

USA-1927 DE PAUL MORAND. UNE POÉTIQUE PHOTOGRAPHIQUE MODERNISTE

ANNE REVERSEAU *

La poésie française du début du ^{xx}e siècle a pu être rapprochée de la photographie : des critiques et même certains auteurs ont parlé d'esthétique ou de style photographique. Pourtant, rares sont les textes poétiques de cette période à être illustrés par la photographie. Où et comment se noue alors le lien entre l'idée de la photographie et la poésie moderniste ? Si l'on pense ce lien au niveau de la poétique, la photographie peut s'inscrire dans un imaginaire littéraire par d'autres biais, par des emprunts à un vocabulaire spécifique ou des références dans le corps de l'œuvre ou dans le paratexte. Le recueil de Paul Morand, *USA-1927*, est à ce titre représentatif de l'époque moderniste en poésie¹.

Paul Morand (1888-1976) est un des écrivains qui permettent d'envisager l'existence d'une poétique photographique. Outre les textes qu'il rédige pour accompagner les images de Brassai, Germaine Krull ou Cartier-Bresson, Morand évoque souvent la photographie dans ses nouvelles, genre littéraire dans lequel il a excellé. Michel Collomb a par exemple analysé en détail le style photographique de ses nouvelles². Dans

* FWO Université KU Leuven (Belgique).

1. Nous choisissons d'utiliser les termes « époque moderniste », « poésie moderniste » et « modernisme poétique » au sujet de la modernité poétique française des années 1910 et 1920. Ceux-ci font référence au *modernism* anglo-saxon, aujourd'hui employé pour la plupart des littératures européennes de la période, et non à la « crise moderniste » qui a affecté le catholicisme à la Belle Époque. La notion de modernisme permet en outre de suggérer l'existence d'une poétique commune en dehors des frontières de la poésie française, qui est traitée de façon exclusive ici.

2. Voir Michel Collomb, *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris, Hermann, 2007, en particulier pp. 41-57.

Mes débuts, Morand décrit lui-même son rapport à la réalité des années 1920 en termes photographiques :

Une heure, une des plus étonnantes de l'histoire du monde passait devant nous ; il fallait la saisir, la photographier ; deux mondes se heurtaient au milieu des éclairs³.

Autres indices, Paul Morand a inséré une photo de la Voie lactée en lieu et place du dernier poème des *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* en 1924⁴ et il choisit ensuite comme sous-titre de son recueil *USA-1927*, « Album de photographies lyriques ». La référence à la photographie est relativement claire lorsqu'il s'agit de nouvelles ou d'essais, qui font le pari du réel et du descriptif. Dans le cas de la poésie, qui s'enorgueillit alors d'une position non réaliste, ce type de référence est plus inhabituel.

USA-1927, recueil de poèmes minimalistes publié en 1928, s'inscrit entre sa poésie des années 1920, dont il clôt le cycle, et des essais en prose comme *New York*, portrait de ville de 1929, qui prend le relais de la description de ces États-Unis qui le fascinent, à travers sa ville emblématique. Le sous-titre « Album de photographies lyriques » explicite le titre et introduit le recueil comme une série d'instantanés formant le portrait des États-Unis en 1927. La date est celle du voyage, de la chose vue, et non de l'écriture, c'est-à-dire du développement du cliché. Si l'on continue à filer la métaphore, le terme « album » renvoie à l'album d'images, plus large que le seul album de photographies. Les poèmes d'*USA-1927* s'annoncent ainsi visuels, descriptifs, riches en anecdotes et en souvenirs. Morand ajoute pourtant l'adjectif « lyriques » pour caractériser les photographies. S'agit-il d'un oxymore – l'idée d'objectivité photographique s'opposant radicalement à toute idée de lyrisme ? D'un manifeste pour une nouvelle poésie – où le lyrisme pourrait prétendre à l'objectivité de l'image photographique ? Ou tout simplement d'une indication générique – il s'agit de photographies sous forme poétique ?

Dans *USA-1927. Album de photographies lyriques*, on s'attend à ce que la référence photographique soit explicitée dans un texte liminaire, comme l'avait fait Cendrars en 1924 pour *Documentaires*. Une courte note, « Document », placée en tête du recueil, expliquait en effet le titre choisi pour remplacer *Kodak*, interdit par la firme d'Eastman⁵. *USA-1927*

3. Paul Morand, *Mes débuts* [Cahiers libres, 1933], Paris, Arléa Poche, 2000, p. 42.

4. Paul Morand, « Voie lactée », *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*, Poèmes, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 144. Dans la préface de l'édition récente, Michel Décaudin commente ce geste : « Il y a ce dernier des *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* qui consiste en une photographie de la Voie lactée : effusion qui n'a même plus besoin de la parole, inondation cosmique pour clore ces tableaux ironiques et amers d'un univers sans oiseaux » (*ibid.*, pp. 11-12).

