



PROJECT MUSE®

« Les Regards envoyés dehors » : Roch Grey, une poétique moderniste du déplacement

Anne Reverseau

L'Esprit Créateur, Volume 53, Number 3, Fall 2013, pp. 37-49 (Article)

Published by The Johns Hopkins University Press

DOI: 10.1353/esp.2013.0038



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v053/53.3.reverseau.html>

« Les Regards envoyés dehors » : Roch Grey, une poétique moderniste du déplacement

Anne Reverseau

ROCH GREY, DE SON VRAI NOM Hélène d'Ëttingen, est une figure importante du Paris artistique et littéraire des années 1910 et 1920, où elle brille, tient salon et joue les mécènes. On a surtout retenu son sauvetage des *Soirées de Paris*, la revue d'Apollinaire, et la réception du 15 novembre 1913 en l'honneur de cette nouvelle série qu'elle finance et codirige, de novembre 1913 à l'été 1914, sous le pseudonyme de Jean Cérusse (« ces russes ») avec Serge Férat, comme elle arrivé d'Ukraine¹. La baronne d'Ëttingen change en effet de pseudonyme selon son activité : elle est à la fois le peintre François d'Angiboult, le poète Léonard Pieux et l'écrivain Roch Grey. Elle donne une telle consistance à ses deux personnages d'écrivains masculins que l'on peut d'ailleurs parler d'hétéronymes et non seulement de pseudonymes. Pourtant, le personnage de Roch Grey, inventé en 1910², va progressivement couvrir tout le champ de son écriture puisque Léonard Pieux n'apparaît plus après 1921. Dans ses romans autobiographiques, récemment réédités³, et ses autres proses courtes, fiction et réalité sont mêlées. Grâce à Roch Grey, la baronne fantasme sa vie et entretient les zones d'ombre d'une existence extravagante.

La personnalité fantasque, « hors du commun »⁴, de la baronne d'Ëttingen a quelque peu occulté ses textes⁵, qui sont pourtant importants pour l'histoire de la littérature moderniste. Sous ses deux noms d'écrivain, elle a en effet publié tant de la poésie versifiée que de courtes proses poétiques, dans la plupart des revues qui comptent entre 1910 et 1920⁶. La baronne d'Ëttingen, qui n'a cessé de noter anecdotes et impressions dans ses agendas⁷ et qui a toujours eu la passion des voyages, a d'abord voulu écrire pour la presse après son arrivée à Paris dans les années 1900. Elle y renonce sur les conseils d'André Salmon puis reçoit des leçons de style de Remy de Gourmont et publie enfin ses premiers textes, « Venise » et « Milan », dans la revue *La Voce* en 1910 (Warnod 91). Elle entre ensuite dans *Les Soirées de Paris* avec « Rafale », grâce à René Dalize qui lui commande une page « pour s'essayer ». La revue d'Apollinaire va lui permettre « d'avoir une tribune » (Warnod 72). Parmi les genres qu'elle aborde s'épanouit en particulier son talent pour le texte descriptif court, à la fois poétique et prosaïque, avatar moderniste de la littérature de voyage.

Si Roch Grey suscite aujourd'hui la curiosité de ceux qui s'intéressent aux phénomènes de pseudonymie ou aux *Gender studies*, il est important de la replacer plus largement dans le cadre du modernisme français. Il apparaît ainsi qu'elle occupe une situation privilégiée, au cœur des tensions entre ancien et nouveau, et qu'elle modernise la littérature de voyage en inventant une forme de prose poétique à la fois descriptive et personnelle.

Roch Grey et les tensions du modernisme français

On lit parfois que le modernisme n'existe pas en France, car il n'a pas donné lieu à un mouvement constitué. Le modernisme français existe néanmoins comme geste de regroupement, qu'il soit contemporain ou rétrospectif⁸. Parce que salons, revues et relations interpersonnelles en constituent le socle, Roch Grey est une représentante de ce modernisme et cela, on va le voir, jusque dans ses contradictions.

Le modernisme constitue un problème historiographique en France. Que ce soit en peinture, en photographie ou en littérature, on ne voit pas se dégager dans les années 1910 et 1920 l'« idéologie de la modernité »⁹ qui caractérise, avec des écarts importants, le modernisme international. Apollinaire, qui appelle au développement de l'« esprit nouveau » dans sa fameuse conférence du 26 novembre 1917¹⁰ et qui défend énergiquement la peinture moderne, n'a pas l'âme d'un chef de file et disparaît trop tôt. Pourtant, sans qu'elle soit explicitée dans un manifeste ou un paratexte critique, la cohérence de la revue *Les Soirées de Paris* est profonde : curiosité pour le monde non exempte de lyrisme, liberté formelle sans formalisme, optimisme sans prophétie, etc. Ce modernisme ne fait pas partie des avant-gardes historiques puisqu'il n'y a ni appel à la table rase ni croyance aveugle en l'idée de progrès. Le modernisme d'Apollinaire et des *Soirées de Paris* est constitué de ces tensions et de ces hésitations. Il ne rompt pas radicalement avec le passé et joue la carte de la continuité.

