

MALLARMÉ DANS LES CRIS INARTICULÉS

Je ne saurais terminer cette contribution sans mentionner un dernier événement alliant poésie et publicité. Il s'agit d'une série de performances intitulées « Recouvrements », réalisées depuis plusieurs années par Ambroise Barras, qui consistent à projeter des éléments, à intervalles irréguliers, sur le même panneau publicitaire situé à Genève au bord du boulevard des Philosophes, à la hauteur de la place du même nom⁶³. Or, dans « Recouvrements, n° 2 », le texte projeté n'était autre qu'un fragment d'*Un coup de dés* de Mallarmé, contenu dans la page déjà citée commençant par « *COMME SI* ». Le poème faisait là retour vers la publicité, dans le hasard des affiches, et proposait « une insinuation simple au silence ». L'ironie était ici particulièrement frappante, la poésie ne perdant rien à venir se déposer « à même » la « feuille »⁶⁴ publicitaire – pour lui intimer le silence et lui proposer (ne fût-ce que le temps de la performance) une autre parole.

Patrick SUTER

2. UNE GÉOGRAPHIE MODERNISTE : CARTES POSTALES ET SPATIALISATION DU REGARD POÉTIQUE

La littérature descriptive, « piètre genre ! », s'exclame Paul Claudel au sujet de poèmes du futur recueil *Connaissance de l'Est* qu'il envoie à Stéphane Mallarmé en 1896. Il explique ainsi pourquoi ses « images de Chine » méritent l'indulgence : « ignorant la photographie, je suis obligé, pour donner quelque fixité au passé, de me servir de l'art et métier dont je dispose.⁶⁵ » En rapprochant la photographie de voyage et la littérature descriptive, la remarque ironique de Paul Claudel signale un lien qui ne va cesser de se resserrer au long de la période moderniste.

⁶³ « Recouvrement, n° 1 », a été publié dans le DVD accompagnant *Textes en performance* (Barras & Eigenmann, *op. cit.*)

⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁵ Lettre de Paul Claudel à Stéphane Mallarmé du 23 novembre 1896, *Cahiers Paul Claudel*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 50. « 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 ! ».

Après 1900, en effet, les développements techniques de l'image fixe et animée ainsi que la diffusion de la photographie et du cinéma dans la société intéressent ou du moins interpellent les romanciers, mais aussi les poètes. L'image photographique et cinématographique a eu sur la poésie moderniste de multiples influences, dont les plus visibles sont les inventions génériques du poème-cliché, du ciné-poème et du poème carte postale. Si la photographie n'a pas été aussi massivement un modèle que le cinéma⁶⁶, son influence sur les poètes a été souterraine et «invisible⁶⁷» pour reprendre le terme que Philippe Ortel applique à la révolution provoquée par la photographie sur la littérature de la fin du XIX^e siècle. Évolution d'un rapport au monde, évolution d'un regard sur le monde et évolution de la mémoire d'un regard sur le monde : voici les trois conséquences principales des différentes rencontres entre poésie et photographie⁶⁸. Cette influence est générique et thématique, mais aussi esthétique : la photographie a aidé la poésie à se penser, par analogie ou par opposition avec les différentes étapes de son procédé (prise de vue, révélation, tirage) et avec ses modes de présence (collection, présentation, projection, albums, etc.). Laurent Jenny a montré qu'à l'époque moderniste, la poésie se concevait comme une fenêtre ouvrant sur un espace figuré, en dépit de sa linéarité⁶⁹. J'ajouterais que le modèle photographique agit dès cette époque comme une réactualisation de ce modèle du tableau issu de l'*ut pictura poesis*, auquel s'ajoute l'idéal d'une saisie directe du réel.

En poésie, la spatialisation désigne la mise en espace d'un texte, et plus largement la prise de conscience de la dimension visuelle et spatiale des textes. Mais la spatialisation est également l'inscription d'un texte dans un espace géographique réel. Elle accompagne ainsi la «conquête de l'extériorité» qui caractérise le «modernisme esthétique» tel qu'il est

⁶⁶ Voir la contribution de Nadja Cohen dans le même volume : «L'écran et l'écrit : la spatialisation du texte dans le cinéma muet et la poésie moderne», ainsi que *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁶⁷ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, «Rayon photo», 2002.

⁶⁸ Cf. Anne Reverseau, *Le Rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930 : changer le regard du poète* (2011), thèse de doctorat remaniée dans *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne française*, Paris, PUPS, «Lettres françaises», 2015.

⁶⁹ Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, «Perspectives littéraires», 2002.

envisagé dans *La Fin de l'intériorité*⁷⁰. Aménager un espace par la mise en page et figurer un espace géographique par les mots sont deux ambitions qui paraissent radicalement distinctes, et qui sont pourtant liées. Je ne traiterai donc pas ici d'expérimentations formelles, mais de la façon dont le regard poétique est devenu un regard géographique à l'époque moderniste : il sera question de la mise en espace de ce regard plus que du poème.

Parmi les multiples influences directes ou indirectes de la photographie sur la poésie, un modèle revient souvent, tant dans la forme que dans les titres, et, dans une moindre mesure dans les discours critiques, c'est celui de la carte postale. Le cas particulier du poème carte postale va permettre de faire le lien entre les deux dimensions de la spatialisation et de mettre à jour, dans un deuxième temps, un nouveau paradigme descriptif, le regard géographique de la poésie moderniste.

