

UNIVERZITET U SARAJEVU – FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ROMANISTIKU

ZAVRŠNI RAD

FRANCUSKA POEZIJA I KINEMATOGRAFIJA

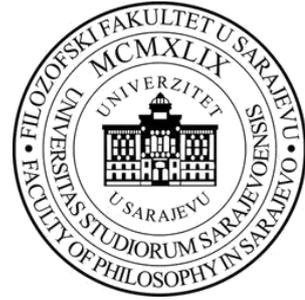
Mentor :

Prof.dr. Ivan RADELJKOVIĆ

Studentica :

Lejla ŠUBO

Februar, 2025.



UNIVERSITY OF SARAJEVO – FACULTY OF PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF ROMANCE STUDIES

FINAL THESIS

FRENCH POETRY AND CINEMATOGRAPHY

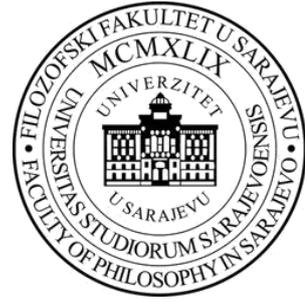
Mentor :

Prof.dr. Ivan RADELJKOVIĆ

Student :

Lejla ŠUBO

February, 2025.



UNIVERSITÉ DE SARAJEVO – FACULTÉ DES LETTRES
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES ROMANES

MÉMOIRE DE MASTER II

POÉSIE ET CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISES

Directeur du mémoire :
Prof.dr. Ivan RADELJKOVIĆ

Étudiante :
Lejla ŠUBO

Février, 2025.

À mes parents Aida et Sead, à mon frère Faris, à toute ma famille, notamment Raphaële, Aurélien, Pierre-Adrien, Danielle, Nausicaa et Alexis ; à Ivan RADELJKOVIĆ, mon professeur et directeur du mémoire ; à tous mes professeurs de l'université ; à mon professeur de lycée Rijad GANIBEGOVIĆ ; au formidable service des étudiants de la faculté ; à Naida MLINAREVIĆ et à tous mes amis.

Un énorme merci, du fond du cœur.

*“On peut être poète dans tous les domaines :
il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte.”*

(Apollinaire)

Sažetak

Ovaj rad istražuje međusobni uticaj poezije i filma u vrijeme avangarde, perioda bogatog umjetničkim prosegima i otkrićima. Od Mallarméa do Apollinairea i Cendrarsa, uključujući i italijanske futuriste, mnogi pjesnici i pisci su u kinematografu vidjeli novi jezik, inovativan način poimanja duha vremena, obilježenog pokretom i dinamikom koji oblikuju kako stvaralaštvo tako i samo vizuelno iskustvo. Obogaćen vlastitim razlikama i odstupanjima u odnosu na druge umjetnosti, film postaje ključni izraz moderniteta, značajno utičući na druge umjetničke forme i kulturu tog doba. Geneza filma, njegov put ka demokratizaciji i priznavanju kao samostalne umjetnosti podudara se s pjesničkom obnovom koja integrira nove ritmičke i vizuelne uticaje, posebno kroz koncepte kao što su simultanizam i kolaž. Plodna interakcija između poezije i filma rađa hibridne forme sa sličnim postupcima, među kojima je jedan od najdiskutovanijih koncepata *kinopoezija (cinpoetry)*. Ovaj pojam naglašava suštinsko pitanje uloge filmske estetike u poetskom stvaralaštvu, kroz kreativno, tjelesno i imaginarno iskustvo filma. Pojam *kinopoezija* svjedoči o stalnom dijalogu između teksta i slike, posebno kroz tipografske eksperimente i vizuelnu poeziju. Pjesnici su imali svoju viziju filma, vjerujući da im on omogućava bolje shvatanje vanjskog svijeta i, na taj način, ne samo revoluciju u poeziji već i približavanje života i umjetnosti, pa čak i njihovo sjedinjenje. Iz tog razloga, upuštali su se u proročke diskurse, strastvene manifeste o filmu, kao i u pisanje scenarija objavljenih u raznim časopisima.

Ove umjetničke dinamike postavljaju duboka pitanja o samoj prirodi poezije, filma, pisanja, imaginacije i percepcije, podstičući buduće pjesnike i filmske stvaraoce na smjelije pristupe umjetničkom izrazu.

Svi oni dijele zajednički cilj: inspirisati nove načine gledanja i promišljanja svijeta.

Ključne riječi: kinematografija, poezija, vizuelna poezija, novi duh, kinopoezija.

Abstract

This thesis explores the reciprocal influence between poetry and cinema during the avant-garde period, rich in artistic techniques and discoveries. From Mallarmé to Apollinaire and Cendrars, including the Italian Futurists, numerous poets and writers saw in the cinematograph a new language, an innovative way to capture the spirit of the time, marked by movement and dynamism shaping both creation and visual experience. Enriched by its own disparities and divergences from other arts, cinema became a central expression of modernity, significantly influencing other artistic forms and the culture of the time. The genesis of cinema, its path towards democratization, and its recognition as an art form coincided with a poetic renewal that integrated new rhythmic and visual influences, notably through concepts such as simultaneity and collage. The fruitful interaction between poetry and cinema gave birth to hybrid forms with converging techniques, among which one of the most discussed notions is *cinemoetry*. This concept highlights the essential question of the role of cinematic aesthetics in poetic creation, through the creative, corporeal, and imaginary experience of cinema. The notion of *cinemoetry* reflects a constant dialogue between text and image, particularly through typographic experimentation and visual poetry. Poets had their own vision of cinema, believing it allowed them to better grasp the external world and, in doing so, not only revolutionize poetry but also bring life and art closer together, even merging them. For this reason, they engaged in prophetic discourses, passionate manifestos on cinema, as well as writing scenarios published in various journals.

These artistic dynamics raise profound questions about the very nature of poetry, cinema, writing, imagination, and perception, encouraging future poets and filmmakers to adopt bolder approaches to artistic creation.

They all share a common goal: to inspire new ways of seeing and thinking about the world.

Key words: cinema, poetry, visual poetry, new spirit, cinemoetry.

Résumé

Ce mémoire explore l'influence réciproque entre la poésie et le cinéma à l'époque de l'avant-garde, période riche en procédés et découvertes artistiques. De Mallarmé à Apollinaire et Cendrars, en passant par les futuristes italiens, de nombreux poètes et auteurs ont perçu dans le cinématographe un nouveau langage, une manière novatrice de capter l'esprit de l'époque, marqué par le mouvement et le dynamisme qui façonnent la création et l'expérience visuelle. Enrichi de ses propres disparités et divergences par rapport aux autres arts, le cinéma devient une expression centrale de la modernité, influençant largement d'autres formes artistiques et la culture de l'époque. La genèse du cinéma, son cheminement vers sa démocratisation et sa reconnaissance en tant qu'art à part entière coïncident avec un renouveau poétique qui se manifeste par l'intégration de nouvelles influences rythmiques et visuelles, et notamment par des concepts tels le simultanisme ou le collage. L'interaction féconde entre la poésie et le cinéma donne naissance à des formes hybrides ayant des procédés convergents, dont l'une des notions les plus discutées est celle de la *cinépoésie (cinepoetry)*. Celle-ci met en lumière la question essentielle du rôle de l'esthétique cinématographique dans la création poétique, par l'expérience créatrice, corporelle et imaginaire du cinéma. La notion de *cinépoésie* témoigne d'un dialogue constant entre le texte et l'image, notamment à travers les expérimentations typographiques et la poésie visuelle. Les poètes ont leur propre vision du cinéma, pensent pouvoir grâce à lui mieux saisir le monde extérieur et, de cette façon, non seulement engager une révolution dans la poésie mais aussi rapprocher la vie et l'art, voire les fusionner. C'est pourquoi ils s'engagent dans des discours prophétiques, des manifestes ardents sur le cinéma ainsi que dans l'écriture de scénarios, qu'ils publient dans diverses revues.

Ces dynamiques artistiques soulèvent des questionnements profonds sur la nature même de la poésie, du cinéma, de l'écriture, de l'imaginaire et de la perception, et encouragent les poètes et cinéastes à venir à avoir des approches plus audacieuses dans la création artistique.

Elles partagent toutes un objectif commun : inspirer de nouvelles façons de voir et de penser le monde.

Mots-clés : cinéma, poésie, poésie visuelle, esprit nouveau, cinépoésie.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
1. L'HÉRITAGE SYMBOLISTE.....	5
1.1 Poésie mallarméenne et <i>Un coup de dés</i>	6
1.2 Le déclin du Mètre.....	10
1.3 De l'œuvre totale.....	11
2. UNE GENÈSE POÉTIQUE.....	15
2.1 Une revendication pour la reconnaissance.....	16
2.2 Danse avec ta langue, Poète.....	19
2.3 L'influence des peintres cubistes.....	28
2.4 La poésie visuelle.....	34
3. LEUR LANGAGE SERA LE CINÉMA.....	38
3.1 L'esprit nouveau.....	38
3.2 L'ABC du cinéma.....	42
3.3 Les films qui ne seront jamais tournés.....	45
CONCLUSION.....	54
BIBLIOGRAPHIE.....	55

INTRODUCTION

Préalablement à une exploration plus minutieuse du sujet principal de cette étude, qui est le cinéma et la poésie d'une période riche en procédés et découvertes artistiques, dont la partie est connue sous le nom d'avant-garde, voire d'avant-gardes¹, il est essentiel d'évoquer certains mouvements et influences qui alimentaient la créativité des artistes dans les deux domaines mentionnés. Ce sont des changements sociaux et technologiques avec une redéfinition du champ intellectuel, littéraire, artistique en général qui s'étendent sur une grande partie du XIXe siècle, puis s'amplifient nettement au XXe siècle, qui remettent en question plusieurs notions liées à l'art, telles que l'originalité ou l'autonomie, introduisant ainsi une nouvelle dynamique dans sa production et sa perception même.

La conscience de l'autonomie s'accroît en effet dans le champ artistique, et cette autonomie peut se parer de formes différentes. Dans certains cas cela pourrait sous-entendre que l'art ne doit plus être dans l'objectif d'exercer une influence sur la société quelles qu'en soient les modalités. À titre d'exemple d'autonomie dans son livre *L'avant-garde au cinéma*, François Albera mentionne le concept bien connu de « l'art pour l'art », introduit dans le monde littéraire au début du XIXe siècle par Théophile Gautier et promptement associé au mouvement littéraire Le Parnasse. Conformément à ce concept, l'art est dénué d'un objectif moral, didactique ou utile, et les Parnassiens ambitionnent la beauté et la perfection artistique à travers des techniques différentes, avec un ton impersonnel et assez objectif exprimé dans leurs poèmes. Les aspects de création de leurs poèmes sont la réponse à l'effusion des œuvres du romantisme qu'ils considèrent comme trop subjectives et émotionnelles. Dans le cercle des figures littéraires qu'on y décèle, reliées soit directement soit de manière plus diffuse, on constate la présence de Stéphane Mallarmé et Charles Baudelaire. Certains de leurs écrits se trouvent dans *Le Parnasse contemporain*, recueil de poèmes dont la publication en 1866 a marqué le début même de ce mouvement. Par rapport aux poètes qui y contribuaient, ils ne suivaient pas forcément les thèses principales de cette dynamique, le mouvement ayant des

¹ Patrick de Haas, dans son *Cinéma Absolu: Avant-Garde 1920-1930* (METTRAY éditions, 2018, p. 33.) clarifie le fait que l'usage de la notion « avant-garde » a dévié de ses significations précédentes à partir des années 1980, où elle désignait un « présent ouvert et tendu vers un futur à transformer ». Vers la fin du XXe siècle, le présent « se pensera d'emblée comme passé vu depuis le futur. Le regard du futur sur le présent est anticipé, le transformant en passé. Et le futur deviendra futur antérieur. » Il mentionne ainsi des auteurs tels Jean Baudrillard et François Hartog qui ont analysé cette nouvelle approche de l'historicité en liant présent, passé et futur. En raison des perceptions différentes et caractéristiques des œuvres artistiques du champ vaste de ce qui portait l'épithète « avant-garde », on utilisera plutôt cette notion au sens pluriel, ou suivi du mot « historique ».

postulats et des affiliations variant d'un auteur à l'autre. D'autres poètes, comme Arthur Rimbaud, n'étaient pas du tout d'accord avec cette vision de l'art et la littérature même. Et comme toujours il se trouve ceux dont l'œuvre transcende souvent l'appartenance stricte à un mouvement unique, ce qui est le cas concernant Mallarmé et Baudelaire mentionnés plus haut, figures clés du symbolisme. L'époque en question est pleine de discours différents et l'autonomie qu'on y découvre signifie alors que les artistes, critiques et théoriciens commencent à reconnaître et à prendre en compte l'existence d'un domaine spécifiquement artistique régi par ses propres normes et valeurs, distinct des sphères politiques, économiques et sociales. De part cette reconnaissance, le discours peut se concentrer sur ce qui fait l'essence de l'art, son but et sa fonction dans la société, ce qui ouvre la voie à l'établissement de doctrines précises qui continuent d'enrichir ses modalités d'existence et d'expression².

Pour approfondir ce point, on tiendra compte également de la présence d'autres changements littéraires et artistiques du XIXe siècle, qui se distingue particulièrement par la prolétarianisation des artistes, laquelle se manifeste par divers éléments. En premier lieu, le développement de l'imprimerie, de la presse et de la gravure, qui permettent à un public plus important d'accéder à ce qui était auparavant réservé à un cercle restreint. La reproduction à petit prix des livres, journaux et revues favorise l'essor de la société de consommation, qui par conséquent permet à l'homme de se définir selon ce qu'il consomme dans la vie quotidienne. En second lieu, l'apparition d'une vague d'intellectuels issus de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie qui, ne parvenant pas à trouver leur place sur le marché littéraire, échouent à faire progresser leur notoriété dans ce milieu comme leurs prédécesseurs avaient pour leur part réussi à le faire. Les difficultés vécues par ces écrivains les font se sentir plus proches de la classe ouvrière. Cette identification implique de renoncer aux formes et styles artistiques traditionnels en optant pour une approche plus accessible au grand public, et de concevoir leurs œuvres de cette façon. Ces éléments mentionnés de prolétarianisation interfèrent également avec les changements culturels et économiques ainsi qu'avec la culture de masse.

