeur de leur originelle structure, autant et même plus de substance qu'elles pouvaient en extraire elles-mêmes (ibid.).

Cette métaphore filée se défile ou se défigure de manière assez remarquable. De bombe, l'œuvre passe à un poème visuel mallarméen dont les blancs et les marges portent en encre sympathique les poèmes qui éclore au futur. Ce sont les marges de la poésie qui écrivent son avenir. Mais une autre image se dessine aussitôt : celle d'une sorte de squelette ou de charpente. Dans ses notes pour le *Livre*, Mallarmé écrit que « l'armature intellectuelle du / poème, se dissimule et – a lieu – tient dans l'espace qui / isole les strophes et / parmi le blanc du papier » (p. 2). L'armature mallarméenne et la structure reverdienne sont donc assez similaires. Pourtant Reverdy glisse vers une troisième image, une sorte d'auto-sécrétion paradoxale de minéral d'extraction – une nacre qui rappellerait le « marbre » de Merleau-Ponty et le blanc perlé d'Hillel-Erlanger – et dont la nature foncière est l'intersubjectivité. Seul l'apport du poète à venir complète le poème visuel – qui donc n'est pas complet, ou n'a pas vraiment « lieu » tout seul, n'a pas vraiment de présent, est donc essentiellement vecteur ou forme cinétique.

La cinégraphie de la marge a donc partie liée avec le supplément de Derrida – élément inessentiel mais pourtant essentiel ; blanc qui est vide mais pourtant plein ; poème que ses marges diffèrent en un futur antérieur. Elle a également à voir avec la diachronie de Lévinas – l'ouverture temporelle du moi vers l'autre, qui est aussi l'ouverture à la lecture, travail éthique du Dire de l'autre sous le Dit du texte donné. Elle reprend de plus des notions comme « le renversement » défini par Lyotard dans

Discours, figure comme le passage soudain du concept et de l'écrit au domaine du sensoriel et de l'objet perçu – exemplifié, encore une fois, par le *Coup de dés* de Mallarmé. Sans proposer que la cinégraphie représente l'unique fondation épistémologique du post-structuralisme, on pourrait avancer cependant qu'elle en partage les enjeux principaux en révélant un nouvel ordre de représentation passant par la constitution matérielle du sens et du langage, et par le nécessaire décentrement du sujet qui s'émerge et s'émeut vers l'autre.

Pour conclure ces remarques encore sommaires sur le fonctionnement de la cinégraphie, je voudrais suggérer qu'à lieu en ce moment une étonnante fausse et vraie disparition, conjointement, du cinéma et de l'espace de la marge, que ce dernier soit textuel ou social. Fausse disparition car le cinéma et le livre, tous deux vigoureusement industrialisés, survivent en forces médiatiques plus redoutables et plus redoutablement alliées que jamais. Vraie disparition, car l'hypertextualité de la page sur internet tout comme la zone fonctionnelle limitée des écrans numériques effacent la possibilité même de marge. Fausse disparition car la structure du texte numérique permet le suivi automatique de versions différentes existant en strates virtuelles sous la version finale du document, strates qui, avec la possibilité d'insérer du texte n'importe où dans un document, correspondent alors aux deux fonctionnalités des fameuses « paperolles » de Proust : augmentation du texte et ajout dans ses marges. Vraie disparition, enfin, car la notion sociale de marge – que les dictionnaires semblent fixer au début du XIXe siècle – va de pair avec la notion de classe qui se développe au même moment, et que l'idéologie de la globalisation semble vouloir à tout prix rendre caduque. Or, sans classe, sans marge, comment se réclamer d'une avant-garde, comment prétendre que la cinégraphie puisse continuer de mener un travail à la fois créatif, critique et éthique (politique) en outrepassant les limites ? C'est sans doute à cette question que les écrivains et artistes qui œuvrent cinématographiquement aujourd'hui doivent apporter une réponse.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.