LA CARTE POSTALE, UN MODÈLE SPATIO-TEMPOREL POUR LA POÉSIE

Présences de la carte postale

Les années 1900 correspondent à l'âge d'or de la carte postale en Europe : l'engouement est tel que l'administration des postes se trouve débordée⁷¹. La carte postale ne révolutionne pas les pratiques photographiques et son succès est dû, en bonne part, à la fascination qu'exerçait alors la photographie, comme l'explique Clément Chéroux :

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.⁷²

La carte postale – notamment la vue topographique, majoritaire dans la production de l'époque – est la forme sous laquelle la photographie s'est fait connaître du grand public, avant la diffusion massive de la photo amateur et l'essor de la photo de presse, de la photo publicitaire et de la

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71 et suiv.

⁷¹ Clément Chéroux, « La petite monnaie de l'art », dans *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du ^{xx}e siècle*, Clément Chéroux et Ute Eskildsen (dir.), catalogue d'exposition Fotomuseum Winterthur (27 octobre 2007-10 février 2008), Jeu de Paume Sully, Paris (4 mars-8 juin 2008) et Museum Folkwang, Essen (18 juillet-21 septembre 2008), Göttingen, Steidl, Jeu de Paume, 2008, p. 196.

⁷² *Ibid.*, p. 197.

photographie d'art. Elle a interpellé les écrivains et singulièrement les poètes, en raison de son caractère visuel, de sa forme courte et de sa fonction d'échange. La carte postale investit donc la poésie moderniste française des premières années du XX^e siècle jusqu'à la fin des années 1920, moins comme motif thématique que comme modèle générique. Le titre «carte postale» est en effet fréquemment utilisé pour des poèmes ou recueils et le modèle de la carte postale est parfois évoqué dans les textes critiques au sujet de poèmes courts, visuels et descriptifs. On trouve également diverses insertions de carte postale dans le poème ou reprises de l'une ou l'autre de ses caractéristiques formelles dans l'espace de la page. La carte en tant qu'objet est à la fois impression directe d'un espace reçu par un sujet à un moment donné (instantanéité) mais aussi la possibilité de mettre en série ces cartes postales, voire de les collectionner. Ces deux traits vont «passer» en poésie. Pour la spatialisation des textes poétiques, la carte postale est donc une forme, un modèle poétique et un genre potentiel à inventer.

Formes empruntées

L'insertion d'une carte postale dans un poème, qu'il s'agisse d'un véritable collage ou d'une réinvention, donne l'impression que le poème est un document pris sur le vif. Parmi les nombreuses cartes postales que le poète Léon-Paul Fargue envoyait à sa famille et ses amis, on peut évoquer un poème adressé à Charles-Louis Philippe. Cette carte postale de 1907⁷³ montre le glissement – typique de Fargue – de la description géographique de la région de Chaillac à l'évocation poétique (Fig. 8, p. 208). Le paysage donne lieu à une description poétique et fantaisiste, faite de notations courtes et de points de suspension systématiques :

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...

⁷³ Texte écrit en 1907 pour Charles-Louis Philippe et inédit avant sa publication dans *Ludions*, n° 6, été 2000, p. 14-15.