Le Parnasse et tous ces changements contribueront à la vision poétique de la Bohème, un groupe social d'artistes et intellectuels qui ont entièrement embrassé leur statut marginal en faisant de celui-ci une vertu. Selon l'historien américain Jerrold Seigel, la Bohème connaît deux phases : la première est marquée par la marginalisation sociale des artistes qui se trouvent exclus du marché traditionnel de l'art et de la littérature, et la deuxième par le fait que cette

² Albera, F. (2005). *L'Avant-garde au cinéma*. Armand Colin. pp. 22-30.

marginalisation se transforme en une revendication identitaire³. Elle est non seulement assumée, mais devient également un outil de distinction, voire un argument publicitaire en opposition directe avec le goût du public dominant de l'époque. En transformant leur marginalité en question identitaire et en adoptant ainsi une posture de provocation à l'égard de la société, ces artistes ont développé une idéologie qui valorise la pureté artistique et un certain élitisme, en contraste direct avec la culture majoritaire et la production de masse, ce qui était déjà le cas chez Baudelaire. Cette acceptation de la marginalité et le rejet des valeurs commerciales et esthétiques dominantes donnent aux artistes une plus grande liberté créative et une indépendance, et contribuent évidemment aussi à la naissance des avant-gardes, marquées par le désir d'explorer de nouvelles formes artistiques et de briser les conventions.

Vers la fin du XIXe siècle, le cinéma émerge comme un phénomène technologique et social majeur de la modernité, pourtant ce n'est qu'à la fin des années 1910 et au cours des années 1920 qu'un champ cinématographique « autonome⁴ » prend forme, en vertu des efforts des premiers défenseurs enthousiastes du cinéma à formuler et définir sa « spécificité⁵ ». Ils voulaient que le cinéma soit reconnu comme une forme d'art légitime, un domaine artistique à part entière, comparable à la peinture, la littérature ou la musique. Cet objectif d'instaurer l'idée d'une spécificité unique au cinéma mène à l'élaboration d'un espace structuré avec ses propres règles, ses critères d'évaluation, son esthétique et son système de relations hiérarchiques et compétitives. Les visions propres au cinéma commencent à se manifester, soutenues par la création de revues, conférences, ciné-clubs, salles spécialisées permettant les projections publiques des films, ainsi que plusieurs autres aspects qui tous précisent et légitiment les critères esthétiques du cinéma en le valorisant comme un art indépendant. Son développement continu est soutenu et stabilisé par l'émergence de maisons de production, par la diversification des métiers liés au cinéma, et par la formation d'une presse corporative. Parallèlement à l'évolution du cinéma, les avant-gardes littéraires et artistiques, aspirant à déconstruire les institutions artistiques traditionnelles et à dépasser les frontières entre les arts⁶, l'envisagent comme un vecteur de remise en cause des normes artistiques préexistantes. Lors de leur exploration de nouvelles formes d'expressions et de médias, les avant-gardes se penchent sur le cinéma pour ses capacités uniques de manipulation du temps, de l'espace et de la réalité visuelle. Alors que certains œuvrent à inscrire le cinéma dans un cadre artistique distingué, les

³ Cité depuis : Albera, F. (2005). *L'Avant-garde au cinéma*. Armand Colin. p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, pp. 45-50.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

avant-gardes privilégient son potentiel perturbateur et expérimental⁷. Plutôt que de tenter de le transformer en une forme d'art élitiste, elles favorisent son aspect non poli, éventuellement subversif, ainsi que son impact plus immédiat et moins conventionnel. Enrichi de ses propres disparités et divergences par rapport aux autres arts, le cinéma devient une expression centrale de la modernité, influençant largement d'autres formes artistiques et la culture de l'époque. Souvent, les questions qui portent sur la façon dont le cinéma a influencé la poésie (et inversement), ouvrent des débats divers sur la nature de la poésie, du cinéma, de l'écriture, de l'imaginaire et de la perception. Ces aspects sont précisément parmi les sujets de ce mémoire.

⁷ *Ibid.*, pp. 56-58.

1. L'HÉRITAGE SYMBOLISTE

La poésie moderne est un phénomène qui a vu le jour avec Baudelaire et qui s'est poursuivi avec les symbolistes. Elle manifeste un rejet de la tradition littéraire et de la littérature classique en étant marquée par une révolution et une réinvention permanentes de la parole poétique. Cette « modernité poétique⁸ », notion fréquemment employée en France, n'est pas un mouvement littéraire homogène, à l'instar du modernisme anglo-américain, espagnol ou encore *die Moderne* à Vienne. Il ne s'agit pas non plus d'une époque de la poésie, mais plutôt d'une nouvelle vision de la poésie qui émerge des bouleversements majeurs de l'époque. On utilise alors la notion de poésie moderne, comme on utiliserait la notion d'art moderne.

En effet, la poésie de Baudelaire a exercé une influence considérable et internationale sur les générations de poètes qui lui succédèrent, particulièrement Rimbaud et Mallarmé. En tant que critique d'art et esthéticien, Baudelaire est parmi les premiers à remettre en question le *je* pathétique du sujet romantique, et à définir la notion de *modernité*. Par conséquent, il est fréquemment reconnu comme le premier des poètes modernes. C'est à partir de Baudelaire que la valorisation de l'idée d'un art actuel devient récurrente. L'art ne doit plus seulement être dans la conformité établie d'une époque mais doit appartenir à son propre temps. Réfléter son propre temps et créer l'art de son propre temps devient progressivement une exigence de l'art et de la littérature. Pour les poètes que nous évoquons, Baudelaire sert d'exemple et de motivation quant à la manière d'être véritablement critique afin d'apporter un renouveau. À titre d'exemple, les textes poétiques de Rimbaud contiennent souvent une critique de la poésie sentimentale issue du romantisme. Ainsi débute un changement perpétuel et une révolution permanente. Depuis lors, la poésie devient d'une certaine façon aussi la critique d'elle-même et ce principe perdurera dans la poésie française jusqu'au surréalisme et au-delà. Il garde même une certaine validité de nos jours, notamment en ce qui a trait à l'aspect « critique ». Cependant, ces changements et révolutions ont pour effet que, tout comme l'art moderne, la poésie moderne est souvent très difficile à comprendre, voire semble carrément illisible.

Quand on évoque la poésie française moderne, on conclut qu'elle ne constitue ni un mouvement homogène ni une période unique et que de nombreux changements dans la société et la civilisation devenues indissociables de la technique se manifestent également par de

⁸ Durand, P., & Bertrand, J.-P. (2002). « Modernité et contemporanéité poétiques : l'héritage du XIXe siècle ». *Lendemain*, 105/106, pp. 69-88.

nombreuses transformations dans la poésie et les arts. Pourtant, en 1900, malgré les progrès apportés par plusieurs poètes français résolument intrépides au XIXe siècle, et surtout les poètes mentionnés, la poésie française sera considérée comme toujours trop attachée au passé, trop peu *modernisée*.

1.1 Poésie mallarméenne et *Un coup de dés*

Mallarmé est une des figures emblématiques de la poésie pure, concept littéraire qui vise à libérer la poésie de sa nature narrative et didactique pour mettre l'accent sur des parties intrinsèques du langage telles que la sonorité, les rythmes et les images, dans la quête d'un vers idéal, afin d'exprimer l'ineffable et l'absolu⁹. Déjà en 1897, un an et demi après le lancement commercial du cinéma à Paris, il réfléchissait à sa résonance dans la poésie, ainsi qu'à la manière dont il était parvenu à la source même de cette dernière. En 1898 il fut l'un des premiers poètes à amorcer une réflexion critique sur le nouveau cinématographe¹⁰ et sa réponse à l'écrivain André Ibels concernant son *Enquête sur le roman illustré par la photographie* dénote son opinion sur la façon dont le cinéma impacte la relation entre l'image et le son.

Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous employez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement¹¹.

Cette réponse, à la fois solennelle et ironique selon l'observation de Jean-Nicolas Illouz¹² repousse l'illustration en faveur de la conception mallarméenne du livre loué comme un « Instrument spirituel ». Selon la pensée de Mallarmé, un livre n'a pas besoin d'images matérielles car il est déjà une image en soi - une image mentale, servant de schéma par lequel l'idée qu'il porte aspire à une concrétisation perceptible sans y être circonscrite. D'un autre côté, en suggérant que la photographie devrait céder sa place au cinématographe pour une meilleure illustration, Mallarmé insinue qu'il y a une ressemblance structurelle entre le livre et le cinématographe. Le livre, étant une image mentale, est aussi une « image en mouvement », tout comme le cinéma. Il est un « volume » qui se déploie, ce qui évoque l'idée d'un « rouleau » ou d'une « pellicule » que l'on déroule.

⁹ Thibaudet, A. (1912). *La poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*. (Gallimard, Paris) pp. 159-166.

¹⁰ Wall-Romana, C. (2013). *Cinemoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. Fordham University Press., p. 55.

¹¹ Mallarmé, S. (1951). *Œuvres complètes* (H. Mondor & J. Aubry, Éds.). Paris : Gallimard. p. 878.

¹² Illouz, J. (2019). « Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, *Un coup de dés* ». *Romantisme*, n° 184, pp. 21-32. <https://doi.org/10.3917/rom.184.0021>

Mallarmé résidait à proximité immédiate de l'un des cinémas ouverts en 1896 à Paris, Le Pirou-Normandin, sa familiarisation rapide avec cet art n'est ainsi pas du tout surprenante. Dans la phase ultime de son travail artistique il a, selon l'opinion de Christophe Wall-Romana exprimée dans son livre *Cinepoetry: Imaginary cinemas in French Poetry*, expérimenté et cherché les manières de combiner l'écriture poétique et le cinéma. Selon le point de vue de maintes figures littéraires de l'époque, l'avenir de la poésie était liée en partie au cinéma, quoique l'impact réciproque fût aussi évident. La fusion de ces deux arts, dans des manières différentes, était perceptible, et certaines approches étaient connues sous les termes « prose poétique », « poèmes visuels », « poèmes prose », puis « essais poétiques » que Mallarmé appelaient aussi « poèmes critiques¹³ ». Si la richesse en découvertes caractérise cette époque, la plupart de ces notions désignent des procédés parfois en fait assez similaires. Beaucoup de ces expérimentations trouvent leur source d'inspiration dans le cinéma.

La particularité de la poésie mallarméenne réside dans la coexistence de l'espace et du temps ainsi que dans l'appel à une vision créative du texte, qui impactent la lecture. Le poème mentionné s'articule principalement autour d'un rythme libre, fort différent du lyrisme romantique qui déploie les sensations et émotions dans les formes fixes du vers. Il importe néanmoins de mentionner que l'essentiel de l'œuvre de Mallarmé témoigne d'une prédilection pour les formes fixes, notamment pour les alexandrins. Le rythme d'*Un coup de dés* détermine une brièveté structurelle du *Vers*¹⁴ et représente également une évolution du symbolisme vers la poésie en prose ou le vers libre. Tout ce rythme s'ancre dans le concept largement reconnu dans son œuvre, celui de kinesthétique, qui se réfère à l'expérience sensorielle liée au mouvement réel, imaginé ou capturé par des technologies modernes. La kinesthétique réunit non seulement la perception directe du mouvement physique, mais aussi les sensations qui en dérivent, par exemple leur représentation esthétique ou leur impact sur l'imagination des spectateurs, en liant le corps humain, les machines, et les formes artistiques comme le cinéma ou la danse. Mallarmé explore la manière dont des supports comme le papier, la lumière et la mise en scène capturent et reproduisent une dynamique kinesthétique, ce qui mène à une réflexion sur la fluidité et l'interchangeabilité des corps, textes et images, transformant ainsi la poésie en une expérience visuelle et corporelle à part entière¹⁵.

¹³ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 5.

¹⁴ Le vers ou tout autre aspect significatifs pour le poète débutaient souvent par une majuscule.

¹⁵ Wall-Romana, *op.cit.*, pp. 63-69.

L'intérêt de Mallarmé pour le cinéma a peut-être été éveillé par la possibilité d'actualisation de la kinesthétique de lecture, lui procurant une nouvelle façon d'aborder le rythme et la (dis)continuité¹⁶, qui se reflète surtout dans le mode de lecture du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dont la première version parut le 4 mai 1897 dans la revue *Cosmopolis*, un an avant la mort du poète. Cette édition initiale n'a pas respecté la vision et les instructions du poète de disposer le texte en double page, si bien qu'une seconde édition fidèle aux exigences de celui-ci paraît en 1914, publiée aux éditions *Gallimard*. La vision de Mallarmé était que le poème devrait « faire corps avec le papier même¹⁷ ». La version dite définitive du poème n'existe pas, et l'opinion de Paul Valéry n'estimant pas judicieux de poursuivre la composition d'*Un coup de dés* après la mort de Mallarmé suggère que personne ne peut parvenir à « la reproduction parfaite de l'aspect¹⁸ » envisagée par le poète lui-même. Bien que ce poème ne soit pas « définitif », il est certainement à l'origine de ce qui deviendra connu sous la forme de poésie visuelle. Ce disciple d'Edgar Allan Poe et de Baudelaire fut le pionnier des expérimentations typographiques, pourtant en 1898 son inventivité passa largement inaperçue. Les fondements qu'il a posés furent une contribution notable à l'évolution de la poésie contemporaine et des lettres du XXe siècle. Ils furent essentiellement adoptés par les futuristes italiens dont l'éventail de manifestes à la fois vifs et très novateurs, notamment ceux de Francesco Cangiullo et Filippo Tommaso Marinetti, n'ont cessé de promouvoir cette révolution typographique¹⁹, ce qui fut par la suite le cas chez Apollinaire avec *L'Antitradition futuriste* en 1913. La publication de *Manifeste du futurisme* en 1909, marque le début des avant-gardes historiques²⁰.