5. Blaise Cendrars, « Document », *Documentaires, Du monde entier, Poésies complètes, 1912-1924*, préface de Paul Morand, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993 : « 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 » (p. 133).

comporte bien un texte introductif, mais la note de Morand convoque une autre référence technique, le dictaphone :

J'avais sur ma table de nuit, à l'hôtel Pennsylvania, un dictaphone au rouleau de cire vierge, attentif et passif, et souvent, le matin, il m'arriva de me délivrer, par le tube acoustique, ces petits certificats de vie⁶.

Les poèmes qui suivent sont donc à la fois des photographies, fragments visuels d'un album, et des fragments sonores. Le point commun de ces « petits certificats de vie » ? Leur statut d'attestation, le « Je » à l'origine de leur enregistrement, et, enfin, leur modestie à l'égard de la grande poésie. Le modèle photographique est ainsi convoqué explicitement par Paul Morand, mais d'emblée, il est rendu impur, puisqu'il est mêlé à d'autres imaginaires techniques, et vague, puisqu'il est inséparable de ce monstre sémantique qu'est un « album de photographies lyriques ». La référence photographique est-elle ici gratuite ? Simple effet de mode – en 1928, parler de photographie « fait moderne » dans les milieux littéraires –, ou, au sens fort, ambition de créer un style photographique ? *USA-1927* incite à examiner les conditions d'existence d'une photographie lyrique et d'une poétique photographique.

À travers les traits principaux de la poétique de Paul Morand, on montrera ce qui fait d'*USA-1927* un album de photographies lyriques, ce qui permettra, plus largement, d'éclairer la place de la photo dans la poésie moderniste. La métaphore photographique – faire en sorte que les poèmes soient *comme* des photographies – se réalise à travers quatre propriétés de cette poésie, la description, la fragmentation, l'instantanéité et l'indicialité. Plus qu'un sous-titre, « Album de photographies lyriques » est une métaphore sur laquelle se fonde la poétique de Morand, puisque « [t]outes ses visions du réel mériteraient cette épithète⁷ », et, au-delà, la poésie moderniste française.

DESCRIPTION D'UN PAYS COMME UN ALBUM

USA-1927 est un recueil éminemment descriptif, comme le sont *Les Poésies de A.O. Barnabooth* de Valéry Larbaud (1908/1913) ou *Feuilles de route* de Blaise Cendrars (1924/1928). La géographie américaine structure le recueil : les poèmes sont classés par lieu, de « El Paso (Texas) » à New York (« Battery »), en passant par la Nouvelle-Orléans, Hollywood et le Far-West. Les poèmes sont souvent eux-mêmes construits selon la visibilité de

6. Paul Morand, *USA-1927, Poèmes*, op. cit., p. 146.

7. Dans le discours de réception de Paul Morand à l'Académie française, le 13 octobre 1977, Alain Peyrefitte remarquait : « *Album de photographies lyriques* : il donna ce sous-titre à un petit recueil de poèmes sur les États-Unis. Toutes ses visions du réel mériteraient cette épithète » (<http://www.alainpeyrefitte.fr>, site consulté le 15 août 2012).

ces espaces. Dans « El Paso » par exemple, le désert est d'abord décrit en un plan large : « Le ciel bleu, le sol chamois, / – rien, rien, rien / d'autre ». Le premier plan, les « carcasses d'animaux » et les « cactus », laisse ensuite place aux pistes puis, « derrière », à la voie ferrée, et enfin à l'arrière-plan :

Au loin, il y a une chaîne de montagnes édentée⁸.

Dans « Southern Pacific », le train qui « lace le pays / d'est en ouest » gouverne la description :

Il perfore des villes de zinc / et des villes de bois⁹.