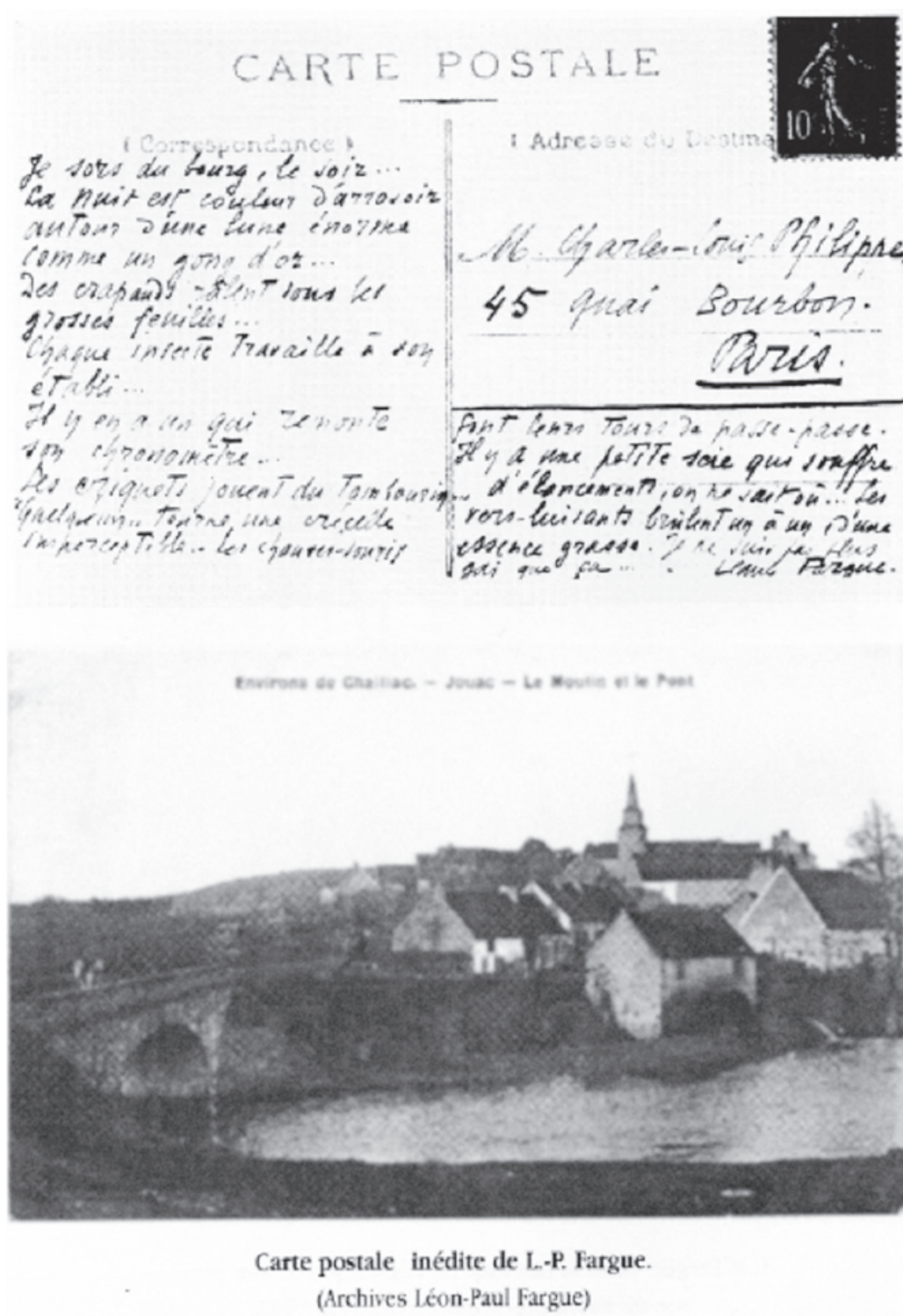


Figure 8: Carte postale inédite de Léon-Paul Fargue
 (Archives Léon-Paul Fargue).

On est progressivement immergé dans un monde fantastique où les animaux ont des activités humaines étranges. Ce poème de Fargue est proche des textes qu'il publie alors, mais le support de la carte postale met l'accent sur l'origine descriptive et circonstancielle de son imagination poétique.

La fameuse « Carte postale »⁷⁴ que Guillaume Apollinaire publie en 1918 dans *Calligrammes* fonctionne de pair avec « 1915 », écrit sur le dos de la carte postale. Comme l'a montré Claude Debon, ces deux poèmes procèdent d'un collage d'un papier de correspondance de guerre⁷⁵, qui ne comportait pas d'illustration. Si celle-ci n'a pas été envoyée, un autre poème intitulé « Carte postale » l'a été, le 20 août 1915, à André Rouveyre. Les deux premiers vers installent la *deixis*, c'est-à-dire le lieu, le moment et le sujet (*Hic, Nunc et Ego*) :

Je t'écris de dessous la tente
Tandis que meurt ce jour d'été

Et la suite de ce court poème évoque la guerre de façon métaphorique :

Où floraison éblouissante
Dans le ciel à peine bleuté
Une canonnade éclatante
Se fane avant d'avoir été⁷⁶

Cette carte postale ne comporte aucune image : le titre implique que la vue est créée par le poème lui-même. Tous les poèmes qui se réfèrent d'une manière ou d'une autre à la carte postale insistent sur la situation d'énonciation, avec les propositions circonstancielle dans ce court texte de Guillaume Apollinaire ou encore, ailleurs, avec la profusion de présentatifs comme voici, voilà, il y a, c'est, etc.

Dans cet exemple, contrairement à la première « carte postale » d'Apollinaire, c'est le titre et non le fait d'écrire sur une vraie carte postale ou de concevoir un collage à base de carte postale qui convoque le modèle poétique.

⁷⁴ Guillaume Apollinaire, « Carte postale », *Calligrammes, Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Marcel Adéma et Michel Décaudin (éd.), 1965, p. 226. Différentes versions manuscrites et diverses options de publication sont reproduites en fac-similé dans Claude Debon, « *Calligrammes* » dans tous ses états, édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, Clamart, Calliopées, 2008, p. 164-165.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 181 et p. 184.

⁷⁶ Guillaume Apollinaire, « Carte postale », *Calligrammes, op. cit.*, p. 297. Poème écrit sur une carte postale envoyée le 20 août 1915 à André Rouveyre. Voir Claude Debon, « *Calligrammes* » dans tous ses états, *op. cit.*, p. 329.

Le titre «carte postale» : un modèle poétique ?