La théorisation de la forme d'*Un coup de dés* demeure quelque peu floue. S'étendant sur deux pages seulement, la courte préface de ce poème trace les principes théoriques importants du poète, qui a dévoué sa vie artistique à la quête de la *Poésie pure*. La même préface pourrait être considérée comme prélude à son ambitieuse conception du *Livre*, envisagé comme une forme d'art total. Représentant une tentative d'évolution de l'art, cette préface expose les caractéristiques de sa poésie novatrice, telles que sa dimension simultanée, la

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ Cité depuis : Jean-Nicolas Illouz, *op.cit.*, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Radeljković, I. (2020). *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*. Filozofski fakultet UNSA., p. 128.

²⁰ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 14.

grande proportion des « blancs », la discontinuité du texte, reflétant ainsi une variété typographique.

Les « blancs, » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers — plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte²¹.

Les autres variations typographiques que le poème inclut sont celles de la taille, des majuscules, de l'italique, qui mettent en relief les propositions secondaires autour de la sentence principale. L'unité relative entre l'espace et le sens observable dans le poème peut être remise en question par des ruptures syntaxiques et prosodiques. Ces dernières sont visibles dans la manière d'utiliser certains éléments tels que les tirets, les alinéas, les parenthèses, les signes de ponctuation et les espaces graphiques qui deviennent une norme préétablie. Tout cela n'affecte pas l'unité du poème, mais contribue plutôt à un nouveau système relationnel entre ses composantes.

Le poème emploie des éléments linéaires, qui suivent une progression logique, en parallèle avec des idées plus abstraites, créant ensemble un effet innovant. De ce mélange provient une sorte de rupture ou de discontinuité qui laisserait supposer une absence de cohérence du texte. Or, cet effet est voulu et il contribue à la nature évolutive et changeante du poème, en le définissant comme une « unité dynamique toujours en mouvement²²».

Un coup de dés peut être considéré comme un modèle visuel d'écriture, ce qui a probablement inspiré le cinéma à en faire l'un des premiers poèmes médiatisés. La préface de ce poème, à travers son parti-pris lexical, suggère une potentielle interaction de la théorie cinématographique dans la composition poétique²³. Elle propose une « vision simultanée de la Page²⁴ » permettant au lecteur de découvrir « un espacement de la lecture²⁵ » qui scande le mouvement de l'écriture. Les pages du poème dialoguent entre elles, donnant la liberté au

²¹ Mallarmé, S. (2003). *Igitur : Divagations ; Un coup de dés*. Éditions Gallimard. p. 442.

²² Boudier, Y. (2021). *Lire le poème après Mallarmé (la rencontre du lisible et du visible)*. Revue des Sciences Humaines, 340, pp. 111-122. <https://doi.org/10.4000/rsh.377>

²³ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 68.

²⁴ Mallarmé, *Igitur : Divagations ; Un coup de dés, op.cit.*, p. 442.

²⁵ *Ibid.*

lecteur de choisir l'itinéraire de la lecture. De ce fait on peut lire « le maître surgi²⁶», tout autant que « le maître hors d'anciens calculs ²⁷». L'image des mots ainsi que leur sens sont tous deux cruciaux dans la compréhension du poème. Le texte peut être lu par les images qu'il peut proposer. Par exemple, l'évocation « une inclinaison plane désespérément d'aile²⁸» offre la visualisation de la courbure d'une aile d'un oiseau. La beauté du poème émane de son aspiration à concevoir un *art total* qui fusionne la forme et le contenu.

Au cours du temps, plusieurs artistes ont proposé leurs propres visions et interprétations de ce poème. Souvent rapproché du collage pictural ou du montage cinématographique, il est aussi un espace sonore qui inspire une expression cinématographique. Le court métrage *Toute révolution est un coup de dés* (1977), réalisé par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub est un des exemples de la perception et de l'adaptation du poème au XXe siècle. Dans cette réalisation cinématographique, chaque type de caractère du poème imprimé est associé à l'un des neuf récitants, fusionnant ainsi le corps et la voix de l'acteur avec le corps et la couleur de la lettre. Le poème *Un coup de dés* est une des inspirations pour la pratique poétique qui émerge dans les années 1920, nommée « poésie sonore » par la suite en 1950. C'est de cette pratique poétique que naîtra l'effet esthétique de la mise en voix du film mentionné.

1.2 Le déclin du Mètre

Le poème dépeint le déclin du protagoniste désigné comme le « Maître », se sentant acculé et dans l'obligation d'une décision capitale au moment où se dessine sa propre disparition dans les vagues houleuses. Il hésite « à n'ouvrir pas la main²⁹» pour éviter de laisser échapper ce qu'elle contient. Néanmoins, avant d'être englouti par le naufrage, il décide de lancer un ultime coup de dés, qui « s'agite et mêle au poing qui l'étreindrait un destin et les vents³⁰ » pour donner « l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre³¹». À la suite de sa disparition persistent seulement les eaux bouleversées et une « plume solitaire accablée³²», symbolisant le poète égaré dans l'orage, ainsi que les composantes principales du poème : les dés, la vague et les mots. Le poème se dévoile comme une allégorie d'une période de mutation

²⁶ Mallarmé, *Ibid.*, p. 426.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 424.

²⁹ *Ibid.*, p. 428.

³⁰ *Ibid.*, p. 427.

³¹ *Ibid.*, pp. 426-427.

³² *Ibid.*, p. 432.

du champ littéraire, dénotant l'achèvement d'un ordre ancien donnant naissance à un nouvel ordre, dont l'incertitude est exprimée par le fait de jeter les dés. Cet hasard du coup de dés symbolise également l'incertitude dans la création du vers libre, c'est-à-dire le désordre. L'un des traits principaux de la poésie moderne résidera d'ailleurs dans l'incertitude et l'imprévisibilité³³. D'après Mallarmé, chaque pensée se concrétise par un coup de dés, et cette opinion met en évidence la dimension abstraite et complexe de la création artistique, tout en valorisant le silence, représenté par les espaces blancs dans le poème, comme expression ultime de la pensée. Le choix de cette expression poétique préfigure également une nouvelle forme poétique, qui s'écarte de la musicalité traditionnelle du vers, en accordant une importance particulière au silence comme mode d'expression³⁴.

Au cours des années, il y eut de multiples tentatives d'interpréter le poème et d'élucider l'essence cachée du Nombre. Cependant, ce texte garde son caractère énigmatique pour beaucoup de lecteurs. L'une des exégèses les plus approfondies concernant le déchiffrement du poème fut menée par le philosophe français Quentin Meillassoux dans son livre *Le Nombre et la sirène*. Il considère que l'hésitation de Mallarmé à accepter la *mort* de l'alexandrin, sans renier la poésie métrique, trouve une résolution possible dans le fait de pousser le vers libre jusqu'à sa forme absolue. Dans son analyse, Meillassoux identifie le terme « Maître » comme une référence métaphorique au « Mètre³⁵ » traditionnel de la poésie française, l'alexandrin. Dans ce que Mallarmé appelle une « mémorable crise³⁶ », qui est la crise du vers, il cherche à inventer un « genre³⁷ » nouveau pour concilier poétiquement le vers régulier et le vers libre³⁸. Les interrogations du poème « Existât-il ? [...] Se chiffât-il ?³⁹ », représentent ses réflexions sur l'existence possible de cette nouvelle forme poétique et son potentiel à être précisément caractérisée et comptée. De ce fait, ce poème explore les changements profonds de la création artistique.

³³ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, op.cit., p. 90.

³⁴ Meillassoux, Q. (2011). *Le nombre et la sirène*. Fayard. pp. 44-47.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Mallarmé, *Igitur : Divagations ; Un coup de dés*, op.cit., p. 438.

³⁷ Meillassoux, op.cit., p. 45.

³⁸ *Ibid.*, p. 46.

³⁹ Mallarmé, *Igitur : Divagations ; Un coup de dés*, op.cit., p. 437.

1.3 De l'œuvre totale

Au moment où Mallarmé compose son œuvre artistique, la foi en Dieu est de plus en plus supplantée par la science, ce qui met les artistes face au hasard et à l'absurdité de l'existence. Dans sa quête de sens, le poète a l'ambition de créer une œuvre « parfaite », apte à consoler ses contemporains de leur désenchantement. Dans le contexte de son œuvre, Mallarmé s'oppose à toute forme de transcendance, en soutenant que le divin se trouve dans l'homme seul. Cette conviction se reflète surtout dans ses projets tardifs. Au cours des plus ou moins dix dernières années de sa vie, il envisage un projet de spectacle en direct qui combine la poésie, le cinéma et les autres médias, probablement planifié pour l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Ce projet demeura inachevé, mais il est resté connu sous le nom *Le Livre. Un coup de dés* est l'un des fragments de cette œuvre totale. L'utilisation d'une lettre capitale pour la première lettre du mot « Livre » symbolise à la fois un instrument et un idéal, comme l'indique le titre complet - *Le Livre, instrument spirituel*⁴⁰.

Une proposition qui émane de moi - si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme - je la revendique avec celles qui se passeront ici - sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre⁴¹.

Mallarmé visait à influencer profondément la manière dont la poésie serait perçue et vécue par le lecteur. Avec *Le Livre* il voulait concevoir une œuvre qui intègre le contenu du vers et sa mise en page, influençant ainsi le mode de lecture et d'interprétation du texte. La notion que Wall-Romana utilise pour qualifier cet aspect de la poétique mallarméenne est celle de « poétique kinesthétique de la quasi-simultanéité⁴² ». Cette notion fait référence à l'idée de Mallarmé de capturer le mouvement et le flux de la pensée poétique de manière presque simultanée par la disposition visuelle des mots sur la page.

Il faut que d'un coup d'œil par la succession des phrases . . . tout apparaisse⁴³.

La pensée de Mallarmé exprime le fait que, alors que les mots sont lus de manière séquentielle par la succession rapide des phrases, le résultat souhaité est l'apparition simultanée du sens global et de l'impact émotionnel pour le lecteur, se trouvant par là même également spectateur. Bien que cette formulation puisse paraître paradoxale, l'objectif du poète est de provoquer un « effet automorphe⁴⁴ » pour le lecteur-spectateur, c'est-à-dire un effet par lequel

⁴⁰ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 62.

⁴¹ Mallarmé, *Igitur : Divagations ; Un coup de dés*, *op.cit.*, p. 274.

⁴² Wall-Romana, *op.cit.*, p. 71.

⁴³ Cité depuis : Wall-Romana, *op.cit.*, p. 71.

⁴⁴ *Ibid.*

il ne se contente pas de lire passivement mais participe activement à la création de sens. *Un Coup de dés*, ainsi que les notes pour *Le Livre*, intègrent des éléments cinématographiques dans leur création poétique. Cette approche sera analysée dans l'ouvrage de Wall-Romana sous le nom de *cinepoetry (cinépoésie)*. Outre cette notion, il en existe d'autres telles que « poème d'images », « cinégraphie intégrale », « film poème » etc., désignant fréquemment des approches assez similaires.

La relation entre le mot et l'image est le concept qui sera surtout mis en avant sur le plan scénique par le Théâtre d'Ombres du Chat Noir à partir 1885 et par les spectacles de lanterne magique organisés au Théâtre Minuscule de la revue symboliste *La Plume* à partir de 1893. Les techniques de projection sur écran, ainsi que l'utilisation de récitants et même de voix off, servaient de fondements inspirants pour les interventions scéniques d'Aurélien Lugné-Poe, qui aspirait à inciter à une exploration onirique et à réveiller un imaginaire sans limites chez les spectateurs⁴⁵. En août 1894 il mit en scène le poème *La Gardienne* d'un des disciples de Mallarmé, Henri de Régnier, au Théâtre de l'Œuvre. Le choix de la mise en scène fut assez particulier pour l'époque et ne fut pas forcément bien reçu par le public. Lugné-Poe opta pour une dissociation complète entre la voix et le geste, en positionnant les récitants parmi l'orchestre, tandis que les comédiens effectuaient des mouvements illustrant les paroles prononcées, en silence et derrière un rideau de gaze verte⁴⁶. Cette performance théâtrale pourrait être considérée comme une des premières mises en scène cinématographiques. Cette dissociation théâtrale, également présente dans de nombreux spectacles de foire, d'ombres ou de marionnettes est particulièrement exacerbée dans la création de Lugné-Poe, impliquant de véritables acteurs et s'inspirant de l'imaginaire des poèmes en prose de Mallarmé écrits à partir de 1875. Mallarmé entretenait un grand nombre de liens et avait beaucoup d'interactions avec des personnes remarquables du monde scénique, tout comme il avait nombre de collaborations avec d'autres artistes, peintres notamment.

Le cinéma a été un facteur important dans la nouvelle façon de percevoir la mobilité des mots, ce qui a de plus en plus capté l'attention des poètes et des artistes en général. La poésie visuelle de Guillaume Apollinaire et de Blaise Cendrars a joué une très grande part dans le développement de cette perception. Inspiré profondément par l'œuvre de Mallarmé, Abel Gance lui-même s'identifiait au début de sa carrière comme un poète symboliste. Quand il

⁴⁵ Folco, A., Pors, S. L., Longuenesse, P., & Schiau-Botea, D. (2007). « Ce que voit l'oreille ». *Études Théâtrales*, N° 38-39(1), pp. 51-59. <https://doi.org/10.3917/etth.038.0051>

⁴⁶ Folco, Le Pors, Longuenesse, Schiau-Botea, article cité, p. 51.

commença à rédiger des scénarios, il fut considéré comme le premier poète français à écrire pour le cinéma. La profonde connexion qui existait entre le symbolisme et le cinéma a non seulement inspiré mais aussi influencé des réalisateurs impressionnistes ultérieurs comme Germaine Dulac et Jean Epstein, qui dans leur création cinématographique comptent aussi des adaptations d'œuvres de figures importantes pour et dans le symbolisme telles que Baudelaire et Poe.