Admiratrice des mêmes peintres qu'Apollinaire mais se tenant en retrait des écoles modernes, Roch Grey incarne les contradictions du modernisme français. Dès ses premiers textes, l'attraction pour les « ruines » et les paysages naturels tranche avec le goût du métal, de l'urbanisation et de l'industrialisation qui caractérise le modernisme anglo-saxon et germanique. « Rafale », le premier poème qu'elle publie dans *Les Soirées de Paris* en 1912, relate une fuite en avant—une voiture doit rouler le plus vite possible avant qu'une catastrophe ne se produise—, mais il s'agit de rejoindre des ruines, comme si cette course vers l'avenir était un retour au passé¹¹. Un des quatre « romans » récemment réédités, *Billet circulaire n° 89*, rejoue plus tard le même motif,

puisque la poursuite d'une femme mystérieuse à travers l'Italie se clôt sur la révélation d'une maladie incurable qui fait obstacle à tout avenir commun¹².

Si Roch Grey se range du côté de la peinture moderne, en particulier du cubisme, comme le montrent les toiles qu'elle signe sous le nom de François d'Angiboult, son regard est souvent tourné vers le passé. Son statut d'aristocrate exilée et une vision parfois nostalgique de la Russie, comme dans *Le Château de l'étang rouge*, semblent à première vue la situer parmi l'arrière-garde littéraire. Le projet de description des villes thermales et des stations balnéaires qu'elle développe dans ses proses poétiques des *Soirées de Paris* pourrait également en faire une héritière de la littérature physiologique du 19^e siècle, à tendance régionaliste ou didactique¹³. Comme tout le modernisme français, Roch Grey est prise dans une dialectique de l'avant-garde et de l'arrière-garde. Tout en méprisant les expérimentations formelles des dada et des futuristes (Warnod 103)¹⁴, elle voue, dans sa vie comme dans son œuvre, un culte à l'originalité, qui s'exprime par exemple dans une haine pour les copistes du musée des Offices, qualifiés de « ratés » dans *Billet circulaire* n° 89 (Grey 483).

Dès lors, la question de la description est intéressante, car elle révèle une tension particulière du modernisme. La littérature descriptive a, il faut le rappeler, mauvaise presse au début du 20^e siècle : « Piètre genre ! », selon Claudel¹⁵, cette littérature de second ordre a connu un essor sans précédent au 19^e siècle grâce à la vogue de la littérature de voyage, de la physiologie et du journalisme en général, essor qui l'a décrédibilisée sur un plan littéraire. La poésie descriptive est en particulier critiquée pour son traditionalisme : il y a dans ce sous-genre quelque chose d'ancien qui évoque à la fois les courts poèmes descriptifs de la Renaissance et les longs itinéraires romantiques. Pour cet ensemble de raisons, la description poétique de lieux, quelle que soit la modernité des paysages ou des villes traversés, est dévalorisée pour un esprit moderne. Le fait qu'elle revienne sous la plume de femmes—on pense au récit de voyage poétique de Claude Cahun, *Vues et visions*¹⁶—et qu'elle devienne même une sorte de spécialité féminine du modernisme—avec Mireille Havet¹⁷ ou Céline Arnould¹⁸—est une preuve de son statut marginal.

Le projet descriptif de Roch Grey est néanmoins littérairement ambitieux et elle va prouver son « talent de reporter et [son] style imagé » (Warnod 78) dans *Les Soirées de Paris*. Après « Chamonix », c'est « Montreux »¹⁹ qui fait l'objet d'une description dont le ton oscille entre la physiologie (« Le Suisse est un hôtelier génial. Serviteur alerte et avisé—il se cache derrière le décor merveilleux de son pays et reparaît juste au moment où on le réclame ») et l'exclamation lyrique (« Le calme consolateur de la contrée enchantée »). Ce

texte témoigne d'une véritable soif de description dans les listes qui évoquent les étalages des boutiques : « Des beaux fruits, broderies, dentelles, cartes postales ». Ce désir de nomination et de possession du monde, caractéristique de la curiosité moderniste, agit à des degrés divers dans la revue. Certes, la baronne d'Ettingen publie de nombreux textes dans *Les Soirées de Paris* parce qu'elle en est la manne financière, mais ce rôle de mécène ne doit pas éclipser la profonde concordance qui existe alors entre son projet descriptif et le projet littéraire global de la revue. *Les Soirées de Paris* multiplie en effet les « impressions », « anecdotes », « scènes » ou « tableaux », c'est-à-dire les petits récits sans prétention qui entendent saisir l'air du temps. À titre d'exemple, on peut citer le « Tableau de la rue de Seine » d'André Billy qui décrit une rue emblématique de Saint-Germain-des-Prés avant que tout le quartier ne soit détruit²⁰ ou encore certains poèmes de Mireille Havet comme « De Passy à Raspail en métro »²¹.