La carte postale est explicitement le modèle poétique des deux poèmes de Francis Carco qui sont publiés sous le titre «Cartes postales»⁷⁷ dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* qu'établissent Léon Pierre-Quint et Philippe Soupault en 1924. En effet, l'un comme l'autre s'ouvre avec une localisation liée au temps de l'écriture et au destinataire :

De Bayonne où je vous écris,
Mon cher Tristan Derème,

De Paris où je vous écris,
Mon cher Tristan Derème,

Les deux poèmes se répondent : l'un dit le désir de Paris quand le poète en est éloigné ; l'autre le dégoût de la Seine quand il y est revenu. La référence à la carte postale, convoquée dans le titre et dans la forme épistolaire fait par ailleurs surgir des images exotiques de Chandernagor et Pondichéry, où Francis Carco rêve de rencontrer une « fille indigène ».

«Cartes postales» est aussi le titre sous lequel Jean Cocteau a regroupé six poèmes sur les lieux traversés lors d'un voyage dans le sud de la France. «Lourdes» ou «Aix» mélangent description et commentaire, comme on le ferait, précisément, au dos d'une carte postale. Les titres des poèmes «Marseille le soir» et «Marseille le matin» jouent le rôle de deux légendes de cartes postales⁷⁸. Enfin, «Cette» présente des choses vues un matin à Sète ; le poème s'ouvre sur :

On y entre dès l'aurore

et se clôt sur

Notre train part à midi.

Chez Carco comme chez Cocteau, le titre «carte postale» désigne des poèmes courts, décrivant ou évoquant plus rapidement des choses vues, sans ambition autre.

⁷⁷ Francis Carco, «Cartes postales», I et II, publié dans *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Éditions du Sagittaire, Simon Kra [1924], 1928, p. 283-284.

⁷⁸ Jean Cocteau, «Cartes postales», *Poésies (1917-1920), Œuvres poétiques complètes*, Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 221-223.

Le cas de Henry J.-M. Levet est différent car le titre *Cartes postales* est appliqué à l'ensemble d'un recueil de poèmes et qu'il est donné rétrospectivement en 1921 alors que l'auteur meurt en 1906. Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud ont en effet rassemblé ses textes épars sous le titre que Levet avait utilisé pour regrouper cinq poèmes parus dans *La Grande France* en 1902⁷⁹. Pour les deux éditeurs et amis, ce titre met l'accent sur la singularité de poèmes qui, plus qu'ils ne décrivent, cherchent à résumer un lieu, à l'évoquer en quelques images. Il y a aussi une volonté de transfert des qualités génériques du présentoir ou de l'album de cartes postales – mise en série d'images – vers le recueil poétique – mise en série de poèmes conçus comme autant de vues autonomes. Un tel titre exprime bien sûr l'importance du visuel, mais aussi de la banalité voire du prosaïsme de cette poésie moderniste. La première strophe de « British India » fournit par exemple des informations terre à terre comme celles que l'on trouve au verso d'une carte postale. Les noms de lieux donnés en version originale créent le pittoresque et 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...⁸⁰

Près d'un siècle plus tard, Charles Dantzig rend ainsi hommage tant aux poèmes de Levet qu'au titre du recueil choisi par Fargue et Larbaud :

Avec ce titre, Fargue et Larbaud **Erreur ! Signet non défini.** 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.⁸¹

Ce faisant, il souligne le caractère marginal d'une telle entreprise poétique.

⁷⁹ Poèmes parus dans les numéros d'avril et de septembre 1902 de *La Grande France*, Henry J.-M. Levet, « Note », *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001, p. 92.

⁸⁰ « British India », *ibid.*, p. 94.

⁸¹ 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 au sujet du « Poème carte postale » de Jean-François Bory (*Anthologie provisoire*, Romainville, Al Dante, Léo Scheer, 2002, p. 108) dans « Transferts intermédiaires dans la poésie ready-made », Céline Pardo *et al.* (dir.), *Poésie et médias, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 122.

Le poème carte postale, une possible généricité

Dans les entretiens avec Michel Manoll, après avoir qualifié Kodak de «photographies verbales» et de manière tout à fait désinvolte, Blaise Cendrars fait de la carte postale le modèle générique de la première partie de Feuilles de route, «Le Formose» :

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...⁸²

Blaise 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 carte postale est employée ici comme métaphore davantage que comme modèle, mais le fait qu'elle soit utilisée *a posteriori* par le poète pour définir ce type de poèmes laisse entrevoir une possible généricité, comme les «Documentaires» qui constituent «peut-être» selon Blaise Cendrars «un genre nouveau»⁸³.

Pierre Albert-Birot a une autre conception du poème carte postale. Ce genre possible est chez lui la répétition d'un procédé poétique, la description détaillée d'une image existante (*ekphrasis*). Le poème en prose intitulé «Carte postale» et publié en 1936⁸⁴ mêle l'emprunt d'une forme et le modèle générique. Dans ce court texte, mis en page de façon à former un bloc rectangulaire de la proportion d'une carte postale, le poète pose un regard faussement naïf sur une scène urbaine et s'attache à décrire, le plus concrètement possible, l'image d'une «route poussiéreuse sur laquelle marchent des dimanchards». Plus loin, il se plaint par exemple du «mensonge» dans la perspective de la photographie et insiste sur ce qui est seulement perceptible : «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

⁸² «Entretiens avec Michel Manoll», *Blaise Cendrars vous parle..., Tout autour d'aujourd'hui*, t. XV, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, 2006, p. 19.