Bien que de nombreux artistes doutent d'abord des capacités du cinéma, ils changent d'opinion devant l'évidence des faits et certains s'engagent même dans l'écriture cinématographique. Mallarmé y porte un tel intérêt qu'il développe le concept de « kinoptique », qui associe poésie et cinématographie dans le geste poétique. Son travail et son apport dans le domaine de la cinématographie peuvent être considérés comme un pilier majeur du développement de celle-ci, en interaction mutuelle avec la poésie. Dans sa déclaration « Que n'allez-vous droit au cinématographe », écrite à Ibels à la fin de sa vie, il évoque les changements que la cinématographie apportera dans la relation entre les images et le texte, et pense même que cette dernière pourra révéler le cœur et les fondements de la poésie. L'influence du cinéma sur la poésie moderne fut progressivement reconnue par les critiques littéraires, bien que de nombreux artistes, notamment des poètes, n'aient pas conçu d'emblée la possibilité d'une influence réciproque ou d'une interaction entre ces deux formes d'art. Ce ne fut pas seulement le cas pour Mallarmé, mais même aussi pour M. Auguste Lumière, le pionnier du cinématographe, qui n'imaginait pas que la cinématographie deviendrait un spectacle et pensait que l'intérêt humain pour l'image en mouvement s'éteindrait aussi rapidement qu'il avait surgi⁴⁷.

⁴⁷ Epstein, J., Gonzalez, Y., & Téchené, M. C. (2020). *Jean Epstein, Cours, Esprit de Cinéma, Articles: Volume VI - 1945-1950*. p. 37.

2. UNE GENÈSE POÉTIQUE

Le rapprochement entre poésie et cinéma, ainsi que l'idée de démocratisation, étaient de nouvelles idées à la fin du XIXe siècle et la première projection d'un film eut lieu le 28 décembre 1895, quand les frères Lumière ouvrirent leur Cinématographe au public. Des spectacles et soirées multidisciplinaires combinant film, danse et théâtre constituèrent le cinéma forain dès 1896, et à partir de 1898 certains furent projetés à Paris, même à l'extérieur à des fins publicitaires⁴⁸. C'est en 1908 que la cinématographie entre complètement dans la sphère publique et démontre qu'elle n'est pas faite seulement pour divertir, mais qu'elle a le potentiel d'un art en devenir. Cette année-là, les deux frères Paul et André Laffitte, hommes d'affaires, fondent la société Film d'Art, créé pour offrir des films littéraires qui étaient à l'origine des reconstitutions de grands thèmes historiques et religieux, ou des adaptations de grands romans et pièces de théâtre. Ils sont considérés comme les premiers à avoir eu l'idée et le courage de construire la première grande salle de cinéma. L'acte de naissance de Film d'Art fut la projection du film *L'Assassinat du duc de Guise*, sur une musique composée exclusivement pour le film par Camille Saint-Saëns, durant lequel un célèbre acteur de la Comédie-Française a récité une ode rimée d'Edmond Rostand, *Le Bois sacré*. C'est un exemple de l'une des premières rencontres entre poésie et cinéma, et plus globalement un autre exemple de tendance à l'*œuvre d'art totale*, ce concept esthétique déjà mentionné dans la création artistique de Mallarmé qui porte l'idée de combiner diverses techniques, disciplines ou médias, en impliquant le spectateur et ses sens, dans une initiative utopique visant à unifier la vie et l'art⁴⁹. C'est pourquoi le programme de la soirée intégrait des diapositives photographiques commentées, réunissant tous les beaux-arts de l'époque – poésie, musique, danse, théâtre – ainsi que toutes les nouvelles technologies de l'espace – cinéma, photographie, automobile, publicité – en une unité⁵⁰.

Avant la genèse du cinéma, il existait à la fin du XIXe siècle diverses formes de publicité et d'annonces publiques. L'évolution de l'esthétique des écrits dans les espaces publics gagne en dynamisme, guidée par l'esprit de l'époque. Cette transformation graphique a certainement influencé l'expérience visuelle moderne au sein des avant-gardes, non seulement

⁴⁸ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

en nourrissant la cinématographie, mais également en éveillant la curiosité des poètes sur les interactions entre le texte et l'image. Les affiches et publicités utilisaient souvent des dispositions typographiques artistiques pour dynamiser un texte statique⁵¹. Progressivement, de par ces composantes, la manière dont les lettres apparaissent et se déplacent sur l'écran de cinéma accroît l'intérêt des poètes pour la poésie visuelle. Les affiches et les prospectus, ainsi que le cirque et le théâtre de marionnettes vont tous dans une certaine mesure contribuer au renouveau poétique⁵².

2.1 Une revendication pour la reconnaissance

Le poète Remy de Gourmont (dans sa chronique de 1907, *La leçon des yeux*)⁵³ et l'auteur de critiques cinématographiques Ricciotto Canudo (en 1908) identifient tous deux le cinéma comme un nouveau médium automorphe⁵⁴. Leurs pensées sur le cinéma, surtout celles de ce dernier, ami proche d'Apollinaire et de Cendrars, furent très importantes pour l'évolution des travaux à venir de l'avant-garde du cinéma⁵⁵. Depuis 1908, à l'époque où le cinématographe ne jouit pas d'une position et d'une considération favorables, Canudo milite pour qu'il soit véritablement reconnu et classifié parmi les autres arts. Il a pour objectif de prouver qu'il est un art nouveau et de promouvoir son développement. Dans son « Triomphe du cinématographe » publié d'abord en Italie en 1908, repris ensuite pour l'essentiel sans variantes notables et complété avec une conclusion nouvelle⁵⁶ en 1911 pour la revue *Les Entretiens Idéalistes* sous le titre « La Naissance d'un sixième art⁵⁷. Essai sur le cinématographe » (qui deviendra à la suite son essai le plus connu et le plus référencé⁵⁸), il identifie le cinéma comme la « sixième expression de l'art⁵⁹ » après la peinture, la sculpture,

⁵¹ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 167.

⁵² Bernardi, C. (2016). « Guillaume Apollinaire, homme d'ordre et poète ». Cité depuis *Apollinaire: Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016) (pp. 45-53).

⁵³ Gourmont, R. de. (1907). « La leçon des yeux ». Cité depuis D. Banda & J. Moure (Éds.), *Le Cinéma, Naissance D'un Art: Premiers Écrits (1895-1920)* (pp. 116-121).

⁵⁴ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁶ Canudo, R. (1911). « La Naissance d'un sixième art ». Cité depuis D. Banda & J. Moure (Éds.), *Le Cinéma, Naissance D'un Art: Premiers Écrits (1895-1920)* (pp. 198-199).

⁵⁷ Plasseraud, E. (2011). « Chapitre III : Ricciotto Canudo et la réaction post-romantique ». Dans *L'art des foules* (pp. 89-115). Presses universitaires du Septentrion.

⁵⁸ Canudo, « La Naissance d'un sixième art ». Cité depuis Banda, Moure, *op.cit.*, pp. 198-199.

⁵⁹ Canudo, R. (1908). « Triomphe du cinématographe ». Cité depuis D. Banda & J. Moure (Éds.), *Le Cinéma, Naissance d'un Art: Premiers Écrits (1895-1920)* (pp. 186-198).

l'architecture, la musique et la poésie⁶⁰. Cette classification sera modifiée en 1923 avec la publication de son *Manifeste des sept arts*, dans lequel il redéfinit le cinéma comme septième art, laissant ainsi la sixième place à la danse, cette dernière étant déjà très favorablement accueillie par les artistes et le public⁶¹.

Conscient de l'évolution de son époque, il s'interroge sur la dynamique des foules urbaines, notamment sur leur affluence vers le cinématographe. Après son installation à Paris, il publie cinq romans explorant cette thématique, rassemblés sous le titre *Les Foules nouvelles*. La notion de foule, chère aux artistes depuis Baudelaire et symbole de modernité, est de plus en plus une source d'inspiration. « Triomphe du cinématographe » expose le fait que les « hommes nouveaux⁶²», détachés des temples, musées et théâtres, semblent avoir perdu foi en la religion et l'art traditionnels et qu'ils vivent dans un monde « désenchanté⁶³». Enseignant à l'Université Bordeaux Montaigne, Emmanuel Plasseraud, dans son œuvre *L'art des foules*, souligne qu'en opposition à la perspective matérialiste, Canudo met en lumière une continuité de la quête spirituelle stimulée par le cinéma. M. Plasseraud ajoute que ce médium, loin d'induire la régression intellectuelle ou la violence – comme l'ont considéré ceux qu'il désigne comme « cinéphobes⁶⁴», éveille une spiritualité latente, malgré l'abandon d'institutions traditionnelles de la contemplation esthétique.

À l'issue de questionnements, Canudo parvient à l'idée que le cinéma est le nouveau « Temple⁶⁵», qui représente « l'esprit religieux nouveau, qui réunira de façon nouvelle le Théâtre et le Musée, la joie de Spectacle et de la contemplation esthétique, la représentation mobile et la représentation immobile de la vie⁶⁶». Il est l'un des premiers à reconnaître la dimension artistique du cinéma, tout en admettant que, pour offrir cette expérience spirituelle inhérente aux arts, il faut que le cinéma soit d'abord reconnu comme tel. Pour que le cinéma soit reconnu comme un art, il ne doit pas, selon lui, seulement reproduire des sujets de manière mimétique et doit avoir la liberté dans le choix de représentation, dans la composition, et dans l'interprétation plastique. Il évoque les arts plastiques en déterminant que ce qui caractérise un mauvais peintre est le fait que celui-ci se contente de copier les lignes d'un sujet et d'imiter les

⁶⁰ Plasseraud, *op.cit.*, pp. 89-115.

⁶¹ Cardinal, S. (2014). « Présentation ». *Cinémas*, 25(1), pp. 9-16. <https://doi.org/10.7202/1030227ar>

⁶² Canudo, R. (1908). « Triomphe du cinématographe ». Cité depuis Banda, Moure, *op.cit.*, p. 187.

⁶³ Plasseraud, *op.cit.*, p. 91.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Canudo, R. (1908). « Triomphe du cinématographe ». Cité depuis Banda, Moure, *op.cit.*, p. 187.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 188.

couleurs, tandis qu'un grand artiste s'éloigne de la simple imitation pour s'investir dans une évocation plus synthétique et spirituelle. Canudo considère que le cinématographe, qui n'est pas encore reconnu comme un art à l'époque où il écrit son essai, doit parvenir à l'étape cruciale du dépassement de la simple production mécanique et imitative pour atteindre une expression artistique plus élevée.

Le considérant comme « la religion à venir⁶⁷ », il croit également que le cinéma s'adressera à toute l'humanité et que sa particularité n'est pas de plaire uniquement à un cercle restreint. En effet, Canudo constate que les spectateurs « sont composés de toutes les classes sociales et intellectuelles, et je le dis de façon absolue : de toutes classes⁶⁸ ».

Il pense que le cinéma surpasse les limitations matérielles du théâtre traditionnel et comporte deux aspects : le premier qui est symbolique, qu'il lie à la vitesse (et par conséquent au mouvement) et le deuxième qui est réel. Ces deux aspects correspondent à la modernité, c'est-à-dire qu'ils n'existent que dans le temps actuel⁶⁹. La réflexion sur la conjonction en question est explorée davantage dans son *Manifeste des sept arts* :

Nous avons besoin du cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu⁷⁰.

Sa conception du cinéma est celle d'un « art de totale synthèse⁷¹ », il l'estime capable de réunir et de transcender les caractéristiques des autres formes d'arts. Cette pensée repose sur deux types de puissances artistiques, la puissance plastique et la puissance rythmique. La puissance plastique désigne les arts qui cherchent à arrêter et fixer les formes dans l'espace : architecture, peinture, sculpture. La puissance rythmique, en revanche, se développe dans le temps et inclut les arts tels que la danse, la musique et la poésie. Selon lui, le cinéma synthétise ces deux puissances en un seul médium, permettant la création d'une forme d'expression nouvelle et complexe⁷².

⁶⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁰ Canudo, R. (1923). « Manifeste des sept arts ». *Gazette Des Sept Arts*, n° 2, 2.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

2.2 Danse avec ta langue, Poète

Cette synthèse artistique n'est pas une caractéristique propre au cinéma ; des voies similaires sont explorées dans la poésie moderne, qui intègre des influences visuelles et rythmiques, comme en témoignent les travaux d'Apollinaire et de Cendrars, sur lesquels on mettra particulièrement l'accent dans ce mémoire. Dans *Alcools* d'Apollinaire, publié en 1913, on perçoit une altération de l'écriture traditionnelle qui ouvrira la porte à un développement accru de la poésie visuelle et typographique⁷³. Son recueil *Calligrammes*, publié en 1918, quatre ans après la réimpression d'*Un coup de dés*, prolonge la réinvention de l'écriture autant que celle de la lecture, intégrant désormais le dessin et la typographie. Dans la forme poétique des calligrammes, on observe à nouveau ce que Wall-Romana appelle le « lettrage automorphe (automorphic lettering)⁷⁴», un procédé déjà lié à *Un coup de dés* dans lequel le mot dessine l'image qu'il représente, ce qui constitue précisément un des aspects de renouveau de la poésie. Fasciné par Mallarmé et inspiré par celui-ci dans certaines parties de son oeuvre⁷⁵, Apollinaire choisit néanmoins de s'écarter légèrement de la scénographie typographique du poème mentionné pour expérimenter une esthétique du discontinu et de l'hétérogène. Il demeure toutefois assez proche de Mallarmé dans sa préoccupation pour la représentation sous toutes ses formes : poétique, picturale, représentation sur la page et représentation dans l'imaginaire commun⁷⁶.

Un autre recueil, *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars, publié en 1919 mais dont les poèmes ont été écrits entre 1912 et 1914, témoigne de la rupture avec la tradition poétique et de l'intensification de l'héritage des symbolistes. L'adjectif « élastique » utilisé dans le titre qualifie la prééminence des vers de la poésie moderne, volontairement affranchis de ce qui a été perçu comme des limitations de la poésie du fait des formes et versifications strictes. Les ajustements de la ponctuation et des conventions d'écriture, initiés par Mallarmé et ses variations typographiques dans *Un coup de dés*, seront développés davantage par l'expression d'une nouvelle conscience d'être au monde.

