

« Sur l'écran de ma mémoire » et autres métaphores de l'image mentale : Mac Orlan et le lyrisme technique

À Charles Grivel

Polygraphe, Pierre Mac Orlan s'est aussi intéressé de près à ce « mot en -graphie » qu'est la photographie. Aujourd'hui, sa pratique photographique amateur, son activité de préfacier de livres illustrés, ainsi que l'importance de ses textes critiques consacrés à la photo sont connues¹ : il est, comme le formule Clément Chéroux, « l'écrivain de sa génération qui a le plus écrit sur la photographie »². Que ces multiples activités annexes aient marqué ses textes, cela ne fait pas de doute : il suffit de penser aux descriptions d'atmosphère nocturne qui relèvent de ce qu'il appelle le « fantastique social » dans ses romans ou encore à l'aspect d'albums d'images des recueils de poèmes en prose qu'il regroupe en 1954 sous le titre *Poésies documentaires complètes* pour s'en persuader.

La question que je souhaite traiter ici est à la fois plus générale et plus précise : il s'agit d'aborder le rapport de Mac Orlan à la technique, c'est-à-dire avec les « mots en -graphie », à travers une petite lorgnette, celle des métaphores récurrentes de « film », d'« écran » ou de « chambre noire » de la mémoire ainsi que de l'« album d'images » mental que l'auteur aime à convoquer et à feuilleter tant dans ses textes fictionnels ou poétiques que ses textes critiques. J'aimerais ainsi montrer que l'activité imageante prend chez Mac Orlan une forme photographique et cinématographique qui relève de ce qu'on pourrait appeler un lyrisme technique, de l'expression d'un « Je » à travers divers médiums. Pour étudier comment ces métaphores de l'image mentale, qui forment un véritable tic d'écriture, révèlent aussi une obsession de Mac Orlan, je m'arrêterai en particulier sur le brouillage des modèles cinématographiques et photographiques³ ainsi que sur l'importance de l'imaginaire de la projection.

I. La chambre noire de la mémoire

La métaphore du film de la mémoire, sur lequel sont stockés des souvenirs qu'il faut développer, est une image récurrente chez Mac Orlan. Gilbert Sigaux, qui l'avait remarquée, la réutilise dans sa préface à *Masques sur mesure* : « Et, dans une solitude calmée, où ne cesse de s'affirmer la présence d'une ironie qui est indissolublement pessimiste et sereine, l'explorateur développe ses clichés, met au point ses souvenirs. »⁴ Le travail de l'écrivain, ajoute-il, consiste pour Mac Orlan à « mettre au net ses visions (photographiques) et ses sensations »⁵. On retrouve là les traces d'une

¹ À ce sujet, voir Pierre Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, Clément Chéroux (éd.), Paris, Textuel, « L'Écriture photographique », 2011, le mémoire de maîtrise de Latana Phoung, *Mac Orlan et la photographie* (Université Paris IV-Sorbonne, 2005), l'exposition *Pierre Mac Orlan, des mots, des photos* au Musée départemental des Pays de Seine-et-Marne, Saint-Cyr-sur-Morin (27 novembre 2005-26 juin 2006), l'article de Charles Grivel, « Le Bon Révélateur, Romanesque et photographie chez Mac Orlan », *Lectures de Mac Orlan*, n°1, 2011, ainsi que, dans le présent volume, celui de Jean Arrouye, « *** ». Je me permets également de renvoyer à mes propres travaux, notamment : « Pierre Mac Orlan face à la photographie : un modernisme antimoderne ? », *Résistances à la modernité*, Christophe Ippolito (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 279-298, et *Le Sens de la vue. Le Regard photographique dans la poésie moderne française*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2015, version remaniée de ma thèse de doctorat (*Le Rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930 : changer le regard du poète*, 2011).

² Clément Chéroux, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 11.

³ Voir l'article que j'ai écrit avec Nadja Cohen : « Photographie ou cinéma ? Le brouillage des modèles dans les inventions génériques de la poésie moderniste », *Création, intermédialité, dispositif*, Actes du colloque de Toulouse (12-14 février 2014), Ph. Ortel (dir.), *Fabula*, 2015, à paraître (www.***).

⁴ Gilbert Sigaux, préface à Mac Orlan, *Masques sur mesure*, t. I, *Œuvres complètes*, Gilbert Sigaux (éd.), Paris, Cercle du bibliophile, 1969-1972, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 8-9.