Quel est l'effet photographique propre à cette poésie descriptive ? C'est que la description est le plus souvent composée de souvenirs visuels, sans narration. C'est aussi qu'on a l'impression de feuilleter un album de cartes postales, à la façon des quelques poèmes qu'Henry Levet avait regroupés sous le titre *Cartes postales* en 1902 – titre repris par Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud au moment de la publication des poèmes, quinze ans après la mort de Levet, en 1921¹⁰. En effet, un poème comme « Hollywood » semble constitué d'une série de vues de la ville. Les premières, trop stéréotypées, sont refusées, jusqu'à ce qu'apparaisse une image plus personnelle :

L'endroit que j'aime le mieux,
non,
ce n'est pas la poste
avec les plus belles filles du monde [...]
ce n'est pas le Hollywood Plaza,
où les mères de la planète débarquent avec leurs filles, [...]
ce ne sont pas ces cent mille instituts de beauté [...]
ce ne sont pas les bouillons populaires [...]
l'endroit que j'aime
n'est rien qu'un terrain vague
tout près de Culver-City¹¹.

L'œil enregistre une série de vues que le poète décrit de façon abrupte. Les commentaires de ces vues sont aussi peu développés qu'au verso d'une carte postale :

On est bien, à cause du voisinage de la mer ;
on pense à toutes les jeunes filles belles, en province,
qui se donneraient, pour être ici [...]¹².

8. Paul Morand, *USA-1927, Poèmes*, op. cit., pp. 147-148.

9. *Ibid.*, p. 151.

10. Henry J.-M. Levet, *Cartes postales et autres textes*, précédé d'une conversation de Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud [*Poèmes*, La Maison des Amis des livres, 1921], Paris, Gallimard, « Poésie », 2001.

11. Paul Morand, *USA-1927, Poèmes*, op. cit., pp. 160-161.

12. *Ibidem*.

Ce procédé existe dans les recueils précédents de Paul Morand, comme *Poèmes sans oiseaux*, surtout dans « Souvenir d'Istrie » et « Bains publics » où chaque vers évoque un lieu, rapidement caractérisé. Le poème constitue ainsi un album de souvenirs de bains publics :

[...] à Bath, avec une ombrelle et un chapeau,
à Caen, et dans les roseaux quand passe l'adjudant,
à la Havane, en plein punch, sous la lune [...] ¹³.

La poésie de Paul Morand a donc cela de photographique qu'elle fonctionne par mise en série d'images. De la même façon que le dictaphone enregistre la totalité des sons qu'il perçoit pendant un temps donné, l'appareil photographique enregistre la totalité du visible dans un cadre donné. Le dictaphone et la photographie, les deux références non littéraires qu'utilise Morand, relèvent d'une « mimesis automatique ¹⁴ » qu'il s'efforce de mettre en place dans sa poésie comme dans ses nouvelles. À défaut du récit autour duquel s'articule une nouvelle, dans *USA-1927*, c'est la mise en série des images qui structure le texte poétique.

FRAGMENTATION DE LA VISION

La poésie de Morand est, dans tout le recueil, fortement fragmentée : elle fonctionne par effets de liste et inventaires. Les anaphores sont nombreuses : dans « Peaux-rouges » par exemple, le pronom « ils », qui sert de moteur à la description, est employé sept fois en début de vers. Dans « Paul Claudel au Grand Cañon », les choses vues sont présentées en listes d'éléments indéfinis. Les paysages ne sont pas décrits mais simplement montrés du doigt par le personnage :

Claudel avec enthousiasme,
désigne de l'autre côté de l'abîme,
des cités entières, ingurgitées,
des cirques,
des paquebots,
des acropoles ¹⁵.

Le début du poème est fragmentaire. Morand pose un décor de façon minimale, comme on le ferait dans l'écriture scénaristique, avant l'entrée en scène d'un personnage :

13. Paul Morand, « Bains publics », *Poèmes sans oiseaux*, *Poèmes*, op. cit., p. 128.

14. Michel Collomb, « Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », *Vox Poetica*, mis en ligne le 12 septembre 2009 (<http://www.vox-poetica.org/sfllgc/biblio/collomb.html>).

15. Paul Morand, « Paul Claudel au Grand Cañon », *USA-1927*, *Poèmes*, op. cit., p. 168.

Sapins de misère. Sol rouillé, abandon plat.
On dirait d'abord que cela ne se passe pas autrement qu'ailleurs.
Mais voici Claudel, [...] ¹⁶.