⁸³ «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», Blaise Cendrars, «Document», *Documentaires, Du monde entier, Poésie complètes, 1912-1924*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1993, p. 133.

⁸⁴ Pierre Albert-Birot, «Carte postale», *Feuillets inutiles*, n° 19, 15 février 1936. Repris dans *Poésie 1945-1967, Les Amusements naturels*, Mortemart, Rougerie, 1983, p. 23.

des jeunes filles». On trouve le même procédé descriptif dans un texte plus ancien «Objets. Voyage sur Photographie», paru en 1926⁸⁵.

Ces deux derniers exemples le montrent, le poème carte postale n'est pas devenu un genre poétique à part entière car l'étiquette a été utilisée de façon différente, voire ironique, par différents poètes. Cette présence du modèle de la carte postale, plus ou moins explicite, permet néanmoins de mettre en avant des caractéristiques essentielles de la poésie moderniste française : une esthétique du déplacement, le goût pour la fragmentation et la sérialisation et la volonté d'intégrer une forme de trivialité dans la poésie moderne. Il faut ajouter que le modèle de la carte postale suppose une image, réelle ou imaginée. Si on la conçoit comme paradigme de toute association entre un texte et une image, la carte postale est un modèle d'intégration : le texte commente ce qui apparaît sur la vue. Référence particulièrement parlante pour les textes courts, le modèle de la carte postale fonctionne quand le texte est illustré (en revue par exemple), mais aussi en l'absence d'image : le texte est alors envisagé comme le verso d'une carte postale dont le recto serait la chose vue, l'expérience géographique.

Le modèle de la carte postale soutient une conception de la poésie dans laquelle le texte apparaît comme un résultat d'expérience et comme une attestation. Ce dont la carte postale témoigne, c'est d'un «chronotope» au sens bakhtinien⁸⁶, c'est-à-dire de la rencontre entre un temps et un espace spécifique. Cet espace-temps ne se réduit pas au simple rôle de circonstance, mais il est constitutif du type de poème qui m'intéresse ici. Ce chronotope de la poésie moderniste est celui d'un regard géographique dont l'exploration topographique est le mouvement central.

UN REGARD GÉOGRAPHIQUE : UNE SPATIALISATION DE LA POÉSIE

Les textes faisant référence à la carte postale ont le mérite de montrer l'importance de l'inscription géographique pour la poésie moderniste. Ces cas particuliers suggèrent que c'est davantage la mise en espace du regard poétique que du poème qui est en jeu. Plus que la spatialisation du

⁸⁵ Pierre Albert-Birot, «Objets. Voyage sur Photographie», *La Quinzaine de Pierre Albert-Birot*, n° 3, 15 mai 1926, n.p. Texte repris dans Clément Chéroux et al. (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 436.

⁸⁶ Mickaël Bakhtine, «Forms of time and of the chronotope in the novel», *The Dialogic Imagination*, Austin, Univ. Texas Press, 1981, p. 84-258.

texte sur la page, la spatialisation de l'expérience poétique, intimement liée à la déambulation, constitue alors un nouveau regard.

Portraits géographiques en poèmes

Comme on s'y attend, le recueil *Cartes postales* de Henry J.-M. Levet comporte de nombreux poèmes aux titres topographiques, tels « Japon, Nagasaki » ou « Égypte »⁸⁷. C'est aussi le cas, sans surprise non plus, de certains textes de la première partie de *Feuilles de route* de Blaise Cendrars, « Le Formose », mais aussi de différents poèmes d'*USA 1927* de Paul Morand, sous-titré « Album de photographies lyriques ». Dans ce recueil qui se présente comme un portrait de pays, les poèmes sont classés par lieu, en commençant par « El Paso, Texas ». Les recueils de Blaise Cendrars, comme ceux de Paul Morand et de Valéry Larbaud, sont segmentés selon les lieux traversés au cours d'un voyage : au Brésil chez Cendrars (« Sao Paulo », « Rio de Janeiro », « Bahia »), aux États-Unis chez Morand (« Hollywood », « Désert mohave », « Nouvelle Orléans ») et partout chez Larbaud (« Centomani » ou « Mers-El-Kébir »).

Cette ambition géographique correspond au projet personnel de Roch Grey, auteur secondaire mais pourtant emblématique du modernisme poétique français, notamment en raison du spectre de revues dans lesquelles elle a publié. Avant la Première Guerre mondiale, elle signe de nombreux textes dans *Les Soirées de Paris*, par exemple « Chamonix » (n° 18, 1913), « Montreux » (n° 19, 1913) ou « Milan » (n° 24, 1914). Elle poursuit ce projet descriptif de villes après la guerre dans diverses revues, jusqu'à, par exemple, la publication de *Billet circulaire n° 89* en 1929 chez Stock. La Baronne d'Oettingen prend un autre pseudonyme lorsqu'elle écrit en vers et elle invente dans *Les Soirées de Paris* le personnage de Léonard Pieux, « mystérieux voyageur » qui « envoie des poèmes du Caire ou d'Italie »⁸⁸. La poésie en vers de la Baronne d'Oettingen est moins marquée par la description que ses textes en prose, mais certains poèmes rejoignent son projet topographique général, par exemple « Le Caire » (*Les Soirées de Paris*, n° 24, 1914)⁸⁹.