Selon Donatien Grau, artiste visuel et auteur de nombreuses études en pensée de la littérature, trois concepts dominant à la fin du XIXe siècle la réflexion artistique : la

⁷³ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 112.

⁷⁴ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 36.

⁷⁵ Oster, D. (2001). *Guillaume Apollinaire*. Éditions Seghers. p. 123.

⁷⁶ Grau, D. (2016). « Guillaume Apollinaire, homme d'ordre et poète ». Dans *Apollinaire: Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016) Gallimard. pp. 37-40.

représentation, la communication et la fiction⁷⁷. La représentation concerne la manière dont les réalités, idées et émotions sont symbolisées à travers divers médiums artistiques, une recherche particulièrement mise en avant dans la poésie moderne. La communication est l'ensemble des processus par lesquels les diverses formes artistiques interagissent et s'enrichissent mutuellement, incitant une dynamique interartistique qui se renforce avec les poètes modernes. La fiction, dans ce contexte, ne se limite point à des récits inventés, mais inclut également les façons dont les réalités perçues sont remises en question et interprétées par les artistes, défiant ainsi les conventions pour introduire des éléments d'une plus grande hétérogénéité tout en créant en même temps un sentiment de rapprochement et d'hybridation des formes diverses. À cet égard, Grau écrit :

... puisque le vers ne peut plus être vers en vérité, que son espace n'est plus celui d'un discours prophétique (Hugo, Rimbaud) ou puissant dans sa réalité intime (Verlaine), il faut lui trouver un autre espace, justement celui de l'ambiguïté, du doute, de la fiction dont on ne peut démêler le statut propre.⁷⁸

Depuis Aristote il est soutenu que le but de la littérature, à savoir la poésie, est d'imiter la vie. Elle est définie comme une combinaison d'imitation et de rythme. D'après Aristote, la poésie est un art qui, pour donner forme à son action, repose sur des créations humaines en utilisant une rime particulière. Pendant longtemps, on a alimenté cette vision de la poésie, et l'instinct pour l'harmonie et le rythme ont été des concepts influents durant plus de deux mille ans. Les diverses tendances littéraires qui se sont succédées ont contribué à un art riche et diversifié, et l'histoire complexe de la poésie a évolué au fil des siècles. La « mémorable crise⁷⁹ » ou crise du vers, qui selon ce que suppose Meillassoux fait le sujet clé d'*Un coup de dés* – le poème qui pourrait être considéré comme un des grands tournants de la création poétique – ainsi que les considérations sur la possibilité de nouvelles formes poétiques pouvant concilier le vers régulier et le vers libre⁸⁰ sont des idées évoquées et examinées chez Mallarmé, mais plus approfondies par les générations à venir. Chaque art et chaque évolution artistique sont continuellement marqués par le contexte social, surtout celui de la fin du XIXe et du début du XXe siècle qui connut des changements sans précédent, avec une urbanisation rapide, des avancées techniques qui changèrent les modes d'existence et des bouleversements politiques.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁹ Mallarmé, *Igitur : Divagations ; Un coup de dés, op.cit.*, p. 438.

⁸⁰ Meillassoux, *op.cit.*, p. 46.

L'industrialisation et l'émergence des villes modernes n'ont pas seulement dicté le rythme de vie, elles ont également touché la sensibilité des artistes.

Entre 1900 et 1905 un renouveau du symbolisme survient en France, c'est pourquoi on parle parfois des « derniers feux du symbolisme ». Le problème de ce mouvement, qui d'ailleurs n'était pas seul en cause, est qu'il était considéré comme trop lié au passé, à la mémoire, au rêve, et qu'il optait en quelque sorte pour l'ignorance du monde réel, où survenaient pourtant des changements majeurs. Parallèlement au symbolisme, dont le fruit était une poésie évoquant les fées et les sorciers, émergeait une nouvelle peinture ayant pour objectif de révolutionner son domaine avec l'impressionnisme en 1874, le fauvisme en 1905 et le cubisme vers 1908-1909. Comparée à ces trois mouvements, la poésie paraissait en retrait car, depuis le symbolisme considéré comme l'un des premiers mouvements d'avant-garde des années 1880-1890, il n'y avait que peu de mouvements poétiques alors que les arts plastiques étaient en plein essor avant-gardiste. Il est important de rappeler que le terme d'avant-garde se base sur la vision d'un changement profond de la vie qu'elle veut créer et non pas imiter, et que c'est le pilier commun à toutes les avant-gardes : expressionnisme, cubisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme etc. L'imitation de la vie, qui trouve sa place dans la poésie depuis longtemps, aspire dès lors à revêtir une nouvelle forme, celle qui reflète l'essence d'une époque marquée par la vitesse et le mouvement⁸¹. Désormais, les poètes décident de se rapprocher de la vie quotidienne, d'être plus présents. La poésie « objective⁸² » jadis évoquée par Rimbaud, naîtra donc au XXe siècle. L'apport symboliste de ce poète à la création des poétiques d'avant-garde est le rejet de la narration et de la description, et la volonté, comme le dit bien la formule du symbolisme donnée par Mallarmé, de « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit⁸³ », ce qui explique d'ailleurs pourquoi les poèmes modernistes peuvent sembler abstraits et obscurs. Les nouvelles tendances poétiques proclament aussi une certaine réconciliation avec le prosaïsme. L'appréhension de ces facteurs est nécessaire pour discerner la cause clé des révolutions poétiques qui en découlent.

⁸¹ Zubiate, J.-P. (2001). « La poésie au XXe siècle : des avant-gardes à la surréflexion ». Dans *Le temps des lettres* (1-). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.33296>

⁸² Giusto, J. (1980). « Chapitre 2 - Les lettres des 13 et 15 mai 1871 ». Dans J. Giusto (Ed.), *Rimbaud créateur* (pp. 119-128). Paris, France : Presses Universitaires de France.

⁸³ Lettre à Henri Cazalis, 1864, *Correspondance* recueillie, classée et annotée par H. Mondor et J. Austin, Paris, Gallimard, t. 1, 1959, p. 137. cité depuis Berretti, J. (2014). « Quelques secrets chemins d'où surgit le scandale ». *Sigila*, 33, pp. 113-124. <https://doi.org/10.3917/sigila.033.0113>

Comme le constate Ivan Radeljković dans son livre *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, l’empreinte de la pensée de Nietzsche fut déterminante pour l’évolution artistique de l’avant-garde. Le principe de *bouleversement de la logique*⁸⁴ trouve des résonances dans l’utilisation de la langue chez les artistes d’avant-garde. En effet, dans l’utilisation traditionnelle du langage, jusque-là perçu comme logique et réaliste, s’inscrit une recherche d’un ou plusieurs nouveaux langages. Ce nouveau langage vise à être plus direct et immédiat, permettant ainsi d’affronter une réalité exempte de toute métaphysique, et dans cet objectif il a été considéré que la logique traditionnelle devait être mise en question et que la syntaxe devait être, comme le propose le futuriste italien Marinetti, « détruite⁸⁵ ». Cette dernière idée constitue le premier postulat de son *Manifeste technique de la littérature futuriste* publié en 1912 et, en conjonction avec les autres aspects abordés tels que l’utilisation du « verbe à l’infini⁸⁶ », l’abolition de l’adverbe et de l’adjectif, l’imagination et les autres sensibilités liées à l’expression, elle engendre les réformes syntaxiques radicales nécessaires pour la recherche du nouveau langage⁸⁷. Les métaphores vigoureuses contenues dans les manifestes des futuristes, notamment dans le *Manifeste du futurisme* de 1909, texte fondateur du mouvement louant la beauté « moderne⁸⁸ » des machines et des zones industrielles, se reflètent également dans les poèmes d’Apollinaire et de Cendrars⁸⁹. Ces manifestes audacieux et percutants encouragent les poètes modernes à entreprendre leurs expérimentations.

Le nouveau langage se détache particulièrement des représentations métaphysiques, qu’elles soient visuelles ou verbales. La poésie moderne ne veut plus se référer aux règles comme c’était le cas auparavant, l’abolition des règles de composition est de ce fait son approche principale, tout comme l’abolition de la grammaire qui est en lien direct avec la logique. C’est pour rompre avec ce qui est considéré comme logique jusqu’alors que les poètes modernes rompent précisément avec la grammaire⁹⁰. Ces tendances s’observent non seulement

⁸⁴ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 118.

⁸⁵ Marinetti, F. T., « Movimento del futurismo », (dir.). (n.d.). *Manifeste technique de la littérature futuriste*. Gallica. Consulté le 20 juillet 2024, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70679b/f2.item.zoom#>

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Ottinger, D. (2016). « Apollinaire, de la « tradition » cubiste à l’« antitradition » futuriste ». Dans *Apollinaire: Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l’Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016). Gallimard. p. 192.

⁸⁸ Briolet, D. (2005). *Lire la poésie française du XXe siècle*. p. 59.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Epstein, J. (1921). *La Poésie D’aujourd’hui, Un Nouvel État D’intelligence: Lettre De Blaise Cendrars.*, p. 111.

chez Apollinaire et Cendrars mais également chez les cubistes, qui mettent en œuvre l'utilisation de *fragments*, que Pierre Reverdy considère comme des « éléments de la réalité », qui seront approfondis ultérieurement dans ce mémoire⁹¹.

Les avant-gardistes font évoluer la poésie en expérimentant une nouvelle utilisation des mots et en explorant les possibilités de la langue. Les artistes cherchent à reproduire une intuition, en suivant la maxime « ressentir avant de comprendre ⁹² ». Les autres formes de réinvention de l'écriture et de la lecture traditionnelles en accord avec cette maxime sont les vers libres, détachés des contraintes de la prosodie classique ; les mètres irréguliers ; l'utilisation des assonances à la place des rimes et en alternance avec celles-ci, l'abandon de la strophe ; et enfin ce qui est bien évidemment le plus marquant – la suppression de la ponctuation, ce qui fait aussi partie du *Manifeste technique de la littérature futuriste* de Marinetti. Tous ces procédés étaient évidemment déjà mis en œuvre par d'autres poètes mais le fait qu'ils soient combinés dans une unité aussi curieuse qu'innovante, comme c'est le cas ici, révèlent une poésie efficace.

Le poème typographique *Zang tumb tumb* de Marinetti est d'abord diffusé dans des extraits de revues italiennes, avant d'être publié intégralement en 1914⁹³. Si les expériences typographiques de ce poème n'ont pas donné naissance à une nouvelle syntaxe, elles ont pourtant permis de produire une oeuvre de haute qualité artistique et littéraire qui servira à ses successeurs⁹⁴. Encore hésitant à tenter des expériences artistiques et poétiques plus audacieuses, c'est après la lecture de ce poème et des manifestes pour les « mots libres⁹⁵ » de Marinetti qu'Apollinaire atteint une nouvelle dimension dans sa création poétique. L'« audace⁹⁶ » et le « courage⁹⁷ » figurent parmi les éléments essentiels de la poésie futuriste, énoncés dans le second postulat du *Manifeste du futurisme*. Avant la publication finale du recueil *Alcools* en octobre 1912, Apollinaire y supprime la ponctuation⁹⁸. Le recueil est construit avec des poèmes réguliers qui respectent les règles classiques de versification aux

⁹¹ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 119.

⁹² Epstein, *op.cit.*, p. 111.

⁹³ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 132.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, article cité.

⁹⁶ *Manifeste du futurisme : (Publié par le « Figaro » le 20 Février 1909)*. (s. d.). Yale University Library. <https://collections.library.yale.edu/catalog/10501294>

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Ottinger, article cité, p. 192.

côtés de pièces fortement modernistes valorisant le vers libre. On retrouve cette volonté de juxtaposition dans son recueil *Calligrammes*, fait de poèmes réguliers et de poèmes d'expérimentations simultanéistes. Cela représente évidemment une liberté de création et augmente les tentatives d'inventions nouvelles.

À l'égard du renouveau poétique, dans le recueil *Alcools, Zone* (poème étrangement inspiré de celui de Cendrars *Les Pâques à New-York*⁹⁹), constitue le poème le plus emblématique. Dernier en date de l'ensemble, il a été mis en tête du recueil car il incarne particulièrement les caractéristiques de la modernité. Il commence par trois monostiques :

À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et
romaine¹⁰⁰

Ce poème montre une absence totale de régularité strophique ; certains vers sont isolés tandis que d'autres sont regroupés en strophes, et bien qu'étant rimés pour la plupart d'entre eux, ils ne donnent pas lieu à une versification traditionnelle. Tout cela en fait une démonstration précise du vers libre. L'absence de ponctuation incite le lecteur à déterminer lui-même son rythme de lecture, ce qui en fait « l'effet automorphe¹⁰¹ » de la poésie moderne. Assumant un style oscillant entre vers et prose, ce poème symbolise la transition et la rupture entre tradition et modernité. Cette transition s'exprime principalement dans le premier vers du poème qui, tout en étant écrit en alexandrin, fait appel à un monde moderne (on trouve d'ailleurs un exemple similaire dans *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* qui commence par un alexandrin, mais se termine par un alexandrin « amputé » d'une syllabe : « Que je ne savais pas aller jusqu'au bout.¹⁰² »). En usant d'un langage presque familier tel que « Tu en a assez », il s'éloigne encore des standards de la poésie traditionnelle. Il existe cependant dans *Zone* une certaine ambiguïté dans la relation à l'ancien et à la tradition poétique. Apollinaire n'est pas contre la poésie traditionnelle qui peut selon lui servir comme base de l'écriture poétique. Il soutient néanmoins l'idée que les poètes doivent se tourner vers la modernité.

⁹⁹ Leroy, C. (2014). *Dans l'atelier de Cendrars*. p. 57.

¹⁰⁰ Apollinaire, G., & Dufy, R. (2020). *Alcools : Suivi de : Le Bestiaire ; ill. par Raoul Dufy, et de : Vitam impendere amori*. Éditions Gallimard. p. 7.