Cette tendance à privilégier le vécu contre le formalisme qui caractérise en partie le modernisme international²² correspond à une position du modernisme français. Roch Grey, comme Larbaud, Morand ou Cendrars, cherche à saisir directement le réel en jouant sur la rapidité des notations, le respect de la sensation brute et le goût de l'image. Ces poètes de la « possession du monde » constituent selon Michel Décaudin une branche importante du modernisme :

Grands voyageurs, chantres des cités modernes et de la fraternité des hommes, témoins exaltés des conquêtes de l'esprit, ils expriment, chacun à sa manière, une réconciliation avec le réel beaucoup plus profonde et plus riche que celle qu'avaient ébauchée l'expérience naturiste ou la poésie sociale de 1900²³.

Un des éléments qui rendent le modernisme français difficilement saisissable est qu'il a développé, en même temps qu'une nouvelle esthétique, une conscience critique de lui-même²⁴. Le modernisme français est en effet profondément ironique et on retrouve cette tension entre une affirmation militante de la modernité et un regard désabusé dans les textes de Roch Grey. Dans l'introduction de *Billet circulaire n° 89*, le narrateur se définit par exemple comme un « explorateur de pays déjà vus... » avant d'ajouter « l'inutilité de cette entreprise est certaine, mais le billet Cook, livret noir rempli de papiers multicolores repose dans un casier, et il est convenu de partir... [...] Aucune curiosité ne m'appelle vers le soleil ! » (Grey 386). Cette ironie moderniste apparaît plus précisément dans l'usage que Roch Grey fait du procédé poétique que Jules Laforgue appelle la métaphore « *yankee* »²⁵. Il

s'agit d'une image concrète qui met « le pied dans le plat ». Dans « Images à lire, images à voir », Philippe Hamon reprend le concept de Laforgue de l'« image américaine » qu'il définit comme « un type d'image qui casse la grande image romantique en introduisant, à la place du comparant, un mot prosaïque, technique, renvoyant à des objets fabriqués, en un mot “industriels” »²⁶. Plusieurs images « *yankee* » de Roch Grey mettent à jour les tensions du modernisme, comme cette comparaison de *Billet circulaire n° 89* qui joue sur le contraste entre l'éternité des ruines et la modernité violente de la dynamite : « J'erre au soleil du Forum qui semble une géante excavation due à quelque accident de dynamite » (Grey 461). La longue prose poétique « De Paris à Biarritz » comporte plusieurs comparaisons de ce type comme « encore des quarts d'heure lourds et constipés, s'étirant comme des caoutchoucs, vertige de toutes les montres » (Grey 161). Les images provocatrices de la poésie versifiée signée Léonard Pieux, comme « j'aime roter dans cette vasteté où tout va mal » (« Novembre »²⁷), s'apparentent au ton des « Borborygmes » des *Poésies* de Barnabooth, l'hétéronyme de Valéry Larbaud, tout comme les railleries de Roch Grey contre les Anglais qui « mettent une note bureaucratique dans la laideur de la foule endimanchée » (« Biarritz »²⁸). Ces deux personnages de voyageur masculin, à travers leurs images « *yankee* » en particulier, rappellent le mépris et le regard désabusé du *Journal intime* de Barnabooth, paru dans son intégralité en 1913. Léonard Pieux puis Roch Grey seraient ainsi les Barnabooth d'Hélène d'Ettingen. L'analogie mérite d'être creusée : l'hétéronymie—version augmentée de la pseudonymie—permet à ces deux auteurs une mise en scène de la méchanceté. L'ironie est d'autant plus corrosive que leurs textes passent pour des comptes rendus et des relations d'expériences vécues²⁹.

Les *Poésies de Barnabooth* sont exagérément modernistes dans leur enthousiasme pour « la variété visible », mais, par le truchement de son personnage, Larbaud invente un vers libre authentiquement moderniste. De même, le personnage d'écrivain Roch Grey illustre les tensions du modernisme, mais invente une forme, ni d'avant-garde, ni d'arrière-garde, une prose poétique qui lui est personnelle.

Roch Grey et la prose poétique du déplacement

En 1913, Cendrars affirmait : « Chaque poète fabrique lui-même son instrument »³⁰. L'instrument que fabrique Roch Grey est un moyen, non de dénouer les tensions du modernisme, mais de construire à partir d'elles. Cette prose poétique du déplacement apparaît autant dans ses textes courts que dans ses « romans ».

Pour servir son projet descriptif, Roch Grey crée une prose poétique qui se rapproche du vers libre, particulièrement présente dans « Capri », qui décrit vingt-quatre heures dans la vie d'une ville³¹. La section « Le Soir » multiplie notations courtes et retours à la ligne tandis que la section « La Piazza » évoque les choses vues en les individualisant :

Sur cette place tout commence et tout finit ; les arrivées et les départs : dans les étroites ruelles ne passent jamais les voitures. [...]