⁸⁷ Henry J.-M. Levet, *Cartes postales*, op. cit., p. 102 et p. 104.

⁸⁸ Arlette Albert-Birot, « Roch Grey, un témoin de l'Esprit nouveau », dans *Les Oubliés des avant-gardes*, Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou (dir.), Chambéry, Université de Savoie, « Écriture et représentation », 2006, p. 144.

⁸⁹ Jeanine Warnod, *Chez la baronne d'Oettingen : Paris russe et avant-gardes (1913-1935)*, Paris, Conti, 2008, comporte une anthologie de textes poétiques de Roch Grey et Léonard Pieux.

Chez elle, comme chez les poètes modernistes plus connus dont il a été question, il est plus juste de parler de poème topographique que de poème descriptif, car bien souvent, le territoire, le paysage, la région traversée est seulement évoquée, par petites touches et sans l'articulation générale qui définit tout projet descriptif selon Philippe Hamon⁹⁰. Le poème topographique procédant par évocations successives est ainsi l'objet d'une mise en espace spécifique, la forme du vers répondant à la forme de la liste. Ce phénomène est particulièrement fréquent chez Blaise Cendrars et chez Paul Morand. Dans *USA 1927*, par exemple, le poème « Battery » liste des choses vues aux États-Unis avec le déterminant démonstratif 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 pâle⁹¹

Un poème de Philippe Soupault, « Antipodes » (1918), est lui aussi typique de la mode du poème de voyage dans la première partie de l'entre-deux-guerres. Il est structuré par la mention isolée de villes (Java, Tananarive, Nagasaki et San Francisco) et par les fragments descriptifs qui leur correspondent. L'éloge de l'idée de voyage (« Abandonner ses chaînes ») se mêle à la remémoration d'un voyage réel (« Un sourire dans sa mémoire ») :

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

⁹⁰ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, « Recherches littéraires », 1993.

⁹¹ Paul Morand, « Battery », *Poèmes, Lampes à Arc, Feuilles de température, Vingt-cinq poèmes sans oiseaux, USA*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 176.

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 [...] ⁹²

Ce texte de Philippe Soupault montre que le poème géographique moderniste est avant tout un poème de voyage qui se construit sur l'idée de déplacement. Les portraits de lieux sont en général des portraits mouvants.

Le regard géographique en déplacement

Dans la poésie de voyage, les déplacements géographiques gouvernent la progression textuelle. En effet, l'imaginaire du voyage est inséparable des moyens de locomotion. Les « descriptions ambulatoires ⁹³ » se multiplient chez Valéry Larbaud, Paul Morand et Blaise Cendrars. On pense à la *Prose du Transsibérien*, bien sûr, mais aussi au recueil *Feuilles de route* et à son poème d'ouverture « Dans le rapide de 19 h 40 » :

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 ⁹⁴

⁹² Philippe Soupault, « Antipodes », *Nord-Sud*, n° 11, janvier 1918, repris dans *Aquarium, Poèmes et poésies*, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1987, p. 22-23.

⁹³ Le terme est emprunté à Robert Ricatte, qui l'emploie à propos des Goncourt pour désigner le point de vue d'un personnage en mouvement, et il est utilisé par Philippe Hamon dans *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 175. Voir aussi Clément Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 73-88, et Claude Pichois, *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.

⁹⁴ Blaise Cendrars, « Dans le rapide de 19 h 40 », *Feuilles de route, Au cœur du monde. Poésies complètes, 1924-1929*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993, p. 9-10.

Cette spatialisation mouvante du regard poétique a une influence directe sur la spatialisation du poème sur la page, comme le poème «Réveil» le montre plus clairement encore :

Ce matin je me pense par la fenêtre
 Je vois
 Le ciel
 La mer
 La gare maritime par laquelle j'arrivais de New-York en 1911
 La baraque du pilotage
 Et
 À gauche⁹⁵

La répétition des articles définis crée un effet de liste. L'énumération des choses vues suit le rythme de progression du bateau. Le temps est bien ici une quatrième dimension de l'espace, comme l'affirmait Bakhtine à travers la notion de chronotope. La mise en espace du poème n'a ici rien de spectaculaire (sinon l'isolement de la conjonction de coordination «et»), mais on a bien à faire à une spatialisation du texte en fonction de la découpe de l'espace par le temps. Face au brouillon de «Dans le rapide de 19 h 40» de *Feuilles de route* sur un feuillet à en-tête de l'hôtel Continental du Havre⁹⁶, une autre dimension de la spatialisation apparaît : chaque poème occupe une page, et il faut parfois tasser le texte dans le cadre qui lui est assigné, comme dans l'écriture d'une carte postale.

Les poèmes topographiques présentés plus haut mettent souvent en scène un regard en déplacement. Le temps du déroulement du voyage est inscrit dans le texte du poème même et joue un rôle dans la mise en espace. C'est le cas, dans *USA 1927* de Paul Morand, de «Descente vers la côte», «Santa-Fé-de-luxe» et de «Dépression sur l'Atlantique» qui évoque la traversée de l'Atlantique en paquebot :

Après Terre-Neuve, spectre à masque de brouillard,
 c'est New York.⁹⁷

Les textes de Roch Grey montrent également ce rôle du temps du voyage dans la structuration de l'évocation géographique. «De Paris à Biarritz», texte plus long et plus complexe que ses poèmes déjà cités, a

⁹⁵ Blaise Cendrars, «Réveil», *ibid.*, p. 10.