¹⁰¹ Cité depuis : Wall-Romana, *op.cit.*, p. 71.

¹⁰² Cendrars, B. (2022). *Poésies Complètes* (C. Leroy, Éd.). Denoël. p. 19.

Comme symbole de cette modernité, Apollinaire mentionne la Tour Eiffel. Érigée en 1889, elle est initialement décrite par les symbolistes, puis acquiert une valeur nouvelle avec les peintres cubistes et la poésie moderne. Son apparition chez Apollinaire n'est pas un cas isolé, elle est également importante dans l'œuvre de Cendrars, à tel point qu'il lui dédie un poème entier. *Tour* dans *Dix-neuf poèmes élastiques*, à travers des vers comme « Tu te penches », « Ta gueule s'ouvre », « c'est toi qui cours », montre que dans les poèmes modernes elle est personnalisée. La Tour qui intègre tous les éléments du monde devient le support de nouvelles images poétiques :

Tu es tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne
Spectre solaire
Sujet de mon poème
Tour
Tour du monde
Tour en mouvement¹⁰³

Avec la poésie moderne, même les objets techniques deviennent poétisés et métaphorisés : « le troupeau des ponts » de *Zone* qui « bêle » représente, comme cela sera confirmé dans les vers apparaissant un peu plus loin dans le poème, « des troupeaux d'autobus mugissants¹⁰⁴ ». Les attributs animaliers et la corrélation entre les animaux et les machines sont d'une grande pertinence, mettant une fois de plus en évidence une relation entre l'ancien et le nouveau. Tous ces éléments de corrélation semblent être éloignés ; ils sont en fait une des esthétiques de cette poésie – le rapprochement des réalités éloignées, théorie de Pierre Reverdy qui puise dans une pratique poétique antérieure¹⁰⁵.

Zone est imprégné de deux idées principales simultanées. La première est l'enthousiasme que suscitent les avancées technologiques et les innovations culturelles de l'époque, la deuxième l'angoisse résultant de l'expérience de la solitude dominante à Paris dans un monde moderne qui semble être dépourvu de sens¹⁰⁶. Une perception similaire est présente aussi dans *Contrastes* de Cendrars :

¹⁰³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁴ Apollinaire, Dufy, *Alcools : Suivi de : Le Bestiaire ; ill. par Raoul Dufy, et de : Vitam impendere amori*, *op.cit.*, p. 10.

¹⁰⁵ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 59.

¹⁰⁶ Briole, *op.cit.*, p. 60.

L'unité
Il n'y a plus d'unité
Toutes les horloges marquent maintenant 24 heures
après avoir été retardées de dix minutes
Il n'y a plus de temps.
Il n'y a plus d'argent.
À la Chambre
On gâche les éléments merveilleux de la matière première¹⁰⁷

Cette strophe évoque un monde déstructuré, détaché de sa précédente organisation et des éléments qui lui donnaient un sens. On est dans une modernité pleine d'inventions qui croisent les traditions et c'est de cette interaction que naît le contraste. Le monde que les poètes décrivent est fondé sur le contraste.

En ce qui concerne l'enthousiasme suscité par les avancées technologiques, on perçoit dans les poèmes d'Apollinaire le motif assez répétitif de l'avion. Apollinaire est certain que la tâche des poètes consiste en l'invention par l'exercice de leur imagination. Ce qui représente aussi la tâche d'inventer l'avenir¹⁰⁸. Cette certitude mène à un autre extrait du poème *Zone* :

Les anges voltigent autour du joli voltigeur
Icare Enoch Élie Apollonius de Thyane
Flottent autour du premier aéroplane¹⁰⁹

Parmi ces figures reliées au ciel et aux oiseaux, Apollinaire évoque Icare qui, en plus de représenter la témérité et les dangers associés à la poursuite de l'excellence au-delà des limites raisonnables¹¹⁰, est d'une part le symbole de l'aspiration humaine à voler, d'autre part le mythe devenu réalité par l'invention de l'avion. Ce récit autrefois jugé irréaliste s'est concrétisé et a eu des répercussions directes dans les œuvres modernes. L'avion est ainsi l'exemple de la fusion de l'imagination créative et de la *technè*¹¹¹. Il est une convergence entre l'imaginaire poétique et la maîtrise technique, entre les rêves anciens et les concrétisations modernes. En l'honorant, le poète honore en même temps le pouvoir de la poésie et des récits poétiques dans la transformation et la création. Dans *l'Esprit nouveau et les poètes*, il fera la

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁸ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 43.

¹⁰⁹ Apollinaire, Dufy, *Alcools : Suivi de : Le Bestiaire ; ill. par Raoul Dufy, et de : Vitam impendere amoris*, *op.cit.*, p. 9.

¹¹⁰ Cursaru, G. (2012). *Le mythe de Dédale et d'Icare et le thème du vol ascensionnel des mortels en corps vivant*. Université de Montréal.

https://www.academia.edu/1259749/Le_mythe_de_D%C3%A9dale_et_d_Icare_et_le_th%C3%A8me_du_vol_ascensionnel_des_mortels_en_corps_vivant

¹¹¹ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 44.

même référence à Icare en disant que les poètes doivent se donner des tâches prophétiques¹¹² donc être plus audacieux dans la création de leurs œuvres. Étant familiarisé avec « ces êtres formidables que sont les machines », l'homme explore le domaine des « infiniment petits », mais avec la vivacité de son imagination il ouvre de nouveaux domaines : « de l'infiniment grand et celui de la prophétie¹¹³».

Par rapport à l'abolition de la ponctuation en 1913, Apollinaire dit dans sa lettre à Henri Martineau :

Le rythme même et la coupe des vers, voilà la véritable ponctuation¹¹⁴

Selon le poète, essayiste et romancier Michel Butor, le vers d'Apollinaire devient ainsi une « ligne parfaite¹¹⁵» que Mallarmé visait, et qui présente « l'unité auditive, orale, se transposant naturellement dans le *volume* en une unité visuelle de lecture¹¹⁶». Si Apollinaire choisit de supprimer une ponctuation considérée superflue, c'est que, selon ses dires, il compose ses poèmes habituellement en marchant et en chantant, et pense que la ponctuation ordinaire ne s'accorde tout simplement pas à ses poèmes et sa manière de les créer¹¹⁷. Ce faisant, il ambitionne de produire une écriture qui se rapproche le plus possible de la parole orale. Cette suppression est également une répercussion typographique de l'invention du phonographe. Elle est la tentative de saisir la vitesse de la pensée et d'oraliser le sens des mots, par une expression plus directe et plus libre. Dans son texte *Non-ponctuation, déponctuation*, Gérard Dessons fait remarquer qu'en supprimant la ponctuation Apollinaire perturbe la section logique traditionnelle de la phrase, remettant ainsi en cause l'ordre logique et s'en libérant. De cette façon, il découvre « une autre manière d'organisation linguistique¹¹⁸». Dans sa création, le poète se concentre surtout sur la forme et la structuration visuelle, mettant en valeur la dimension esthétique et géométrique.

¹¹² Apollinaire, G. « L'Esprit nouveau et les poètes », *Mercur de France*, vol. 130, no. 491, 1er décembre 1918, pp. 385-396.

¹¹³ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », article cité.

¹¹⁴ Cité depuis : Oster, *op.cit.*, p. 107.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 131.

¹¹⁸ Dessons, G. (1991). *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Bordas, pp. 52-53, cité depuis Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*. Sarajevo, *op.cit.*, p. 132.

Iskustvo stvarnosti u poeziji nous rappelle que ces procédés témoignent d'une intention de créer une nouvelle langue¹¹⁹ et que, selon le poète et linguiste Meschonnic (qui a étudié les relations entre la voix, la diction et la typographie dans le cadre de son concept du rythme), puisque la page est toujours un rythme et que l'espace poétique ou typographique n'est jamais neutre, ils démontrent forcément qu'une disparition de ponctuation engendre un développement de la poésie visuelle et typographique¹²⁰.

2.3 L'influence des peintres cubistes

Le renouveau artistique se manifeste dans la peinture, en particulier avec le cubisme. Le *Bateau-Lavoir*, résidence et lieu de rassemblement de nombreux artistes et écrivains entre 1890 et 1914, abrite une pléiade d'artistes et d'écrivains de l'époque. Les poètes modernes le fréquentent souvent, ce qui leur permet de renforcer les liens avec les peintres cubistes, et ainsi de se familiariser avec leurs exigences de la représentation de la vie moderne¹²¹. Les réflexions esthétiques sur la peinture conduisent les poètes modernes à des innovations poétiques et de cela naît un rapprochement entre la poésie et la peinture, ultérieurement nommé « cubisme en poésie¹²² » par le critique Donatien Grau. À l'instar d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy sont eux aussi inspirés par le cubisme et y contribuent¹²³. Il est toutefois crucial de préciser la pensée de Reverdy, comme le fait Radeljković dans *La « révolution esthétique » et la temporalité dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy* : ces poètes, contrairement à certaines opinions, n'appartenaient pas à ce qui a été à tort désigné comme « la poésie cubiste¹²⁴ ». Ils refusaient toute limitation à une catégorie spécifique et se considéraient plutôt comme indépendants. Dans leurs échanges avec les cubistes, les poètes modernes explorent les nouvelles possibilités de leurs préoccupations esthétiques et poétiques, et en s'inspirant de leurs procédés ils visent à dépasser les clichés sentimentaux ou le subjectivisme, jusque-là présents dans la poésie¹²⁵.

¹¹⁹ Radeljković, *Ibid.*

¹²⁰ Radeljković, *Ibid.*, p. 111.

¹²¹ Briole, *op.cit.*, pp. 60-61.

¹²² Grau, « Guillaume Apollinaire, homme d'ordre et poète », article cité, p. 37.

¹²³ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinarea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 32.

¹²⁴ Radeljković, I. (2014). « Révolution esthétique et temporalité dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy », dans *Travaux de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sarajevo*, tome XVII, 2014, pp. 197-216.

¹²⁵ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinarea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 32.

Étant lui-même critique d'art et marqué par les œuvres et les raisonnements des cubistes, Apollinaire publie le recueil d'articles intitulé *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* en 1913, la même année que son recueil *Alcools*¹²⁶.

Il y définit le cubisme comme un « art de conception¹²⁷ » plutôt que comme une « imitation¹²⁸ », affirmant ainsi la beauté du tableau indépendamment du sujet qui y est représenté. Afin d'éviter toute conclusion hâtive, on évoquera une fois encore une pensée de Reverdy :

Ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif¹²⁹.

Il souligne que l'art « non imitatif », trait majeur de la révolution picturale cubiste, ne surgit pas ex nihilo et que le cubisme doit sa progression aux innovations poétiques de Rimbaud et Mallarmé qui, bien des années auparavant, cherchèrent à créer un art non descriptif. Ainsi, les poètes influencés par le cubisme puisaient en réalité leur inspiration dans des concepts dont les fondements se trouvent dans la poésie symboliste. Cette filiation artistique révèle une continuité dans laquelle les innovations symbolistes ont montré le chemin pour les explorations cubistes, qui à leur tour ont alimenté les expérimentations poétiques modernes¹³⁰.

L'une des préoccupations caractéristique des poètes modernes et l'un des critères de l'art essentiel à leurs yeux est la remise en cause de la réalité elle-même, qui permet l'essor de nouvelles expressions artistiques. Cela sera particulièrement marqué durant la Première Guerre mondiale, où de nombreux artistes rejoignent l'armée, se trouvant ainsi face au monde et à la réalité absurdes et violents. Les œuvres poétiques d'Apollinaire et de Cendrars sont marquées par un tournant, influencées par les théories de Reverdy exposées dans la revue *Nord-Sud*. L'approche défendue par Reverdy consiste à renoncer à l'imitation de la réalité, tout en utilisant les éléments de celle-ci d'une manière originale. Il prône la formulation d'une nouvelle réalité artistique en étroite relation avec l'autonomie de la poésie, s'approchant ainsi des esthétiques

¹²⁶ Briolet, *op.cit.*, pp. 60-61.

¹²⁷ Apollinaire, G. (1913). *Méditations esthétiques: Les Peintres cubistes*. Paris : Figuière. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_meditations-esthetiques

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Reverdy, P. (2010). *Œuvres Complètes I et II*. Paris : Flammarion, cité depuis Radeljković, I. (2014). « Révolution esthétique et temporalité dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Reverdy », dans *Travaux de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sarajevo*, tome XVII, 2014, pp. 197-216.

¹³⁰ Gorter, D. M. J. (2016). *Reverdy entre poésie et peinture: Cubisme et paragone dans les écrits sur l'art (1912-1926) de Pierre Reverdy*. [Vrije Universiteit Amsterdam]. p. 106.

des peintres cubistes et plus généralement des avant-gardes. On y perçoit une illustration de l'esthétique du *sample*, déjà connue et exploitée par les peintres cubistes, qui consiste à intégrer des éléments de la réalité de manière épurée et directe, sans ornements superflus. À travers cette réalité artistique développée par Reverdy, on cherche à créer une « émotion poétique » et à définir ainsi une autre tendance de la poésie moderne qui est la focalisation sur le lecteur et l'acte de la lecture, qui sera connue sous le nom de « esthétique de la réception¹³¹ ». Les poètes modernes s'orientent vers le refus d'une « réalité objective », n'impliquant pourtant pas le fait d'imposer une quelconque subjectivité ni une « pure intériorité » comme c'était le cas avant, mais plutôt d'établir un rapport interactif avec le monde où, comme le précisent les mots du philosophe Maurice Merleau-Ponty, « l'intérieur et l'extérieur sont inséparables¹³² ». L'esthétique du *sample* se manifeste également dans la poésie d'Apollinaire et de Cendrars sous le terme de « collage » littéraire, ainsi que dans la musique, désignée par le terme « *sample*¹³³ », et tous représentent des éléments de cette réalité. Le collage est une technique par laquelle l'énumération de ces éléments de réalité se manifeste, tout en étant la représentation de l'invention d'un nouveau monde et d'un nouveau langage¹³⁴.