« réflexion d'époque » dans la « métaphore de la chambre noire » qui date de la fin du XIX^e siècle selon Philippe Ortel qui cite à l'appui la description de la mémoire que fait Rémy de Gourmont dans *Esthétique de la langue française*, en 1899 : « il s'emmagasine dans notre cerveau une multitude de petits "négatifs" qui, à l'occasion, se reproduisent instantanément en exemplaires plus ou moins nets. »⁶

Cette métaphore, bien que commune depuis le milieu du XIX^e siècle, est si récurrente chez Mac Orlan qu'elle semble révéler une obsession personnelle pour la pensée en images. Parmi de multiples évocations de la mémoire comme un film que l'on « déroule », on peut citer *Le Décor sentimental* où l'évocation de la guerre est introduite par « Je ne peux revenir en arrière, essayer de dérouler le film des années vécues, sans entendre encore [...] »⁷. Les souvenirs apparaissent « sur l'écran de [s]a mémoire »⁸ et, si on n'aperçoit pas « sur le moment » les souvenirs de voyage, on les développe plus tard, après un temps de latence : « C'est l'heure des clichés 6X9 et de la méditation devant un visage, une ruelle, une silhouette dans une foule, devant sa propre image découverte dans un décor peu familier »⁹. Dans un article sur les rapprochements à faire entre les romans maritimes de Mac Orlan et la photographie, Charles Grivel a insisté sur la lumière des villes visitées qui « impressionn[e] les pellicules d'un film qui serait fameux par la suite »¹⁰. Il y a montré comment les objets deviennent des révélateurs selon un procédé photographique symbolique : « le film tenu d'une vitre ou d'une vitrine », « objet en quelque sorte pelliculaire ». Mais le phénomène de la révélation est aussi un procédé mental, intérieur, ce que je vais tenter de montrer ici.

Dans *Les Inventions littéraires de la photographie*, Jérôme Thélot étudie en détail la métaphore de la chambre noire de la mémoire à partir du cas de Proust¹¹. Il analyse notamment comment le monde est saisi « pour ensuite le revoir après *développement* dans la chambre intérieure de sa mémoire »¹², une « mémoire ainsi constamment allégorisée par la métaphore photographique »¹³. Chez Mac Orlan, les phénomènes de réminiscence sont aussi métaphorisés par la photographie, et c'est une critique des travaux de Freud dans les années 1920 qui l'amène à clarifier sa conception d'une « chambre noire » mentale :

La lecture des livres de Freud n'est pas une excuse pour cet homme qui vit de son œil, qui est dominé par son œil et qui développe, seul dans la chambre noire de son crâne éclairée à la lumière rouge, le film candide qu'il a enregistré. [...]

L'homme est là, derrière son rideau, seul avec ses yeux. Abandonné de tout le genre humain, il cliché des images, des images ni plus bêtes ni plus sales que d'autres, mais qui lui assureront un avenir pénible et certaines déchéances essentielles¹⁴.

La métaphore s'applique aussi à la mémoire des autres, comme, par exemple, Francis Carco dont les visions de jeunesse ont laissé des « empreintes qui ont aidé à l'éclosion de sa personnalité littéraire et sentimentale »¹⁵, ce qui crée, à la lecture cette fois, des images qui, écrit Mac Orlan, « se déroulent devant moi comme dans un film, comme dans plusieurs films »¹⁶. Dernier exemple, dans un texte tardif, l'écrivain évoque sa vie en termes d'images tant fixes qu'animées :

⁶ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 2002, p. 328. Ortel suggère ainsi que la photographie joue un rôle dans le passage d'une mémoire structurée comme un langage à une mémoire visuelle (p. 325-326).

⁷ Mac Orlan, *Le Décor sentimental*, repris dans *Masques sur mesure*, t. I, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 78.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ Mac Orlan, *Les Démonsgardiens*, repris dans *Masques sur mesure*, t. I, *op. cit.*, p. 253-254.

¹⁰ Mac Orlan, *Hambourg*, cité par Ch. Grivel, art. cit. p. 188. Dans le même article, voir aussi p. 186.

¹¹ Jérôme Thélot, « La chambre obscure de la littérature : Proust », *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003, p. 183-214. Voir notamment « L'allégorie de la mémoire en chambre noire et des souvenirs en instantanés [est un] lieu commun de la fin du XIX^e siècle » (p. 193).

¹² *Ibid.*, p. 187.

¹³ *Ibid.*, p. 194.

¹⁴ Mac Orlan, « L'œil », *Les Jeux du demi-jour*, *Masques sur mesure*, t. I, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵ Mac Orlan, préface au numéro 16 d'*Écrivains contemporains*, consacré à Carco, 1955.