Sur la terrasse du funiculaire défunt, stationnent des blanches colonnes qui regardent la mer.

D'ici on voit la terre, l'Italie... [...]

L'ancienne horloge de la tour semble jeter les heures à tout instant : elle se hâte de vivre sous les ardeurs de ce soleil !

À gauche, le Monte-Solaro : énorme rideau en pierre, rose et bleu le jour, magnifiquement noir la nuit ; à droite le Tiberio, [...]

La mer respire, robuste et sereine (Grey 316).

L'ensemble de « Capri » obéit à un regard géographique qui a tendance à la fragmentation poétique, avec les retours à la ligne qui transforment la prose en vers et permettent de visualiser le rythme du voyage. On remarque aussi la division du texte en ensembles de petits poèmes ayant comme sous-titres « Le Soir », « Le Matin », « La Petite Marine », ou encore plusieurs poèmes intitulés « Promenade ». Cette prose poétique courte est reprise dans *Billet circulaire n° 89* et s'intègre à la typographie éclatée de ce « roman » hétéroclite. Le terme « roman » s'applique à cet ouvrage comme au *Voleur de Talan* de Reverdy. Même si Roch Grey utilise de façon moins systématique que Reverdy les procédés typographiques et les retours à la ligne, on peut reprendre à son sujet ce qu'Isabelle Chol écrit de la prose de Reverdy qui intègre « des lignes graphiques rappelant les structures métriques de la versification » : « tout est poésie » (Chol 16).

La prose poétique de Roch Grey met en scène un regard en déplacement et crée ainsi une « description ambulatoire »³². Cette description en mouvement relève d'un rapport spatio-temporel spécifique. La notion de « chronotope » telle qu'elle apparaît dans l'analyse fameuse de Bakhtine³³ désigne le rapport entre les trois dimensions de l'espace et la dimension temporelle. Le chronotope de la prose poétique de Roch Grey est celui d'un paysage mouvant mais perpétuellement au présent. Parmi les différents chronotopes littéraires qu'ont identifiés les commentateurs de Bakhtine³⁴, on peut estimer qu'il s'agit là d'un chronotope représentationnel, et non narratif. C'est en effet le regard qui est narrativisé et non l'action : on assiste à une suite de visions au présent. Le motif du train, omniprésent dans les textes de Roch Grey, est tout

à fait exemplaire de ce chronotope, car il permet de mettre en série les images perçues par la fenêtre et de créer, comme au cinéma, une image mouvante au présent. Dans « Chamonix », la ville est perçue et décrite au présent à travers la vitre d'un train. Dans *Billet circulaire n° 89*, le narrateur affirme d'ailleurs que grâce au train « tout devient immédiat »³⁵.

« De Paris à Biarritz »³⁶, texte plus long également construit sur un trajet en train, permet d'analyser plus avant cette poétique du déplacement. Le texte se présente comme un compte rendu de voyage daté du « 15 avril 1910 ». Les marqueurs temporels comme « Maintenant » et « C'est déjà quatre heures » structurent le texte. La description est objective et volontairement factuelle, comme en témoignent certains déictiques et présentatifs : « voici la station des Aubrais d'Orléans », « maintenant, c'est le pays de... », ou encore « Voici la belle Garonne et Bordeaux ». Le lyrisme n'est cependant pas absent de la description, par exemple dans les notations nominales, qui tiennent à la fois du relevé rapide—comme une prise de notes—et de l'exclamation « Grand ciel largement déployé ». Il en va de même pour les exclamations descriptives : « Vaste pays ! » ou « Pas une bête, pas un habitant ! ». Celles-ci peuvent être isolées sur la page, comme ce vers qui entrecoupe la description des Landes : « Des centaines de kilomètres plantés par la main humaine ! ».

La poétique du déplacement se trouve amplifiée dans *Billet circulaire n° 89*, d'abord annoncé comme un « Voyage en Italie ». La première partie du texte, dans le train entre Paris et la Sicile, est structurée, dès la sortie de la capitale française, par le déplacement géographique : « Brunoy » est isolé comme un vers et « À Melun » ouvre une autre ligne qui évoque aussi le vers (Grey 388). Les noms de villes sont égrenés : « Et voici Alassio », « Savona », puis « Gênes » (Grey 395-96). Tout au long du texte, Roch Grey insiste sur le mouvement : le regard du narrateur ne s'arrête jamais sur rien. Le paysage défile, même lorsque le « Je » est sur la terre ferme. Dans la section intitulée « Florence », lors d'un passage aux Offices, le narrateur écrit : « une à une les œuvres parfaites défilent devant moi ». Le « paysage » apparaît comme une série de choses vues : « Il y a » et « J'ai vu » sont répétés en anaphore, transformant ce texte narratif en évocation poétique (Grey 482-86).