Modèle photographique et modèle cinématographique sont tous deux convoqués dans cette reconfiguration du réel. La fragmentation peut en effet évoquer le cinéma, si l'on imagine un montage abrupt. Michel Bulteau lit par exemple le poème « Paul Claudel au Grand Cañon » comme un court-métrage dans lequel Morand serait un directeur de la photo attentif à la lumière et où la conversation composerait la bande-son ¹⁷. Le modèle cinématographique est aussi présent dans « Soir avec Charlot », un des seuls poèmes du recueil à comporter une véritable narration (les déboires de Charlie Chaplin avec la justice américaine) et à occuper une nuit entière. Cependant, le modèle photographique reste dominant dans la plupart des poèmes d'*USA-1927*. Les images fixes de « Match de boxe » créent des effets de lumière, de contraste ou de perspective et les hasards du cadre occasionnent des enchaînements surprenants :

Rues, canyons que l'obscurité étrangle.
Tramways vides, comprimés au terminus. [...]
Obscurité, sauf le centre de la pelouse noyé sous vingt projecteurs de garde-côtes.
Les boxeurs sont déjà au travail ; [...]
Comme un gibet,
la tribune de la presse, dressée à dix pieds dans le vide.
Les appareils de prise de vue enroulent le drame.
L'opérateur radiophonique,
courbé sur les cordes blanches du ring,
parle dans un disque troué
et raconte,
alors même que le bruit du gant de cuir
résonne encore,
oui, déjà, explique le coup
à des millions d'auditeurs invisibles [...] ¹⁸.

Cette fragmentation engendre aussi une révélation car elle fait voir ce qui d'ordinaire passe inaperçu. Dans « Paul Claudel au Grand Cañon », c'est le regard du personnage qui fait ressortir la spécificité du paysage et, dans « Hollywood », l'énumération des clichés californiens permet de mettre en valeur une vision enfin personnelle de la ville. L'effet de fragmentation peut être encore radicalisé par la découpe du vers, parfois très audacieuse, comme dans « Ascenseurs » :

Puis le cœur s'arrête avec le jardin-terrasse où l'
on vend des *ice-cream sodas*.
L'ascenseur a touché le ciel. On le sent et le cadran le dit ¹⁹.

16. *Idem*.

17. Michel Bulteau, « Paul Morand et la poésie », *Revue des deux mondes*, n° 6, juin 2010, pp. 128-132.

18. Paul Morand, « Match de boxe », *USA-1927, Poèmes*, op. cit., pp. 156-157.

19. Paul Morand, « Ascenseurs », *ibid.*, p. 170.

On comprend alors que si Paul Morand convoque la photographie dans le sous-titre de ce recueil, c'est avant tout en tant que prélèvement dans le réel, en la concevant comme une coupe dans la réalité²⁰. La description par échantillons d'une totalité géographique se retrouve dans les livres de photographie sur les villes qui fleurissent à la même époque – le fameux *Paris de nuit* (1933) de Brassai, préfacé par Morand lui-même, les livres de Kertész, de Roger Schall ou de René-Jacques ainsi que de nombreux ouvrages collectifs. On comprend aussi qu'il s'agit de dire tout le réel, dans son étendue géographique, mais aussi dans sa banalité et sa trivialité, celle des ascenseurs, des formalités administratives (« Dépression sur l'Atlantique »), des instituts de beauté (« Beauty-parlor ») ou des sports populaires (« Match de boxe »). Le dernier poème du recueil, « Battery », cherche même à faire l'inventaire des petites choses banales qui irritent aux États-Unis :

[...] ces couteaux en argent pour couper la viande frigorifiée,
ces arrêts obligatoires aux tournants les moins anguleux,
ces trains où il faut aller fumer aux cabinets,
ces chambres surchauffées,
cet excès d'eau glacée,
ces femmes qui ont toujours raison,
ce café pâle [...] ²¹.

FRUIT DU PRÉSENT ET DE LA VITESSE, L'INSTANTANÉ

Selon Michel Collomb, dans *USA-1927*, « chaque poème se réfère à un souvenir précis que l'auteur se garde bien de raconter en détail, se contentant d'énumérations ou d'une succession d'images violentes²² ». En effet, comme devant une photographie, le contexte de l'instant présenté se dérobe et le lecteur n'en connaît ni l'avant ni l'après. La référence à la photographie se justifie alors aussi par l'effet d'instantané : selon Catherine Douzou, ces poèmes s'apparentent à « une juxtaposition d'instantanés censés se produire simultanément ou successivement dans le temps, dans une épiphanie de flashes événementiels, sensoriels, émotionnels, d'images discontinues qui défient la rationalité²³ ». L'instantané est l'un des effets photographiques les plus visibles dans le recueil. Stylistiquement, il est dû à la fragmentation mais aussi à la nominalisation syntaxique et à la multiplication des déictiques, qui caractérisent les conditions de l'énonciation.