¹⁶ *Ibid.*

La chronique de ma fin d'adolescence s'inscrit entre deux images : l'une qui me représente à Rouen en 1903 et l'autre qui me représente assis dans mon fauteuil, devant mon propre film que je déroule discrètement dans la lumière rouge de mon laboratoire qui n'est pas exempt d'une profitable mélancolie¹⁷.

On le comprend, la métaphore, pour récurrente, n'en est pas moins extrêmement labile. Images vues, images rêvées, images lues se confondent dans un imaginaire puissant. C'est que Mac Orlan mêle volontiers les trois temps de l'activité imageante telle qu'elle est détaillée par Bernard Vouilloux : le « flux d'images, de représentations mentales » qui enclenche l'écriture, « les descriptions qui sont données des rêves, rêveries, fantaisies et fantasmes des personnages » dans le texte et enfin les images produites chez le lecteur au moment de la réception¹⁸.

De la même façon, Mac Orlan ne semble pas faire de différences entre images photographiques et cinématographiques. La métaphore de la chambre noire de la mémoire est certes classique, mais le brouillage de deux « mots en -graphe » que sont le cinéma et la photo l'est moins.

II. Lumière et projection : de la photographie au cinéma ?

Dans ces métaphores récurrentes de la chambre noire de la mémoire, Mac Orlan emploie souvent le terme de « film » qu'il faut « dérouler ». Or, le mot « film » appartient à la fois à la photographie et au cinéma. Lorsque dans *La Seine*, il écrit à propos de la Morgue : « J'ai toujours gardé dans ma mémoire une image à la fois précise et trouble, comme un film en surimpression, de la Morgue »¹⁹, s'agit-il d'une image fixe, d'un cliché en surimpression, ou d'un photogramme tiré d'un film animé ? La métaphore contient en elle les deux modèles, tout comme lorsque, dans la préface au livre de photographies de Willy Ronis, il parle du « film Belleville-Ménilmontant animé par Willy Ronis »²⁰. Ce mélange des deux imaginaires ne surprend pas chez quelqu'un qui assimile aussi explicitement les deux arts : « La photographie et le cinéma, qui en est la vulgarisation pour le grand public, sont des arts parfaitement cérébraux »²¹. Ce qui intéresse Mac Orlan dans ces métaphores est précisément ce qu'il y a de commun aux deux médiums, c'est-à-dire le phénomène de fixations d'images sur une surface sensible par la lumière. Dans cette même préface, il fait l'éloge du travail du photographe dans les termes mêmes de la technique photographique, tout en le transformant en « poésie » et « poème » – ce qui confirme son goût pour le brouillage des modèles :

cette poésie de l'authenticité est toujours révélée par [...] la sensibilité de celui qui ouvre l'objectif d'un appareil photographique sur la lumière et cueille des images qui, souvent, le surprennent profondément sous la lampe rouge du laboratoire où le poème apparaît petit à petit²².

L'image mentale est chez lui avant tout une affaire de lumière et chacun possède, dans sa tête, comme dans *L'Inflation sentimentale*, sa « petite veilleuse intime »²³. Dans « Jeux de lumière », Mac Orlan évoque le moment où dans un essai, il faut « mettre au point » et « projeter la lumière de la vie sur une pellicule »²⁴, c'est-à-dire fixer les images.

¹⁷ Mac Orlan, « Jeux de lumière », *Le Nu international*, Paris, Braun et Cie, 1954, n.p.

¹⁸ Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 24-25.

¹⁹ Mac Orlan, *La Seine*, Paris, Pierre Lafitte, 1927, p. 25.

²⁰ Mac Orlan, préface à *Belleville/Ménilmontant*, Paris, Arthaud, 1954, cité dans *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 135.

²¹ Mac Orlan, *Les Démons gardiens*, repris dans *Masques sur mesure*, t. I, op. cit., p. 274.

²² Mac Orlan, préface à *Belleville/Ménilmontant*, op. cit., cité dans *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 133.

²³ Mac Orlan, *Inflation sentimentale, Poésies documentaires complètes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 40-41.

²⁴ Mac Orlan, « Jeux de lumière », art. cit.