Plus qu'un procédé poétique, le regard en déplacement est une philosophie que Roch Grey exprime par exemple dans « L'Homme—la ville—le voyage », récit dans lequel elle fait l'éloge du « seul acte de déplacement, sans parti pris », qui favorise l'épanouissement « comme un médicament à l'infini varié »³⁷. La notion de déplacement permet de comprendre la cohérence des œuvres de Roch Grey. L'écrivain a ainsi inventé une forme descriptive et poétique qui s'élabore dans ses premiers textes sur les villes d'eau, qui s'établit

dans ses proses poétiques plus développées comme « De Paris à Biarritz » et qui atteint sa maturité avec *Billet circulaire n° 89*. Cette création progressive explique sans doute pourquoi des deux pseudonymes, Léonard Pieux et Roch Grey, c'est celui que la baronne a utilisé pour la prose qui a finalement triomphé. La prose aurait ainsi phagocyté la poésie en l'intégrant.

Cette prose poétique opère une autre fusion, celle du subjectif et de l'objectif, qui est, comme Laurent Jenny l'a montré, l'un des enjeux du modernisme poétique français³⁸. Chez Roch Grey, comme chez d'autres poètes, ce phénomène s'exprime souvent en référence à la peinture. La baronne est par exemple fascinée par le célèbre autoportrait du Douanier Rousseau *Moi-même, portrait-paysage*, tableau de 1890 que Serge et Hélène possèdent et dont il est question dans le numéro spécial que *Les Soirées de Paris* consacrent au peintre (*Les Soirées de Paris*, 20 [1913]). La rencontre, en un mot composé, des deux pôles de la peinture occidentale, le portrait et le paysage, sert à Roch Grey de modèle à son esthétique à la fois lyrique et descriptive. « Le ciel est bleu, l'ennui formidable » (« De Paris à Biarritz ») montre par exemple le rapprochement paratactique du dehors et du dedans, tout comme le style télégraphique qui vient renforcer la juxtaposition du paysage et du portrait : « Passé Angoulême sans voir ; le pays ne change pas, l'atmosphère est stagnante » (Grey 162).

Les métaphores et les comparaisons descriptives, souvent étonnantes chez Roch Grey, illustrent parfaitement ce lien paradoxal entre description et subjectivité. Le paysage est en effet vu à travers un regard personnel et le « Je » fait écran à la description géographique. Sans l'obstruer, il la transforme : « À la gare, la foule me semble un jeu de confettis, jeu de figures que j'écrase en les regardant » (Grey 164). Stylistiquement, le verbe « sembler » est un opérateur clé pour Roch Grey qui utilise le verbe de perception comme un verbe d'état : « La gare de Bayonne semble un trou noir où s'affalent les époux-voyageurs sûrement méconnaissables pour leur propre mère » (Grey 163). Ce lyrisme descriptif gagne en complexité après la guerre, par exemple dans « Système 7 », publié par *Action* en 1920, où Roch Grey se livre à une introspection du haut de la butte Montmartre : « Il me semblait que j'étais identifié avec toute la terre. Les noms des pays, fleuves, villes se déroulaient dans mon cerveau : masses, tourbillons, état compact de quelque chose qui en se dégageant emplissait les espaces³⁹ ». La description est lyrique, car l'origine du regard est personnelle. La poésie de Roch Grey permet ainsi de mieux comprendre le paradoxe du lyrisme descriptif, qui est au cœur du modernisme français et, dans son sillage, du renouveau de la poésie descriptive au 20^e siècle.

Le lyrisme moderne a subi une métamorphose profonde en passant, pour le dire rapidement, de l'expression des sentiments à la seule expression d'un « Je ». Ce phénomène est particulièrement mis en avant par le courant théorique que l'on pourrait appeler « critique du paysage ». Le lyrisme moderne devient en effet un « lyrisme impersonnel », selon l'expression de Michel Collot, lorsque le « Je » est projeté dans un paysage qu'il perçoit et décrit⁴⁰. Le « Je » disparaît alors de l'énoncé mais non de l'énonciation. On trouve dans le modernisme français de nombreux refus ou dénis du lyrisme⁴¹, chez Apollinaire et plus clairement encore chez Cendrars. Une autre contradiction du modernisme français s'incarne alors chez Roch Grey : ce qu'on pourrait appeler, en reprenant l'adjectif utilisé par Arlette Albert-Birot, qui s'est intéressée la première aux textes de la baronne d'Ëttingen, un anti-lyrisme « exalté »⁴². Dans « Chamonix », par exemple, elle formule une opposition au lyrisme qui est assimilé à la nostalgie :

Surtout pas de lyrisme et rien qui évoque le passé—même d'il y a une heure. Les regards envoyés dehors, l'âme sera obligée de les suivre, et c'est ainsi qu'on se détachera des vieux fantômes. Les trains qui passent emportent l'imagination vers l'oubli et vers cet éternel changement des choses qui réveille le désir de vivre parfois assoupi. (Grey 30)