20. Voir, par exemple, Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, « Fac image », 1990.

21. Paul Morand, « Battery », *USA-1927, Poèmes*, op. cit., p. 176.

22. Michel Collomb, « Le défi de l'incomparable », art. cit.

23. Catherine Douzou, *Paul Morand nouvelliste*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 344, citée par Michel Collomb, *ibid.*

Dans la phrase nominale, l'absence de verbe radicalise la nature même de la description : on est face à un état et non à une action. Ce procédé intervient souvent chez Morand en début de poème, comme pour planter un décor, par exemple dans « Désert Mohave » qui s'ouvre sur le vers :

Neige sur le désert. Cristallerie des fontaines.

et continue avec :

Sur l'infini, jusque sur le ciel,
des chevaux et des Ford en liberté.
Une voie ferrée. Perspective pointue des 2 rails [...]
Végétation de barbelés.
Salons en troncs d'arbre. Poêle. Chaleur d'isba²⁴.

Les phrases nominales font aussi partie de l'« esthétique de la vitesse²⁵ », caractéristique du style moderniste de Morand. Michel Collomb le décrit ainsi :

Vitesse des mots isolés, énumérés, juxtaposés, choisis selon leur pouvoir de surprise et de suggestion ; vitesse des phrases syncopées, raccourcies, paratactiques, hachées au tranchet de l'ellipse et de la litote ; vitesse générale du style qui élimine toutes les boursouflures, coupe court aux descriptions [...]²⁶.

La nominalisation confère à la poésie de Morand un effet de vitesse et de visualité. Dans *USA-1927*, la fragmentation et la nominalisation créent non une représentation impressionniste telle que la recherchait le « style artiste », mais une présentation. Le geste de la monstration est porté par des déictiques particulièrement fréquents en début de poème :

Une femme, ici, ferait rire²⁷.

ou

car c'est la beauté qui parle ici²⁸.

Deux autres poèmes commencent par le présentatif « Voici » qui est, selon Marta Caraion, un « équivalent verbal de la photographie, qui affirme nécessairement l'existence préalable d'un référent réel²⁹ » :

Voici le Sud-Ouest [...]³⁰

24. Paul Morand, « Désert mohave », *USA-1927, Poèmes*, op. cit., p. 867.

25. C'est le titre d'un chapitre de Michel Collomb, *Paul Morand. Petits certificats de vie*, op. cit., pp. 45 et sq.

26. *Ibid.*, p. 46.

27. Paul Morand, « El Paso », *USA-1927, Poèmes*, op. cit., p. 147.

28. Paul Morand, « Beauty-Parlor », *ibid.*, p. 149.

29. Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 84.

30. Paul Morand, « Santa-Fé-de-Luxe », *USA-1927, Poèmes*, op. cit., p. 158.

ou :

Voici dix ascenseurs en ligne, [...]»³¹.

La mise en avant du geste déictique, commune à tout le modernisme poétique, fait courir le risque d'une littérature de pure notation. Cette tentative est l'un des points de discorde entre Morand et son ami Proust, qui la juge par exemple tautologique et stérile³². La succession de poèmes commençant par des déictiques serait donc l'équivalent de la succession de vues dans l'album qu'on feuillette, l'absence de référent en début de poème créant le même genre de choc que l'image dont on ne sait rien, dont on n'a pas encore lu le titre ou la légende. Il ne s'agit pas seulement d'une métaphore : la recherche de l'équivalent langagier de la photographie a occupé Paul Morand dans ses nouvelles mais aussi dans sa poésie et ses portraits de ville. La référence à la photographie dans le titre d'*USA-1927. Album de photographies lyriques* exprime ainsi une utopie de l'instantané, privilège du photographe et horizon jamais atteint de l'écrivain. Michel Collomb formule cette opposition en ces termes :

Le photographe capte, happe, surprend, fixe, fusille, accumule, tandis que l'écrivain poursuit, rature et poursuit encore sa quête d'une improbable expression définitive. La rapidité du photographe contre la lenteur de l'écrivain³³.