Selon les contextes, cette métaphore porte sur le cinéma ou sur la photographie. Dans *Simone de Montmartre*, par exemple, les images mentales sont des images que l'on feuillette comme dans un album photographique :

Ces images, Georges les feuillette chaque nuit
à la même heure.
Il a bien essayé d'apprendre l'anglais
mais ces images quotidiennes le nourrissent comme le pain.
Il vit, au-dessus du bocal, plein de petites lumières
où tourne Simone, en rond, telle un cyprin²⁵.

Ailleurs, c'est explicitement le cinéma qui sert de modèle, notamment à travers l'imaginaire d'une projection sur un écran. La métaphore de la projection est filée, par exemple, dans ce texte sur des souvenirs de lecture de Defoe :

De temps en temps, des paroles, venues de très loin, de la terre à travers l'espace, déchiraient l'écran sur lequel mon film commençait à se débobiner. Mais la projection en marche, rien ne pouvait l'interrompre. L'écran se reconstituait de lui-même, ainsi qu'une patte de homard. Sur cet écran, je retrouvais un personnage qui était moi, ou plutôt ce frère dont je parlais plus haut. Je revivais dans l'île, à la place de Robinson²⁶.

Souvent, les deux imaginaires de la projection et de l'album photographique se suivent et se confondent, comme dans le début du fameux texte « Graphismes » : « Nous sommes pris entre deux films, entre deux séries d'images dont les éléments sentimentaux représentent des rythmes et des décors différents ». C'est d'ailleurs le verbe « dérouler » qui semble introduire cette idée au tout début de cet article important, puisque dans la phrase précédente, on lit : « le nouveau [...] n'a pas encore déroulé toutes ses surprises »²⁷.

La force de cette métaphore de la projection chez Mac Orlan rappelle un court texte de Vitrac où les deux médiums sont également l'objet d'un brouillage. « Photographies animées » est une chronique poétique de 1921 sur le cinéma, où Vitrac affirme que le cinéma devrait être une objectivation des pensées des personnages qui demanderait la participation active du spectateur. Il imagine une machine à projeter les pensées et à extérioriser les images mentales. Il souhaiterait ainsi projeter à un ami le « spectacle » des « choses » auxquelles il est « associé » « depuis vingt ans » :

L'album des photographies, où je grandis depuis l'âge de 2 ans auprès du puits, du mur du collège, de Lucienne, du kiosque, d'un pot de fleurs – « Photo Midget » – je l'abandonnerais volontiers à qui cherche mon visage ; car si chacune des images n'est en particulier moi-même, du moins toutes composent-elles génériquement le personnage actuel que je suis. [...]

De même que, lors de la projection d'une excursion tournée dans les Alpes, j'étais la locomotive entrant dans le tunnel, je suis celui qui *continûment* : fume la pipe, se promène, monte l'escalier, reçoit un coup de poing, roule à terre, se relève, suit la foule, se couche les yeux au plafond, s'endort, rêve, etc. Je suis assis dans le fauteuil²⁸.

Le « Je » n'apparaît pas à l'écran mais donne à voir ce qu'il voit. Dans ce court texte, Roger Vitrac définit le lyrisme en convoquant un imaginaire visuel à la fois photographique et cinématographique, comme une projection de soi sur un écran. Ce rêve radical de caméra subjective, est, comme Vitrac le formule à la fin du texte, une façon de définir le lyrisme.

²⁵ Mac Orlan, *Simone de Montmartre, Poésies documentaires complètes*, op. cit., p. 65-66.

²⁶ Mac Orlan, *Le Décor sentimental*, repris dans *Masques sur mesure*, t. I, op. cit., p. 22-23.

²⁷ Mac Orlan, « Graphismes », *Arts et métiers graphiques*, n° 11, 15 mai 1929. Voir dans le présent volume, l'article de Kristof Van Gansen, ***

²⁸ Roger Vitrac, « Photographies animées », *Aventure*, n° 2, décembre 1921.

III. Un lyrisme technique

Pour terminer, nous souhaiterions examiner de quelle façon, chez Mac Orlan aussi, la fascination pour les « mots en -graphie » et l'importance, dans ses textes, des imaginaires de l'album et de la projection vont de pair avec le lyrisme.