« Les regards envoyés dehors » : l'expression exprime remarquablement le paradoxe de ce lyrisme descriptif. Plutôt que de se tourner vers soi, le regard poétique se tourne vers le monde extérieur, obligeant « l'âme » à suivre le mouvement. Ce court texte montre aussi qu'il s'agit d'insister sur la distance entre soi et le monde, entre le soi passé et le soi présent, entre le monde tel qu'il était, même « il y a une heure », et le monde présent. Aussi la poétique du déplacement de Roch Grey est-elle celle d'une distance vécue, c'est-à-dire de la distance qu'impose le voyage entre soi et soi, de l'expérience du déplacement au sens fort. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre les effets de glissement entre masculin et féminin chez Roch Grey. Ces effets sont dus aux personnages d'écrivains qu'elle crée, mais aussi aux brouillages des identités dans les textes. Dans *Billet circulaire* n° 89, par exemple, le narrateur, explicitement masculin⁴³, revêt un « accoutrement féminin » qui lui donne « l'air d'une grande fille aride, efflanquée, aux cheveux qui repoussent après quelque maladie épidémique » (Grey 478-79). Lorsque, sous des traits féminins, il rencontre la femme qu'il poursuit, Ève, qui lui parle comme à une sœur, le narrateur devient parfois narratrice : « toutes les deux » (Grey 487) ou « nous sommes seules » (Grey 498). Le déplacement est donc géographique, temporel mais aussi identitaire.

Enfin, à la fin de *Billet circulaire n° 89*, le narrateur commente sa propre pratique d'écriture : « L'honneur m'oblige à tenir mon engagement, et, photographe dévoué, je note avec persévérance » (Grey 455) et il présente « les feuilles de [s]on carnet » comme un « témoignage de [s]on honnête, de [s]on parfait dévouement » (Grey 492). Les termes « engagement » et « dévouement » sont constitutifs de cette poétique de la distance vécue : la posture littéraire de Roch Grey est celle du « témoin »⁴⁴ et sa poésie est une relation d'expérience et un compte rendu du déplacement, quel qu'il soit.

Roch Grey offre donc du modernisme un visage peu connu. Sa prose poétique, basée sur le voyage et l'ouverture au monde, va à l'encontre du formalisme que l'on considère trop souvent comme un synonyme du modernisme. Cette poétique humble et simple se double néanmoins, comme chez Larbaud, d'un dispositif pseudonymique et ironique. Dans sa préface à la récente réédition des *Romans*, Isabel Violante analyse la posture littéraire de Roch Grey, « où le lexique du dessin et celui de l'écriture se confondent » : « son activité de voyageur, de flâneur, qui regarde, décrit, juxtapose des mots pour donner à voir une scène, elle la nomme, dans *Billet circulaire n° 89*, "copier le paysage" » (Violante 9). Cette poésie vécue met en avant les notions de poète enregistreur et de poésie de notation, auxquelles s'oppose un autre modernisme, celui de Reverdy par exemple, qui défend l'autonomie de la création poétique et que l'on peut qualifier de « pur », en référence à un courant du modernisme photographique⁴⁵. Il est intéressant de remarquer que la baronne d'Ëttingen n'abandonne jamais cette poétique, y compris dans d'autres textes relevant soit de la critique d'art, soit de la poésie visuelle. Dans l'exceptionnel ouvrage gravé *Accordez-moi une audience* que Léonard Pieux et Léopold Survage cosignent en 1919, on retrouve par exemple ce regard poétique en déplacement⁴⁶.

Le cas de Roch Grey permet ainsi d'insister sur un modernisme français qui est peu mis en valeur, victime de sa discrétion par rapport aux avant-gardes. Michel Décaudin tranche ainsi, à propos de Larbaud : « Forme nouvelle, non forme révolutionnaire : modernité n'est pas avant-garde »⁴⁷. Cette appréciation pourrait s'appliquer de même à Roch Grey qui a inventé, sinon un genre, une forme personnelle participant à l'essor du lyrisme descriptif dans la poésie française.