On comprend mieux la fascination de Morand pour le présent quand on la rapproche de ce rêve de l'équivalent photographique. En 2010, un numéro de la *Revue des deux mondes* consacré à Paul Morand insistait particulièrement sur son obsession à témoigner du monde présent avant qu'il ne disparaisse. Que l'on dise « peindre » ou « photographier » – Morand a une préférence pour la métaphore photographique, on vient de le voir –, il s'agit de *montrer* la société des années 1920, de créer un document qui étonnera les archéologues à venir. Ce motif est récurrent chez Morand, comme l'a exprimé Ghislain de Diesbach par exemple :

ses livres sont des photographies d'un instant, d'un paysage, et deviendront aussi précieux pour les historiens, les géographes, voire les sociologues, que ces objets découverts dans les hypogées des pharaons et qui ressuscitent à eux seuls une époque oubliée³⁴.

31. Paul Morand, « Ascenseurs », *ibid.*, p. 170.

32. Dans une lettre, Proust dispense une leçon de style à Paul Morand qui vient de publier *Lampes à arc*. Il lui reproche de s'être complu dans la « littérature de simple notation ». L'anecdote et des extraits de cette lettre figurent dans Michel Collomb, *Paul Morand. Petits certificats de vie*, *op. cit.*, p. 33.

33. Michel Collomb, « Le défi de l'incomparable », *art. cit.*

34. Ghislain de Diesbach, « Photographie de l'instant », *Revue des deux mondes*, *op. cit.*, p. 123.

Dans ces conditions, Paul Morand ne pouvait que s'intéresser à la photographie, à sa technique, à ses usages et à ses imaginaires. Il la chante même lorsqu'elle n'est qu'attraction ludique, comme dans « Foire de la Floride », poème de *Lampes à arc* qui s'achève sur :

Pour 60 centimes, MODERN PHOTO vous tire
en aviateur, ou en Jésus,
avec la couronne d'épines,
SANS AUGMENTATION DE PRIX³⁵.

Cette passion de l'instantané appartient à un modernisme poétique qui rêve de nouveaux moyens d'expression et d'une littérature directe. En adéquation avec son temps, Paul Morand a vu se généraliser le programme poétique inclus dans le sous-titre oxymorique « Album de photographies lyriques ». Il est également l'un des auteurs qui a la conscience la plus vive de cette communauté poétique. La préface qu'il rédige des années plus tard pour le recueil de Cendrars *Du monde entier* est à cet égard exemplaire³⁶. Morand y opère un rapprochement des poètes modernistes, de façon d'abord anecdotique : « Cendrars travaillant à la Nationale avec Reverdy et Apollinaire, cela eût pu en dire long à qui eût réfléchi³⁷. » Il raconte comment il a intégré ce groupe tardivement, en 1917 : « Dès la générale de *Parade* au Châtelet, je pénétrai enfin dans le cercle enchanté de tous ceux qui eussent dû être mes amis depuis dix ans³⁸. » Dans la suite du texte, Morand rapproche les poètes modernistes en définissant le style de Cendrars en référence à Larbaud :

Après les proses lyriques de 1912, ce qui me charmait dans les *Documentaires* des années 20, ou dans les très barnaboothiens *Menus*, c'était ce mélange d'âme et de photographie, ces extérieurs avec un intérieur, tout ce qui donnait du sens et de la profondeur à cet inventaire cumulatif du globe³⁹.

Dans cette préface tardive, Morand propose une définition du recueil de Cendrars qui s'applique au modernisme en général : l'« intérieur de l'extérieur⁴⁰ ». N'est-ce pas là précisément la même tension que celle portée par l'expression « Album de photographies lyriques » ? La référence à la photographie sert donc, dans *USA-1927*, comme dans tout le modernisme poétique – d'Apollinaire à Reverdy, en passant par Cendrars, Larbaud et Morand –, à exprimer le mouvement de la poésie vers l'extérieur, qu'il s'agisse de voyages au long cours ou d'explorations urbaines de proximité. Le lyrisme

35. Paul Morand, « Foire de la Floride », *Lampes à arc*, Poèmes, op. cit., p. 36.

36. Paul Morand, préface au recueil de Cendrars, *Du monde entier*, op. cit., pp. 9-12. Ce texte a paru originellement dans l'édition Gallimard « Poésie » de 1967.

37. *Ibid.*, p. 9.

38. *Ibid.*, p. 10.

39. *Ibid.*, p. 11.

40. *Idem.*

est alors ce qui apporte un supplément d'âme, du « sens » et de la « profondeur » à une surface réfléchie telle quelle par l'œil artificiel de la photographie. Mais, contrairement aux romanciers réalistes et aux poètes symbolistes de la fin du XIX^e siècle, les poètes modernistes considèrent extérieur et intérieur comme complémentaires⁴¹. Une photographie lyrique est donc possible.