Les « mots en -graphie » servent avant tout chez Mac Orlan à capter le lyrisme de l'époque. La préface à *Atget, photographe de Paris*, un texte essentiel, le formule clairement :

L'importance du phonographe et de l'appareil photographique est déjà reconnue par tous ceux qui sont obligés par leurs intérêts et leur profession de vivre des fruits souvent amers de leur curiosité. Ce sont les éléments secrets des laboratoires où le lyrisme de notre univers se laisse capter comme une force lumineuse au profit des petites ampoules particulières qui éclairent la vie de chacun²⁹

Le phonographe, le disque, le cinéma, la photographie sont souvent mis sur le même plan, celui d'instruments de révélation, jouant un rôle moteur dans la création littéraire. Dans *Le Fantastique social*, la TSF et la télévision sont qualifiés de « précieux auxiliaires de l'imagination »³⁰, phénomène que Mac Orlan développe ainsi :

Le ciel n'est plus qu'une bibliothèque illimitée, pleine d'idées et d'images mobiles. Ainsi les hommes, bons conducteurs de leur temps, reçoivent, sans antenne et sans poste, ces images et ces mots³¹.

Aussi l'homme devient-il lui-même poste de réception et instrument de circulation. Ce lyrisme technique est une des conséquences des métaphores récurrentes de l'écran et de la chambre noire de la mémoire. Il est, semble-t-il, proche de celui de W. H. Auden, chez qui un protagoniste parle des souvenirs de son oncle « comme des images projetées sur l'écran d'un poste de télévision, maternellement générées »³². Ce lyrisme technique est également à rapprocher d'Apollinaire.

En effet, les références aux nouveaux médiums et les métaphores techniques peuvent être perçues comme une volonté d'exaltation de la modernité et une façon d'ancrer le lyrisme dans son époque, comme c'est le cas d'Apollinaire. On pense notamment à l'enthousiasme d'un texte comme « L'esprit nouveau et les poètes » : « Mais n'y a-t-il rien de nouveau sous le soleil ? Il faudrait voir. Quoi ! on a radiographié ma tête. J'ai vu, moi vivant, mon crâne, et cela ne serait en rien de la nouveauté ? À d'autres ! »³³ Comme la photographie ou le cinéma, la radiographie suscite un émerveillement, mais aussi peut-être un sentiment de concurrence et d'attente inquiète d'une réponse par l'écriture. Les très nombreux croisements entre les médias et les brouillages que Mac Orlan leur impose n'enlèvent en effet rien à la puissance des mots :

Des mots comme : la guerre, le sang, la peste et l'or, sont des mots plus riches que n'importe quel film cinématographique parmi ceux que nous avons pu voir. Ils se déroulent eux-mêmes en bandes interminables dont les images secrètes sont plus puissantes que les mots que l'on peut ajouter à ces mots essentiels³⁴.

Ce qui est nouveau, ce qui change dans cette époque de plus en plus technique, est le fait que la puissance des mots s'exprime elle aussi en termes cinématographiques. Certes, les « mots en -

²⁹ Mac Orlan, préface à *Atget, photographe de Paris*, Paris, Henri Jonquières, 1930, repris dans *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 81-82.

³⁰ Mac Orlan, *Le Fantastique social*, repris dans *Masques sur mesure*, t. I, op. cit., p. 70.

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² W.H. Auden, *The Orators. An English Study* [1932], Londres, Faber & Faber, 1966. En anglais : « like images cast on the screen of a television set, maternally induced ». Nous remercions Jan Baetens pour cette référence.

³³ Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes » [1917], *Œuvres en prose complètes*, t. II, P. Caizergues et M. Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 943-954.

³⁴ Mac Orlan, « Photographie. Éléments de fantastique social », *Le Crapouillot*, janvier 1929, repris dans *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 65

graphe » peuvent être porteurs d'une nouvelle écriture romanesque et critique, mais ils sont aussi une nouvelle façon d'exprimer un lyrisme vieux comme le monde.

Ce phénomène est particulièrement visible dans un texte paru dans l'almanach *L'Ami du lettré* (1929) où Mac Orlan développe la notion de sensibilité en termes photographiques :

il est bon pour un écrivain qui a dépassé la quarantaine de quelques années de protéger soigneusement tout ce qui peut maintenir sa sensibilité à l'état de neuf, dirait un fabricant de sensibilités pour écrivains [...]. Pour ceux qui aiment Paris et les spectacles extrêmement puissants que Paris sait offrir à ceux qui le connaissent, rien ne vaut mieux que de vivre à la campagne, ce qui permet de maintenir toujours fraîche l'émulsion qui recouvre les plaques sensibles de l'observation créatrice³⁵.

Cette métaphore photographique filée est sans aucun doute une image de la vieillesse – et on sait que Mac Orlan avait à cœur de dramatiser son propre vieillissement. Ce lyrisme de la vieillesse fait l'objet d'un des textes les plus tardifs de Mac Orlan, « La photographie et la poésie du monde », où il rapproche le « rayonnement lyrique » des photographies et des disques de phonographe qui permettent de véritables « résurrections » bien appréciables lorsqu'on est, comme lui, au crépuscule de sa vie³⁶. Ces résurrections s'expriment naturellement elles aussi en termes photographiques.