Fondation de la Recherche en Flandres (FWO) / KU Leuven MDRN

Notes

1. Selon les sources, Serge Férat est le frère ou le cousin d'Hélène d'Ëttingen. Pour tous les renseignements d'ordre biographique, voir Jeanine Warnod, *Chez la baronne d'Ëttingen : Paris russe et avant-gardes (1913-1935)* (Paris: Conti, 2008).
2. Arlette Albert-Birot, « Roch Grey, un témoin de l'Esprit nouveau », in *Les Oubliés des avant-gardes*, Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou, éd. (Chambéry: Université de Savoie, 2006), 144.
3. Roch Grey (Hélène d'Ëttingen, dite), *Romans. Le Château de l'étang rouge ; Les Trois Lacs ; Âge de fer ; Billet circulaire n° 89* (Paris: Éditions de Conti, 2010).
4. Violaine de La Brosse-Ferrand et Bruno Jaubert, *Lumières sur une personne hors du commun : Hélène d'Ëttingen dite François Angiboult, peintre russe au centre des avant-gardes* (Paris: Artcurial, vente du 24 octobre 2008), <http://www.artcurial.com/pdf/2008/1504.pdf> (consulté le 20.01.2013).
5. Même si l'extravagance du personnage peut servir ses textes, comme le montre la vidéo publicitaire sur le site des éditions Conti, <http://z.umn.edu/e1a> (consulté le 20.01.2013).
6. Voir les bibliographies qui complètent les travaux de Jeanine Warnod et d'Arlette Albert-Birot.
7. Cette habitude culmine pendant la Première Guerre mondiale, qui la prive de son support de diffusion. Elle va alors prendre des notes et découper les journaux (Warnod, *Chez la baronne d'Ëttingen*, 78). Cet ensemble servira de base au *Journal d'une étrangère 1914-1918*, dont seuls des extraits ont été publiés (Warnod, 134).
8. La conscience d'un changement est en effet la définition minimale que l'on peut proposer, comme le fait Michel Collomb dans « La Tradition moderne », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 19-20, « Moderne Modernité Modernisme » (Paris: Centre Pompidou, 1987): 53. Au sujet des problèmes de définition du modernisme français, je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat, *Le Rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930 : changer le regard du poète*, s. dir. Michel Murat, Université Paris-Sorbonne, 2011.
9. C'est ainsi, par exemple, qu'Yves Vadé définit le modernisme dans *Modernités 5, Ce que modernité veut dire* (1994): 19.
10. Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Pierre Caizergues et Michel Décaudin, éd. (Paris: Gallimard, 1991), 943-54.
11. Roch Grey, « Rafale », *Les Soirées de Paris*, 6 (1912): 190-91.
12. Roch Grey, *Billet circulaire n° 89, Romans* (Paris: Conti, 2010), 501-02. Le roman a d'abord été publié chez Stock en 1929.
13. La littérature physiologique est un genre littéraire mineur particulièrement en vogue en France au 19^e siècle : il s'agit de descriptions de lieux ou de types humains, à la frontière entre le document ethnographique et le texte journalistique. Voir à ce sujet les travaux de Valérie Stiénon, notamment *La Littérature des physiologies : sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)* (Paris: Classiques Garnier, 2012).
14. Au sujet des rapports de Roch Grey avec le futurisme, voir Barbara Meazzi, « Soffici, Férat, Roch Grey e gli altri... », in *Azione/reazione : il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009*, Bart Van den Bossche, Giuseppe Manica et Carmen Van den Bergh, éd. (Florence: Franco Cesati, 2012), 67-78.
15. Lettre de Claudel à Mallarmé du 23 novembre 1896, au sujet de poèmes du futur recueil *Connaissance de l'Est* qu'il envoie à Mallarmé en 1896 : « 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 ! ». *Cahiers Paul Claudel*, 1 (Paris: Gallimard, 1959): 50.
16. Claude Cahun, *Vues et visions* (Paris: Georges Crès et C^{ie}, 1919), originellement et en partie publié dans *Le Mercure de France* le 16 mai 1914. Les poèmes de *Vues et visions* mettent aussi en scène un sujet lyrique voyageur et un narrateur masculin.
17. Mireille Havet, qui collabore comme Roch Grey aux *Soirées de Paris*, est l'auteur d'un roman, *Carnaval* (1923). Son important journal intime a récemment été édité (Paris: Claire Paulhan, 2003-2010).