Grâce au collage, tout élément, objet ou symbole acquiert une dimension poétique, ce qui s'écarte des normes traditionnelles de la poésie et de la littérature¹³⁵. Tout objet peut être perçu comme poétique, tandis que les objets réels peuvent apparaître quotidiens et simples mais également infinis et insaisissables. Radeljković considère cette perception des objets comme la base des raisons pour lesquelles les poètes commencent à adopter les techniques cubistes du collage et de l'énumération, qui rappellent le *ready-made* de Marcel Duchamp. Les poètes se concentrent désormais sur la réalité de l'objet concret et ne cherchent pas à le voir comme une idée abstraite. Tout cela nourrit cette nouvelle réalité.

Comme on l'a vu avec les exemples tirés des poèmes d'*Alcools* et de *Dix-neuf poèmes élastiques*, les réalités éloignées font, selon Reverdy, l'image poétique. Il formule à propos de celle-ci qu'« elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus

¹³¹ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 2.

¹³² Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », p. 467, cité depuis Radeljković, I. (2018). *Prose du Transsibérien et expérience du monde entier : la littérature et la vie*. Sarajevo : Filozofski fakultet UNSA, p. 6.

¹³³ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 2.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 163.

on moins éloignées¹³⁶». Pour créer une œuvre, le travail du poète consiste en l'utilisation d'éléments extérieurs appartenant au monde réel, et ces éléments sont considérés comme des *signes*. De cette manière Cendrars utilise des titres ou des extraits de journaux dans certains des poèmes de *Dix-neuf poèmes élastiques*, par exemple dans « Dernière heure » :

OKLAHOMA, 20 janvier 1914
Trois forçats se procurent des revolvers
[...]
Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi*¹³⁷

Dans la suite des énumérations du poème « Atelier », Cendrars utilise même une étiquette de bouteille de sauce de tomate :

« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce Tomate »¹³⁸

Cette utilisation d'éléments variés est précisément ce qui fait l'originalité de la technique des collages, en permettant au lecteur du poème de reconnaître aussi des fragments de la vie quotidienne. En raison de la représentation d'éléments de la réalité dans la création de l'impression réaliste, le poème peut être considéré comme une technique de reportage photographique ou cinématographique¹³⁹. Cela correspond clairement à la pensée d'Eugène Green sur le cinématographe dans *Poétique du cinématographe* :

Le cinématographe est construit à partir des fragments de ce même monde, il est la parole faite image.¹⁴⁰

Des pratiques analogues au collage remontent à plus de deux mille ans, mais c'est au début du XIXe siècle qu'il devient l'expression d'une sensibilité moderne caractérisée d'abord par la cinématographie, c'est pourquoi il est généralement accepté comme principe de montage cinématographique. Le collage correspond parfaitement aux éléments qui font l'essence de cette époque que sont le mouvement et la vitesse¹⁴¹.

Une influence notable sur la poétique provient de Robert Delaunay, dont Apollinaire considérait la peinture comme « pure », « lyrique », détachée du sujet, prismatique et

¹³⁶ Pierre Reverdy, Nord-Sud, n° 13, mars 1918.

¹³⁷ Cendrars, *Poésies Complètes*, op.cit., p. 80.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁹ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, op.cit., p. 11.

¹⁴⁰ Green, E. (2009). *Poétique du cinématographe : notes*. Actes Sud. p. 15.

¹⁴¹ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, op.cit., p. 153.

assimilable à la musique, proposant une vision « poétique de l'univers et de la vie¹⁴² ». Apollinaire la baptise *orphisme*, signifiant en langage poétique le rejet de la description, la mise en relation et la synthèse de l'individuel et du collectif, et une « polyphonie plutôt qu'une monodie¹⁴³ ». Cet *orphisme* n'est cependant pas considéré comme une tendance officielle.

L'adjectif « pur » occupe une place importante au sein des avant-gardes. Les cubistes Robert et Sonia Delaunay s'investissent particulièrement dans la recherche de couleurs pures et du mouvement des couleurs simultanées. À cette époque, l'aspiration à une expression artistique « pure » s'exprime dans divers domaines : Mallarmé aspire à une poésie pure et les impressionnistes à un cinéma pur. Ainsi, ce qualificatif se trouve présent dans ces trois domaines, la poésie, le cinéma et la peinture bien que les perceptions de ce qui constituait l'artistique « pure », varient parfois.

La création de la société Film d'Art¹⁴⁴ en 1908 constitue certes un point marquant, mais c'est surtout après la publication du *Manifeste du futurisme* que les événements et les expérimentations les plus significatifs ont lieu pour le cinéma. Les changements dans la création poétique résonnent dans le cinéma en lui apportant beaucoup d'autres aspects et sens, parmi lesquels les fragmentations et l'assemblage que l'on trouve dans la poésie¹⁴⁵.

En ce qui concerne la relation entre le cinéma et la peinture, celle-ci était tout aussi complexe que la relation entre le cinéma et les autres arts, comme en témoigne la perception de Robert Delaunay. Dans sa peinture, il intègre la logique des appareils techniques, en particulier dans sa représentation de la Tour Eiffel, en adoptant des perspectives similaires à celles de la photographie et du cinéma. Cependant, il refuse le cinéma, le jugeant superficiel et incapable de capturer le véritable mouvement, chose qu'il considère réalisable uniquement par la couleur et non par des images fixes successives. D'après lui, la mobilité et le mouvement doivent naître du regard du spectateur face à un dispositif coloré, et c'est bien plus la dynamique de l'ensemble du tableau qu'une mise en mouvement illusoire du support qui dépend de l'activité spectatorielle. Albera mentionne qu'avec la théorie du simultanisme

¹⁴² Oster, *op.cit.*, p. 58.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Née en réponse à la demande croissante du public pour des films plus longs et plus sophistiqués, la société avait pour objectif de produire les films littéraires, surtout des reconstitutions historiques et des adaptations de romans et de pièces de théâtre. Elle a marqué le début d'une nouvelle ère où le cinéma et la littérature se sont étroitement liés, influençant l'émergence de futures expériences cinépoétiques. On en trouve une explication détaillée également à la page 15.

¹⁴⁵ Albera, *op.cit.*, p. 59.

Delaunay offre une « alternative » au cinéma, qui est loin d'une approche imitative. La couleur offre selon Delaunay une sensation directe, immédiate de la profondeur (qui est « mouvement et mobilité ») et du mouvement, contrairement au film qui crée un système sélectif d'images appartenant au domaine de l'image fixe. Le paradoxe réside dans le fait que la successivité filmique d'images fixes engendre une temporalité, tandis que la mobilité constante de la couleur échappe selon lui à toute temporalité (elle est immédiate, directe). La mobilité est perçue comme une expérience perceptive continue, en contradiction avec les discontinuités du cinéma. Delaunay cherche à créer ce mouvement par la co-présence d'éléments colorés dans ses œuvres, n'hésitant pas à agrandir ses toiles pour produire un effet de cinéma que l'on perçoit spatialisé¹⁴⁶. L'opinion des Delaunay sur le cinéma restera enfermée dans cette opposition entre le simultané et le successif¹⁴⁷.

2.4 La poésie visuelle

L'objectif majeur des poètes modernes qui comptent aussi les futuristes est de produire un effet perceptuel et sensuel, d'inventer les nouveaux outils d'une esthétique non-représentative et de rapprocher la poésie et la vie, en puisant plus concrètement leur inspiration dans la peinture et ses aspects de plasticité et de visualité¹⁴⁸. Bien qu'il existe une relation directe avec les peintres cubistes et bien qu'ils aient tous deux le même objectif – révolutionner la représentation qui est au cœur de la conception esthétique de la culture européenne et occidentale depuis la Renaissance, il serait indélicat de dire que les poètes modernes imitent les procédés des peintres cubistes. Toutes les dispositions typographiques sont plutôt des stratégies d'immersion du lecteur dans la lecture¹⁴⁹.

Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France (1913) de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay-Terk, considéré par les auteurs comme le « premier livre simultané », est un exemple notable d'œuvre poétique qui révolutionne les conventions de la poésie. Ce qui est surtout remarquable, c'est l'orientation verticale de ce livre illustré qui s'écarte de la linéarité de la lecture et montre que les poètes modernes se préoccupent de dépasser la successivité.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁸ Radeljković, I. (2016). « Les débuts de la poésie visuelle : dispositions typographiques comme expérience de la lecture et comme réinvention du langage », dans *Travaux de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sarajevo*, tome XVIII, 2015, pp. 101-122.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

Cette successivité et la notion de « poésie verticale » possible seront explorées dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, notamment dans son poème *Il pleut*.

Malgré une successivité présente dans *Prose du Transsibérien*, ce qui en fait un livre simultané est qu'il doit être lu dans son ensemble, avec ses « harmonies des couleurs ». Cela ajoute à la représentation picturale une dimension lyrique. Les images lyriques et apocalyptiques, les impressions et les souvenirs qui se trouvent juxtaposés par l'énumération, contribuent à cet effet de simultanéité : « Des femmes des entre-jambes à louer qui pouvaient aussi servir / Des cercueils », « J'étais très heureux insouciant / J'étais triste comme un enfant » ou encore « Aux Fidji règne l'éternel printemps / J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures qui saignaient à pleine orgues¹⁵⁰ ».

Cet effet a profondément marqué non seulement la poésie moderne, mais également l'histoire du livre en général. À côté de cet effet évolutif, naît avec ce livre un autre effet qui joue un rôle significatif dans le développement de la poésie visuelle, celui de la querelle de la simultanéité, notion utilisée pour la première fois dans *Un coup de dés*, que différents acteurs de l'esprit de l'avant-garde des années 1913-1914 développent de diverses manières¹⁵¹.

Concernant l'aspect technique, c'est grâce à la profondeur que le simultané facilite le traitement de la réalité, la « matière du monde ». Elle n'appartient pas à la perspective géométrique à trois dimensions de la peinture européenne traditionnelle, mais à une manière de vivre ce monde, d'y être impliqué, comme le mentionne souvent Blaise Cendrars¹⁵². Le simultanisme consiste à introduire le principe du contraste simultané des couleurs, provenant de la théorie du XIXe siècle du scientifique Eugène Chevreul, et c'est justement par cette notion que les poètes essaient d'examiner la problématique de la réalité. La mobilité incessante dans les œuvres correspond d'une part à l'impossibilité de saisir le moment et le temps, d'autre part à l'expansion de la vie et à la relativité de l'espace¹⁵³. Le simultanisme dans les œuvres d'Apollinaire et de Cendrars est une tentative d'intégrer et de comprendre tout cela.

L'idée de simultanéité est centrale dans cette nouvelle poésie, où la page sert de cadre et d'unité de lecture des formes. Les échanges entre Apollinaire, Cendrars et Robert Delaunay

¹⁵⁰ Cendrars, *Poésies Complètes*, *op.cit.*, pp. 27-31.

¹⁵¹ Radeljković, « Les débuts de la poésie visuelle : dispositions typographiques comme expérience de la lecture et comme réinvention du langage », *op.cit.*, p. 17.

¹⁵² Radeljković, I. (2018). « Prose du Transsibérien et expérience du monde entier : la littérature et la vie ». Dans *Récit de vie, récit de soi*. (Édition des Passage(s)). p. 5.

¹⁵³ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinarea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 17.

rèvent qu'ils estiment que l'organisation spatiale de la page est effectivement associée au problème du simultanésisme, préoccupation également partagée par les peintres futuristes¹⁵⁴. Les diverses composantes de la *Prose du Transsibérien*, non agencées en structures logiques et cohérentes, incarnent des « réalités éloignées » qui sont rapprochées, générant ainsi une impression de dynamique, de mouvement et de vitesse. Le rapprochement des réalités éloignées contribue à une expérience du temps et de l'espace, et par là au simultanésisme qui est une sensibilité moderne¹⁵⁵.

Dans son livre sur Apollinaire, ce que Daniel Oster considère comme le plus important dans les calligrammes (influencés d'ailleurs par des compositions idéogrammatiques des poètes futuristes, telles que le poème « Zang tumb tumb »), ce sont précisément les « blancs », où réside le sens, ou plutôt le désir du sens. Il soutient que l'on peut observer dans un calligramme l'espace du silence et le silence du temps, mettant ainsi en lumière la nature intermittente et fragmentée du calligramme. Oster illustre cette simultanésité en attirant l'attention sur la page et le papier blanc, et oblige le lecteur à découvrir d'autres possibilités de lecture¹⁵⁶. L'importance des espaces blancs réside dans le fait qu'ils deviennent eux-mêmes écriture et qu'ils représentent ce qui ne se dit pas – les silences, constituant ainsi un mode de signification et de communication distincts des signes traditionnels. La poésie visuelle est liée à l'espace, mais son objectif n'est pas de se rendre plus visuelle encore ; c'est une méthode utilisée pour offrir une expérience esthétique, sans se concentrer spécifiquement sur une « idée » abstraite ou une représentation réaliste des aspects de la vie¹⁵⁷. Ainsi, dans « Les débuts de la poésie visuelle : dispositions typographiques comme expérience de la lecture et comme réinvention du langage », Radeljković cite le poète mexicain Octavio Paz qui fait remarquer que non seulement l'espace devient l'écriture, mais que l'écriture « devient spatiale¹⁵⁸ » à son tour.

Le recueil *Calligrammes* (composé de poèmes écrits entre la fin de 1912 et 1917) est volontairement une forme entre texte et tableau. Cet exemple de poésie pure contient des

¹⁵⁴ Radeljković, « Les débuts de la poésie visuelle : dispositions typographiques comme expérience de la lecture et comme réinvention du langage », *op.cit.*, pp. 6-7.

¹⁵⁵ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 167.

¹⁵⁶ Oster, *op.cit.*, p. 46.

¹⁵⁷ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 129.