Ce dernier ensemble de remarques sur le lyrisme m'amène à rappeler le lien des métaphores photographiques et cinématographiques avec l'écriture autobiographique. Celle-ci utilise en effet fréquemment l'image de la lanterne magique, qu'un biographe actionnerait sous les yeux ébahis d'un lecteur, image que l'on trouve, sous une forme structurante dans l'autobiographie de Nabokov, *Autres rivages*. Le modèle de l'album d'images photographiques d'une vie, que l'on feuillette, sert aussi de ligne conductrice chez Günther Grass (*Agfa Box, Histoires de chambre noire* (2010) et, Annie Ernaux (*Les Années*³⁷). Face à ces exemples d'usages de l'imaginaire photographique, de plus en plus fréquents dans la littérature récente, la spécificité de des utilisations métaphoriques de Mac Orlan réside, je crois, dans le brouillage des modèles et des imaginaires techniques. Chez lui, les souvenirs ne se fixent pas dans la forme de la projection sur écran ni dans celle du feuilletage d'albums. Les images mentales ne sont, en effet, ni fixes, ni animées, mais quelque part entre les deux, ce qui correspond à l'expérience commune de l'activité imageante.

Dans les textes de Mac Orlan, on a souvent du mal à distinguer les souvenirs provoqués par des images réelles et les souvenirs qui apparaissent sous la forme d'albums d'images. De l'œuf ou de la poule... l'essentiel est cette « pensée en images » que Mac Orlan exprime en empruntant le vocabulaire et les dispositifs techniques de son temps. Si le texte publicitaire rédigé pour Le Printemps en 1930 vante les mérites d'autres écritures et semble montrer les limites de l'écriture littéraire, il me semble que les innombrables références de Mac Orlan à la photographie, au cinéma, au phonographe, etc. servent à dire ce qu'est et ce que devrait être l'écriture littéraire. C'est là d'ailleurs une constante des rapports entre littérature et médias. La référence reste chez lui une métaphore, une façon de parler (mieux, autrement, ou de façon nouvelle) de « l'art d'écrire ». On le comprend dans « Jeux de lumière », le texte le plus explicite sur l'usage de ce type de métaphores :

[C]es quelques phrases sont des phrases de laboratoire et c'est à dessein que j'emploie fréquemment le mot révélation en lui donnant le sens que l'on désire quand on développe un cliché dans la

³⁵ Mac Orlan, texte pour l'almanach *L'Ami du lettré* 1929, repris dans *Images abolies*, Paris, Michel de Maule, 2005, p. 83.

³⁶ Mac Orlan, « La photographie et la poésie du monde » [1953], repris dans *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 121.

³⁷ Annie Ernaux a cherché longtemps la forme de cette autobiographie impressionnelle et collective, notamment dans son journal d'écriture *L'Atelier noir* (éd. des Busclats, 2011), par exemple : « Envie vague d'autobiographie vide, avec photos, etc. » (3 mai 1996, p. 134).

lumière des travaux accomplis à huis clos. [...] Mais une bonne épreuve sur papier ne se réussit que dans l'isolement : c'est un point commun et à la photographie et à l'art d'écrire³⁸.

Mac Orlan fait pas de ces métaphores un usage structurant comme dans les écritures autobiographiques que je viens d'évoquer. Sa pratique se rapproche davantage d'une écriture poétique, évoquant le lyrisme des surréalistes, qui eux aussi, parlent des images mentales en des termes techniques, que l'on pense à la comparaison de Breton, « le cœur humain, beau comme un sismographe »³⁹, ou à la métaphore de Soupault du « praxinoscope de mon crâne »⁴⁰. Plus encore, sans doute, c'est de l'imaginaire technique de Léon-Paul Fargue qu'il faudrait rapprocher le goût de Mac Orlan pour les métaphores photographiques et cinématographiques, par exemple la volonté chez Fargue de « cliquer les albums des rues », image tout aussi récurrente dont il faudrait à son tour faire l'étude.

Anne Reverseau
FWO / Université KU Leuven

³⁸ Mac Orlan, « Jeux de lumière », art. cit., p. 128-129.

³⁹ André Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 753

⁴⁰ Philippe Soupault, « Souffrance », *Nord-Sud*, n° 9, novembre 1917.