18. Autre représentante peu connue de ce modernisme français, Céline Arnaud a, parallèlement au « panlyrisme » de son compagnon Paul Dermée, développé la théorie du « projectivisme » et utilisé de nombreux instruments optiques dans ses textes, par exemple dans *La Lanterne magique* (1914), *Point de mire* (1921) et *Diorama* (1925). Son regard géographique, ses images surprenantes et son goût pour le train permettent de la rapprocher de Roch Grey.
19. Roch Grey, « Montreux », *Les Soirées de Paris*, 19 (1913): 12-21.
20. André Billy, « Tableau de la rue de Seine », *Les Soirées de Paris*, 15 (1913): 101-03.
21. Mireille Havet, « Proses et poèmes », *Les Soirées de Paris*, 26-27 (1914): 408-09.
22. La conception formaliste du modernisme prévaut dans l'histoire des arts plastiques, depuis le fameux article de Clement Greenberg, « Avant-garde et Kitsch » (1939), Ann Hindry, trad., *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 19-20, 158-68.
23. Michel Décaudin, « Un accent nouveau : Valéry Larbaud », *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française 1895-1914* (Genève: Slatkine, 1981), 352-53.
24. Sur le plan philosophique, le phénomène est connu. Voir par exemple Henri Meschonnic, *Modernité Modernité* (Paris: Gallimard, 1993). Sur un plan formel et stylistique, on n'en a pas saisi toutes les implications, notamment pour l'étude du dialogisme, de l'ironie et de la polyphonie en poésie.
25. Jules Laforgue, « Notes sur Baudelaire » (1903), *Mélanges posthumes*, Philippe Bonnefis, éd., (Genève: Slatkine, 1979), 111-19.
26. Philippe Hamon, « Images à lire, images à voir : "images américaines" et crise de l'image au 19^e siècle (1850-1880) », in *Usages de l'image au 19^e siècle*, Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, éd. (Paris: Créaphis, 1992), 244.
27. Léonard Pieux, « Novembre », *Les Soirées de Paris*, 19 (1913): 34.
28. Roch Grey, « Biarritz », *Les Soirées de Paris*, 23 (1914): 202.
29. De façon plus anecdotique, il n'est pas étonnant que les choix esthétiques de la baronne d'Ëttingen et de Valéry Larbaud soient si proches : fruits du cosmopolitisme européen de la Belle Époque, ils ont tous deux voyagé dans les mêmes pays et dormi dans les mêmes hôtels. La comparaison mériterait sans doute d'être approfondie : outre une santé fragile et l'obsession de l'observation de soi—tant physique que psychologique—, ils ont en commun la rédaction d'importants journaux intimes.
30. Blaise Cendrars (*Der Sturm*, 1913), cité par Isabelle Chol, *Pierre Reverdy, poésie plastique : formes composées et dialogue des arts (1913-1960)* (Genève: Droz, 2006), 13.
31. Roch Grey, « Capri », *Les Soirées de Paris*, 25 (1914): 311-22.
32. Le terme, emprunté à Robert Ricatte, est utilisé par exemple par Philippe Hamon dans *Du descriptif* (Paris: Hachette Supérieur, 1993), 175. Voir Clément Chéroux, « Vues du train : vision et mobilité au 19^e siècle », *Études photographiques*, 1 (1996): 73-88.
33. Mikhail Bakhtin, « Form of Time and Chronotope in the Novel », *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael Holquist, éd. (Austin: University of Texas Press, 1981), 84-258.
34. Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer et Kristoffel Demoen, *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives* (Ghent: Ginkgo, Academia Press, 2010), 5-8.
35. Roch Grey, *Billet circulaire n° 89, Romans* (Paris: Conti, 2010), 383, cité par Isabel Violante dans sa préface.
36. Roch Grey, « De Paris à Biarritz », *Les Soirées de Paris*, 22 (1914): 157-64.
37. Ce texte occupe tout l'avant-dernier numéro de *SIC*, 51-52 (1919).
38. Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)* (Paris: PUF, 2002).
39. Roch Grey, « Système 7 », in *Action* (1920), cité par Albert-Birot, « Roch Grey, un témoin de l'Esprit nouveau », 150.
40. Voir à ce sujet les travaux de Michel Collot : *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours* (Paris: Corti, 2005) et *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature* (Arles: Actes Sud/ENSP, 2012).
41. Le poème en prose est, selon Michel Sandras, le lieu d'un « déni du lyrisme » par son hétérogénéité et son plurivocalisme. « Le Déni du lyrisme dans le poème en prose », *Textuel*, 29 (« Figures de la négation ») (1995): 121-30.

42. Arlette Albert-Birot parle de son « style exalté » dans « Roch Grey, un témoin de l'Esprit nouveau », 145. Arlette Albert-Birot lui a consacré en 1955 un mémoire de maîtrise (« Une animatrice de l'Esprit nouveau, Roch Grey et ses amis », Université de Paris) et, lors de leur première rencontre, Pierre Albert-Birot et Arlette Albert-Birot ont discuté de Roch Grey (Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot : l'invention de soi* [Paris: Jean-Michel Place, 1993], 297).
43. Par exemple, « En pantoufles, manteau de voyage jeté sur les épaules, béret de chasseurs à l'occiput—j'ai l'air d'un pauvre, d'un laborieux », Roch Grey, *Billet circulaire* n° 89, 392.
44. Même si elle n'utilise pas le terme de « posture », c'est ce qu'exprime Isabel Violante dans sa préface aux *Romans* de Roch Grey (Paris: Conti, 2010), 9-10.
45. Paul Strand, puis le groupe Group f/64, sont les représentants de ce courant moderniste « *straight* » ou « pur » de la photographie documentaire américaine.
46. Léonard Pieux, *Accordez-moi une audience et je vous réciterai les vers d'un poète inconnu...*, orné et gravé sur bois par Léopold Survage (Paris: SIC, 1920). On retrouve par exemple la répétition de « J'ai vu » qui introduit « une route oisive couchée entre les herbages » et « une étoile irritée contre les nuages ». L'œuvre est accessible sur le site du Centre Pompidou virtuel, <http://www.centrepompidou.fr/cpv/> (consulté le 01.02.2013).
47. Michel Décaudin, « Modernité de *Barnabooth* », *Valéry Larbaud, la prose du monde*, Jean Bessière, éd. (Paris: PUF, 1981), 101.