⁹⁶ Blaise Cendrars, «Dans le rapide de 19 h 40», papier à lettres de l'hôtel Continental du Havre. Manuscrit du 4 janvier 1924. 21 × 29,7 cm (Archives Littéraires suisses, Fonds Cendrars, O 356).

⁹⁷ Paul Morand, *USA 1927*, *op. cit.*, p. 175.

pour chronotope un trajet en train. Un personnage masculin observe le paysage changeant derrière la vitre du «compartiment». La prose se segmente en des paragraphes (ou versets) de plus en plus courts, qui commencent par exemple par «Maintenant». Le temps qui passe, mentionné par «long trajet» ou «la nuit tombe» par exemple, marque la spatialisation du texte. Le poème en prose se change ainsi progressivement en vers libre :

C'est cinq heures et quart – le pays rappelle l'Italie. [...]
Encore des quarts d'heure – un ou deux ?
Voici notre train qui s'arrête.⁹⁸

La spatialisation du regard poétique – son déplacement entre deux points géographiques réels – engendre ici clairement une spatialisation du texte sur la page. Il y a chez Roch Grey l'invention, sinon d'un genre, d'une forme qui est propre à son projet descriptif et topographique⁹⁹.

«J'ai vu» : vers un pur regard

Que ce soit le vers de Blaise Cendrars dans «Réveil», «Ce matin je me pense par la fenêtre», ou des dispositifs poétiques plus complexes, comme celui mis en place par Valéry Larbaud dans «Nuit dans le port», poème dans lequel le «Je» revit son passé en regardant à distance un paysage urbain présent, le rapport au paysage passe par un regard.

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,
[...] je passerai cette nuit avec mon passé,
Près de mon passé vu par un trou
Comme dans les dioramas des foires.¹⁰⁰

⁹⁸ Roch Grey [Hélène d'Oettingen], «De Paris à Biarritz», *Les Soirées de Paris*, n° 22, 1914, p. 168 (disponible sur gallica.fr).

⁹⁹ Outre ses textes poétiques, en vers et en prose, un texte réflexif donne la mesure de son projet descriptif et du «seul acte de déplacement, sans parti pris» : «L'homme – la ville – le voyage», *SIC*, n° 51-52, 15 novembre 1919. Voir mon article «Les regards envoyés dehors. Roch Grey, une poétique moderniste du déplacement», *L'Esprit créateur*, n° 53 (3), *Old and New, Avant-garde and arrière-garde in Modernist literature*, Jan Baetens et Eric Trubel (dir.), 2013, p. 37-49.

¹⁰⁰ Valéry Larbaud, «Nuit dans le port», *Poésies de A. O. Barnabooth* [1913], Paris, Gallimard, «Poésie», 2002, p. 29-30.

Dans ce poème géographique moderniste où le paysage est évoqué et en mouvement, le «Je» constitue le point d'origine du regard et un troisième terme dans le chronotope. Plus que cela, les paysages en mouvement évoqués dans cette poésie moderniste fondent le «Je» qui se «pense» à travers ce qu'il voit. Aussi la catégorie picturale du «portrait dans un paysage», utilisée par exemple par le Douanier Rousseau¹⁰¹, constitue-t-elle un bon équivalent plastique de ce type de poème géographique. Le portrait dans le paysage peut être compris comme une réalité intérieure se trouvant dans une réalité extérieure. Mary Ann Caws emploie le terme d'«*inscape*» dans *The Eye in the Text* pour désigner cette variante du paysage intérieur¹⁰². Le télescopage entre les termes *inner* (intérieur) et *landscape* (paysage) illustre un regard qui peut se tourner vers l'intérieur et qui l'examine comme un objet.

La poésie de Pierre Reverdy est selon Mary Ann Caws un exemple majeur pour illustrer la notion de regard intérieur. Le regard est essentiel pour Pierre Reverdy¹⁰³, mais chez lui, contrairement à Cendrars, le regard a tendance à être un pur acte de regarder, non situé géographiquement et détaché de tout lieu réel. Ce rêve du regard absolu est particulièrement frappant dans le poème «Regard» des *Ardoises du toit*. Les trois premiers vers mettent en place un personnage de «focalisateur», c'est-à-dire de pur regardeur :

Assis sur l'horizon
Les autres vont chanter
Et nous nous avons regardé

Le poème instaure ensuite un rapprochement entre l'œil et le vu mais se termine sur l'énoncé d'un pur regard, de l'acte de regarder :

Il s'étirait sans en souffrir
Ton regard le faisait rougir

¹⁰¹ Dans le numéro spécial consacré au Douanier Rousseau sont publiés trois courts «poèmes» du peintre. Le premier est une «inscription / Pour un portrait dans un paysage», *Les Soirées de Paris*, n° 20, 1914, p. 65.