LYRISME DU TÉMOIGNAGE

Le modèle photographique confère enfin à tout le recueil de Morand un effet de témoignage. Le personnage de Claudel qui « désigne » les éléments du paysage du Grand Cañon sans les décrire est symbolique de ce recueil où il s'agit de rendre présent un paysage et un territoire, sans le commenter ni l'expliquer. Comme le Grand Cañon, les USA de 1927 ont ainsi une valeur indicielle plus que descriptive.

Renforcée par la mention du dictaphone, la référence photographique exprime la tendance à la consignation qui existe chez Morand depuis ses premiers recueils. L'un s'intitule par exemple *Feuilles de température*, signe d'un intérêt pour le reportage qui s'épanouira chez lui en prose et en récits documentaires⁴². Ce rôle de témoin est certes une posture, de la même façon que Cendrars explique que les poèmes de *Feuilles de route* sont avant tout des « cartes postales » destinées à ses amis⁴³. La posture du témoignage n'en est pas moins opérante en termes poétiques et stylistiques.

Celle-ci, créée par les références à la photo et au dictaphone, fournit un horizon d'attente auquel les poèmes répondent en partie. Ils le radicalisent parfois en insérant des documents bruts. En effet, dans une volonté de transcription de faits réels, Morand intègre des fragments de conversation et des éléments de langage écrit rencontrés en voyage. Sa poésie comporte aussi

41. À ce sujet, voir l'étude complète de Laurent Jenny, même si ses conclusions divergent : *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Puf, « Perspectives littéraires », 2002.

42. Outre les portraits de ville, on peut citer *Hiver Caraïbe*, sous-titré « Documentaire », tout comme *Paris-Tombouctou*, notes de voyage cherchant à suppléer les guides touristiques. *Paris-Tombouctou* est publié en 1928 au retour du voyage de Paul Morand avec Albert Londres, de Bamako à Tombouctou. Voir les travaux de Dominique Lanni et de Gil Charbonnier dans les actes du colloque *Literature as Document. Generic boundaries in Western Literature of the Thirties*, KU Leuven, 5-7 décembre 2012 (à paraître).

43. Blaise Cendrars écrit, à propos de la première partie de *Feuilles de route*, « Le Formose » : « Ce sont des cartes postales que j'envoyais à mes amis, que je destinai à mes amis [...] c'est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétention mais très intimes, notamment des évocations de gens... », « Entretiens avec Michel Manoll », *Blaise Cendrars vous parle..., Tout autour d'aujourd'hui*, œuvres complètes en quinze volumes, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, t. xv, 2006, p. 19.

des chiffres et des statistiques comme dans « Baisers », poème particulièrement ironique à l'égard de la mentalité américaine :

Un baiser
abrège la vie humaine de 3 minutes,
affirme le Département de Psychologie
de Western State College,
Gunnison (Col.). [...]
Les statistiques prouvent
que 480 baisers
raccourcissent la vie d'un jour,
que 2360 baisers
vous privent d'une semaine
et que 148 071 baisers,
c'est tout simplement une année de perdue⁴⁴.

L'insertion la plus spectaculaire est, dans « Santa-Fé-de-Luxe », celle des horaires de train dans une série de villes aux noms évocateurs :

Bagdad	5 h
Troie	5 h 30
Cadix	5 h 52
Siam	6 h 21
Seligmann	7 h ⁴⁵

Un horaire de train est le comble de la fragmentation ainsi qu'une radicalisation du présent, comme l'a montré Clément Chéroux en dressant un parallèle entre la vision photographique et la vision du train⁴⁶. La photographie et le dispositif optique du train fournissent des fragments de paysage et des représentations séquentielles. Un horaire de train est un document symbolique de la poétique moderniste, cela apparaît clairement chez Cendrars⁴⁷.

Dans cette poétique moderniste du témoignage, une question reste vive : le poème atteste-t-il de la présence de ce qui est devant l'objectif, présenté ou représenté dans le texte, ou de celui qui tient l'objectif, c'est-à-dire du sujet lyrique ? Le texte introductif d'*USA-1927*, en convoquant la notion de « certificat de vie », penche vers la deuxième branche de l'alternative. Malgré l'effacement du « Je » dans le recueil, chaque poème fonctionne comme une attestation de la présence du poète, ce qui explique aussi l'adjectif « lyriques » accolé à « photographies » dans le sous-titre. Ce n'est pas

44. Paul Morand, « Baisers », *USA-1927, Poèmes*, op. cit., p. 155.

45. *Ibid.*, p. 158.