¹⁰² Mary Ann Caws, *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton, Princeton University Press, 1981. Chap. 6 «Outlook and Inscape in Dada and Surrealism»: «By inscape I mean also the telescoping of the two terms: *inner* and *landscape*, as if the eye could also turn inward, training its gaze upon that same parapet of the self, this time not facing outward toward the object, but inside.» p. 88.

¹⁰³ Parmi les travaux abordant la notion de regard chez Reverdy, voir par exemple Isabelle Chol, *Pierre Reverdy, Poésie Plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006.

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'offensèrent¹⁰⁴

À la spatialisation du regard poétique topographiquement situé, point fixe d'une géographie en mouvement chez Cendrars ou chez Roch Grey, mais aussi dans certains textes de Valéry Larbaud ou Paul Morand, Pierre Reverdy répond, dans ce poème et en général, par une spatialisation du regard poétique sur la page. Il refuse ainsi à la fois la fiction et l'abstraction. Cet équilibre précaire entre poésie de voyage et expérimentation formelle peut apparaître comme la marque de fabrique du plus singulier des poètes modernistes français. Face à un « Je » pris dans les secousses du voyage, Pierre Reverdy réplique par un « Je » qui n'est qu'un point de vue et qui devient « porte-vue ».

Le poème carte postale est resté marginal dans l'histoire littéraire. S'il ne s'est pas véritablement constitué en genre, il éclaire pourtant d'un jour nouveau la poésie moderniste française. Ce dispositif dans lequel le texte est censé commenter une image existante n'est pas descriptif, mais évocatoire. Outre l'accent mis sur une relation spécifique entre un espace et un temps donnés, le cas particulier du poème carte postale porte une conception de la poésie comme un message adressé et géographiquement situé. On comprend ainsi comment un poème a pu être conçu comme une carte postale adressée à plusieurs destinataires. De façon plus générale encore, le modèle de la carte postale a accompagné l'essor d'une idée de la poésie comme compte rendu d'expérience, comme attestation.

Le poème carte postale est le signe d'une transformation du rapport à l'espace. En effet, la poésie se pense de plus en plus au début du xx^e siècle comme un compte rendu d'expérience, mais dans ce cadre, c'est l'expérience de l'espace qui est prépondérante, parce que l'espace permet de relier ce rapport au réel avec des inventions formelles comme la fragmentation des paysages et des choses vues – on l'a vu chez Blaise Cendrars, Paul Morand, Valéry Larbaud ou encore Roch Grey. Spatialisation du texte sur la page et spatialisation du regard poétique dans une géographie

¹⁰⁴ Pierre Reverdy, « Regard », *Les Ardoises du toit* [1918], *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2007, p. 245.

réelle fonctionnent donc de concert. On peut même supposer que ce qui permet les spectaculaires mises en espace poétiques du modernisme (dont la plus connue est celle de la *Prose du Transsibérien* par Sonia Delaunay), sont permises par ce regard géographique qui, diffus, agit en profondeur.

Anne REVERSEAU

3. LA PHOTOGRAPHIE DANS L'ESPACE DES POÈTES

Aujourd'hui encore, les recueils qui associent la poésie à l'image font plus souvent appel au dessin et à la peinture qu'à la photographie. La plupart des éditeurs spécialisés publient des ouvrages accompagnés d'encre, de gouaches ou de pastels, allant du simple diptyque (un poème et une production graphique) au livre dit d'artiste, où la forme même de l'ouvrage participe à l'œuvre¹⁰⁵. Le numéro anniversaire des vingt ans de la belle revue *Voix d'encre* (2010) illustre bien le caractère marginal de la photo dans l'ensemble de la production contemporaine : seuls un flou d'inspiration pictorialiste¹⁰⁶ et un poème placé en surimpression¹⁰⁷ s'invitent dans ce volume emblématiquement intitulé « écrire et peindre ».

Or précisément parce que son usage reste discret, la photographie distingue les auteurs qui y ont recours, jusqu'à faire d'eux les représentants d'un courant littéraire qui ne s'affiche pas comme tel mais existe à l'état latent. Entre autres écrivains, Denis Roche, Lorand Gaspard, Gérard Macé, Jean-Loup Trassard, James Sacré, ou Emmanuel Hocquard sont connus pour pratiquer ce qui est devenu, au fil du temps, un genre à part entière : le recueil photo-poétique, dont on découvre les prémices dès le XIX^e siècle. Vers 1850 de telles productions sont encore artisanales (les photos sont alors contrecollées dans le livre) mais exemplaires d'une connivence entre photographie et poésie qu'il est intéressant d'interroger pour elle-même – ici dans le cadre de sa mise en espace. Par le contact qu'elle a entretenu avec son référent (moment privilégié, être aimé, lieu

¹⁰⁵ C'est le critère proposé par Anne Moëglin-Delcroix pour distinguer le livre d'artiste du simple livre illustré (dans *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997).

¹⁰⁶ Jean-Louis Roux et Stéphane Bertrand, « La conspiration des ombres », dans *Voix d'encre*, « Écrire et peindre. Au dessus de la nuit des mots », 2010, p. 156-161.

¹⁰⁷ Jean-Pierre Chambon et Hamid Debarrah, « Flaques d'eau », *ibid.*, p. 178-183.