46. Voir Clément Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, pp. 73-88.

47. Par exemple Blaise Cendrars, *Le Panama, Du monde entier*, op. cit. : « Je connais tous les horaires/ Tous les trains et leurs correspondances/ L'heure d'arrivée l'heure du départ » (p. 52). L'édition originale de la Sirène (1918) est illustrée de prospectus et de tracés de chemins de fer américains.

seulement le fonctionnement de la métaphore photographique qui est en jeu ici, mais les rapports entre poésie et document, c'est-à-dire la relation du poète au réel.

Différents effets justifient la métaphore photographique d'*USA-1927*, on l'a vu, mais une poétique photographique n'est pas la somme des effets d'un texte. Pour que la référence fasse sens au-delà des stéréotypes du modernisme, il faut que le recueil tout entier fonctionne comme un album photographique. De la même façon qu'une collection ou un album d'images construit, en creux, un portrait de son propriétaire, les poèmes d'*USA-1927* font davantage qu'attester une présence, ils constituent le sujet lyrique.

La poétique d'inspiration photographique qui se développe avec le modernisme en France donne lieu à un nouveau rapport au réel, fruit d'une réflexion moderne sur le lyrisme et sur le pouvoir qu'a la poésie d'articuler intérieur et extérieur. Le titre même du recueil de Morand, *USA-1927. Album de photographies lyriques* exprime le rêve moderniste d'une réconciliation entre le lyrisme et le visuel. C'est ce rêve qui fonde le lyrisme moderne, c'est-à-dire, selon Michel Collot, le mouvement de l'émotion qui

n'est pas nécessairement l'expression du sentiment et de l'identité personnelles mais plutôt une ouverture à l'altérité du monde extérieur⁴⁸.

Morand semble avoir eu conscience très tôt des bouleversements du lyrisme à l'époque moderne, comme le montre la réorganisation de son œuvre poétique dans les années 1920. Selon Michel Bulteau, « lors de la réédition en 1924 de ses deux premières plaquettes, Morand décida de faire passer quatre poèmes de *Feuilles de température* dans *Lampes à arc* : "Peinture sur soie", "Foire de la Floride", "Déplacement" et "Maison recommandée"⁴⁹ ». Comme il s'en explique lui-même dans une note liminaire, l'auteur aurait décidé de distinguer les poèmes descriptifs de *Lampes à arc* et les « paysages intérieurs » de *Feuilles de température*, auxquels on peut rattacher les poèmes d'*USA-1927*, parus quelques années plus tard. Paul Morand a donc participé, avec d'autres, au développement d'une poésie du paysage intérieur, à la fois radicalement descriptive et profondément lyrique.

Le sous-titre « Album de photographies lyriques » est, comme d'autres titres fréquents dans la poésie de la période – « cartes postales » ou « photographie », par exemple –, le signe d'un nouveau rapport au réel. Ce type

48. Ridha Bourkhis et Laurence Bougault, « "Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne..." », entretien avec Michel Collot », *Acta Fabula*, mis en ligne le 4 juin 2008 (<http://www.fabula.org/revue/document4257.php>).

49. Michel Bulteau, art. cit., p. 130.

de référence montre que la poésie moderniste cherche dans la photographie une autre voie et une autre voix. *USA-1927* fournit un exemple des usages de la photographie par les poètes : sans qu'il y ait de trace d'une expérience photographique réelle, le médium photographique est convoqué par le poète comme modèle poétique. Ce modèle n'est pas exclusif car Morand le mêle au modèle cinématographique et à celui de l'enregistrement sonore. Le modèle n'est pas non plus unifié puisque Morand ne fait appel qu'à certains aspects de la photographie, sans prendre en compte, par exemple, d'autres caractéristiques, comme le temps de latence nécessaire au développement.

La poétique moderniste est influencée non par la photographie réelle – le peu d'illustrations en témoigne – mais par une photographie fantasmée, imaginée, que la littérature s'est déjà appropriée. Ces « photographies lyriques » participent ainsi aux bouleversements de l'expression lyrique au *xx^e* siècle. Comme chez Cendrars et la plupart des poètes modernistes, chez Morand, le poème devient le lieu d'une communication directe, immédiate et *immédiée*, portée paradoxalement par un imaginaire médiatique, celui de la photographie.