¹⁵⁸ Radeljković, « Les débuts de la poésie visuelle : dispositions typographiques comme expérience de la lecture et comme réinvention du langage », *op.cit.*, p. 15.

ruptures syntaxiques plus audacieuses, avec des analogies de forme et de sens en partie hermétiques. Chaque partie des poèmes apparaît sous différents angles, appliquant ainsi les principes du cubisme où les sujets sont fragmentés en formes géométriques et présentés sous divers angles simultanément¹⁵⁹. De cette façon, Apollinaire représente l'idéal esthétique de la fragmentation. *Calligrammes* est construit de manière à reproduire les bruits ambiants et les extraits de phrases notés par le poète dans des lieux publics¹⁶⁰.

Un an après *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, paraît en 1914 le premier « idéogramme lyrique » d'Apollinaire intitulé « Lettre-Océan ». Ce poème représente une mise en œuvre radicale et révolutionnaire de la théorie futuriste « mots en liberté ». Parce qu'il est si proche des pratiques cubistes, certains proposent d'observer ce poème, considéré comme le premier calligramme, comme un tableau¹⁶¹. Le placement du texte et son contenu sont aussi importants l'un que l'autre. Il combine un texte traditionnel comme on le voit dans le tercet du vers libre « J'étais au bord du Rhin¹⁶² » ou encore « Te souviens-tu du tremblement de terre...¹⁶³ », des éléments calligrammiques que l'on voit dans le triangle « je traverse la ville » ou dans « Bonjour Anomo-Anora », et des phrases qui ont une dimension géométrique comme celles qui dessinent un disque de gramophone, objet de ce fait intégré dans la représentation verbale-visuelle.

Une vision simultanée et une parole successive unifiées sont les caractéristiques de ce poème. Les fragments qui le composent représentent la parole et le son, et en étant spatialisés permettent la continuité des pensées associatives. Les deux pages à l'organisation circulaire sont reliées par l'acronyme « TSF ». Le fait d'évoquer dans les poèmes les innovations de l'époque montre à quel point elles ont structuré l'expérience moderne et ont contribué à l'approfondissement de la potentialité du langage.

Toutes ces animations du texte contribuent au mouvement et à l'expérience même du poème, ce qui nous amène forcément à établir un lien avec le cinéma¹⁶⁴. Wall-Romana expose dans *Cinemoetry : Imaginary cinemas in French poetry* deux hypothèses sur les raisons pour

¹⁵⁹ Oster, *op.cit.*, p. 109.

¹⁶⁰ Apollinaire, G. (1965). *Œuvres poétiques complètes* (M. Adéma & M. Décaudin, Éd.). Gallimard. p. 1074.

¹⁶¹ Delbreil, D., Dininman, D., & Windsor, W. (1979). *Lettre-Océan*. Dans *Que Vlo-Ve?* (Série 1, No. 21-22, Actes du colloque de Stavelot 1975, pp. 1-38.).

¹⁶² Apollinaire, G. (1918). *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*. Mercure de France. p. 38.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁴ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 165.

lesquelles la poésie a évolué de cette façon. D'une part l'expérience particulière offerte par le cinéma, qui était créatif, corporel et imaginaire, impacta la création poétique et d'autre part, l'apparence des lettres sur le grand écran éveilla un intérêt pour la poésie visuelle¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 30.

3. LEUR LANGAGE SERA LE CINÉMA

3.1 L'esprit nouveau

Dans ce qui suit, on se référera aux évolutions de la langue, jugées essentielles pour un renouvellement pur des images. Dans sa conférence de 1908 « Les Poèmes de l'année », Apollinaire dit à ce sujet :

Les poètes ont reconnu que les néologismes ne pouvaient vivre que s'ils étaient pratiques, c'est-à-dire s'ils avaient été créés pour l'utilité des particuliers : ouvriers, artistes, savants et philosophes. Aussi audacieux à la langue des beautés toutes neuves par le renouvellement profond et très pur des images¹⁶⁶.

La pureté et la nouveauté sont au cœur de la perspective artistique. Leur source se trouve dans les néologismes qui, selon Apollinaire, ne peuvent s'intégrer et persister dans le quotidien que si leur création est concrète et utile pour un renouvellement profond de l'expression artistique. Loin d'être de simples instruments de communication, ils doivent servir de vecteurs nourrissant l'image poétique. Pour Apollinaire il ne s'agit pas uniquement de modifier la langue et les formes, mais de stimuler le renouvellement par le motif métaphorique. Le « renouvellement profond et très pur des images » implique que, par la création de métaphores puissantes et originales, la poésie puisse renouveler l'imaginaire collectif et inspirer de nouvelles façons de voir et de penser le monde. Cela rappelle que c'est par le rapprochement des réalités plus ou moins éloignées que l'on crée des métaphores à l'impact fort.

On abordera des éléments clés du nouveau réalisme par l'étude des démarches créatives appliquées dans l'ensemble des poèmes mentionnés pour ce mémoire et par l'étude de la vision expérimentale d'Apollinaire de la poésie, qu'il formule particulièrement¹⁶⁷ dans un de ses écrits théoriques les plus éminents. Malgré sa conception d'une poésie moderne qui s'écarte de la réalité, elle y demeure en fait solidement ancrée, comme le montrent dès 1908 ses œuvres et critiques, dans lesquelles il y accorde une attention particulière. En 1917, pendant sa conférence *L'Esprit nouveau et les poètes* par la suite publiée, on voit naître l'expression « esprit nouveau » qui englobe et précise les caractéristiques évoquées de la poésie de cette période en légitimant les recherches sur la forme¹⁶⁸. Apollinaire considère que l'esprit nouveau est l'esprit de l'époque dans laquelle on vit, qui pour autant n'est pas en accord avec absolument tous les

¹⁶⁶ Apollinaire, G. (1994). *Alcools* (D. Alexandre, Ed.). Presses Universitaires de France.

¹⁶⁷ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, op.cit., p. 32.

¹⁶⁸ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », article cité.

aspects de celle-ci. Lors de cette conférence, il évoque aussi les similarités entre la poésie et le cinéma, et l'influence de la cinématographie sur les œuvres poétiques. Au début du texte est dévoilé le caractère principal de « l'esprit nouveau » :

L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations.

Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente. Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau.¹⁶⁹

En poursuivant la lecture du texte, on voit qu'il estime que la poésie et la création sont une seule et même chose et que l'on peut être poète dans tous les domaines, pour peu que l'on ait l'audace de se plonger dans des explorations afin de créer du nouveau. Le domaine qu'il tient pour le plus abondant est assurément celui de l'imagination. Avec l'imagination au cœur de leur démarche, les poètes acceptent tous les mouvements de la nature, sachant que chacun d'eux peut offrir non seulement une inspiration mais aussi un élément qui apporte une nouveauté sublime essentielle à l'expression poétique. Ils démontrent ainsi la grande qualité de l'esprit nouveau, celle d'être inclusif et pas disruptif. De ce fait, les poètes ne sont pas seulement des créateurs de beauté, mais aussi des porteurs de vérité¹⁷⁰.

L'Esprit nouveau ne se conforme à aucun esthétisme ou snobisme, à aucune formule, et il ne rivalise avec aucune école car il ne cherche pas à en être une, mais plutôt à être un grand courant de la littérature englobant toutes les écoles depuis le symbolisme et le naturalisme. Cela explique l'indépendance et l'individualité artistiques volontaires des poètes modernes. Apollinaire préconise comme procédés artistiques l'utilisation d'autres conventions que l'assonance, l'allitération et la rime considérant néanmoins que « chacune a ses mérites¹⁷¹», et il rejette évidemment « l'harmonie imitative¹⁷²», en soutenant les fameux « mots en liberté¹⁷³», en essayant de dépasser l'opposition prose/vers qui continue à résonner depuis la création mallarméenne. Il s'efforce de respecter cela pour rétablir l'esprit d'initiative, pour une juste compréhension de son temps et pour dévoiler de nouvelles visions aux artistes¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », article cité. p. 385.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 386.

¹⁷² *Ibid.*, p. 389.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 387.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 396.

Apollinaire soutient que les poètes ont pour ambition de créer des images poétiques à destination des personnes méditatives et raffinées, puisque selon eux l'imagination des fabricants de films commerciaux est grossière. Les avant-gardistes partagent son avis, c'est pour cette raison qu'ils cherchent à renouveler les procédés cinématographiques et plus précisément, à travers ce processus, à renouveler la poésie. Ils estiment unanimement que le cinéma est devenu une imitation muette du théâtre, ce qui est une des raisons essentielles pour lesquelles on le considère grossier. On imitait ce qui existait déjà, au lieu de créer du neuf. On peut considérer que ce manifeste d'Apollinaire, appelant à un nouveau lyrisme poétique, propose également un changement dans la création et dans l'inspiration de l'art cinématographique¹⁷⁵. Les poètes en ont leur propre vision et leur propre conception de la manière dont il doit se développer. Apollinaire avance l'idée que le cinéma, pour être à la hauteur des espoirs suscités, doit être l'affaire des poètes¹⁷⁶ ou comme le précise le critique Émile Vuillermoz « la piété et le soin du poète¹⁷⁷ ». Créer un cinéma audacieux à l'époque où il est toujours mal perçu et méprisé par certains¹⁷⁸ est une des raisons pour lesquelles *L'Esprit nouveau et les poètes* voit le jour, élan probablement en partie encouragé davantage par les remarques de Vuillermoz qui, un an avant cette conférence, fait appel aux poètes pour qu'ils s'impliquent dans le domaine du cinéma, malgré l'observation que « les poètes ignorent le cinéma et le cinéma méprise les poètes¹⁷⁹ ». Cette observation n'est toutefois pas totalement fondée, car Apollinaire et d'autres avant-gardes s'intéressent aux possibilités du cinéma depuis au moins 1914. Ainsi Apollinaire, dont les paroles ont un écho plus retentissant, en appelle à son tour aux poètes à s'engager dans ce moyen d'expression nouveau. C'est de cette conférence que découle également son expression célèbre à propos du cinéma qu'il ressent comme « l'art populaire par excellence¹⁸⁰ ».

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre des images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des images grossières des fabricants de films (...).

Qu'on ne s'étonne point, si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau (plus vaste, que l'art simple des paroles) où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe,

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Aurouet, C. (2016). « Apollinaire et le cinéma ». Dans *Apollinaire: Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016) (pp. 61-64). Gallimard.

¹⁷⁷ Vuillermoz, É. (1917, 7 février). Chronique - Devant l'écran. *Le Temps*.

¹⁷⁸ Ramirez, F. (1995). *Apollinaire et le désir de cinéma*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, (47), p. 371.

¹⁷⁹ Vuillermoz, *op.cit.*

¹⁸⁰ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », article cité. p. 386.

ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux qui pouvaient faire surgir Morgane sur le mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir¹⁸¹.

Ces paroles qui font l'éloge du cinéma contribuent à sa reconnaissance et montrent à nouveau que les poètes ont en quelque sorte un rôle prophétique¹⁸². Apollinaire proclame au monde le fait de se préparer à l'art nouveau qu'il ne voit pas comme un art de plus mais comme la synthèse de tous les autres arts. On perçoit évidemment les analogies et les antécédents de cette pensée subtilement articulée tant dans les tentatives de Mallarmé pour créer *Le Livre* que dans les déclarations de Canudo, distinctement formulées en 1908¹⁸³. Dans ses énoncés à Albert-Birot en 1916, Apollinaire est d'avis que le cinéma a le potentiel de faire naître un « sentiment épique¹⁸⁴ » et que cette capacité du cinéma à créer des émotions fortes et profondes trouve ses sources dans « l'amour du lyrisme du poète¹⁸⁵ » et dans « la vérité dramatique des situations¹⁸⁶ ». Grâce au cinéma, le poète « épique¹⁸⁷ » pourra exprimer les émotions les plus fortes et le cinéma deviendra selon lui un moyen d'expression qui offrira un mélange d'éléments narratifs, visuels et auditifs, ces derniers participant également à cette symbiose. Les poètes pensent qu'ils pourront, grâce au cinéma, mieux saisir le monde extérieur, et de cette façon non seulement engager une révolution dans la poésie mais aussi rapprocher la vie et l'art, voire les mélanger¹⁸⁸.

Étant à la portée de tous, le cinéma est dédaigné par les milieux lettrés, qui lui opposent parfois une vive résistance. Néanmoins, Apollinaire est pour sa part un passionné du cinéma qu'il voit comme un progrès, étant un médium neuf et aux potentialités nombreuses encore peu explorées. Il insiste sur sa vision du cinéma en tant qu'art complet, en évoquant simultanément le cinématographe et le phonographe, associant ainsi l'image et le son en pleine période du muet, dans une sorte de prévision de l'audiovisuel. Cette vision ; ses autres textes sur et à propos du cinéma datant de 1907 (le texte « Un beau film », publié dans *L'Hérésiaque et Cieen* est un autre exemple)¹⁸⁹, conjugués à l'intégration en 1913, dans la deuxième série de sa revue

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 387.

¹⁸² Ramirez, *op.cit.*, p. 371.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 373.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Radeljković, *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja*, *op.cit.*, p. 164.

¹⁸⁹ Albera, *op.cit.*, p. 60.

Les Soirées de Paris, d'une rubrique consacrée au cinéma¹⁹⁰ confiée au critique français et propagandiste du cubisme Maurice Raynal mais qui porte sa propre signature dans certains numéros ; son autre engagement dans le domaine du cinéma, montrent la dévotion d'Apollinaire à inscrire le cinéma dans la modernité. Sa manière d'être poète, d'écrire sur la relation entre poésie et cinéma et ses activités cinématographiques font de lui un des précurseurs d'une vision qui sera ultérieurement connue sous les noms de *poème d'images*, *cinégraphie intégrale*, *film poème*, *cinépoésie*, etc., vision dont il souhaite la démocratisation.

3.2 L'ABC du cinéma

Dans la continuité de *l'Esprit nouveau*, on trouve *L'ABC du cinéma*, un texte de Cendrars qui salue avec vigueur l'existence et le potentiel du cinéma. Ce « manifeste lyrique¹⁹¹ », qui est comme le dit Claude Leroy « un texte de célébration dont l'enthousiasme inconditionnel prend un caractère messianique¹⁹² », fait partie selon les mots de l'auteur Francis Vanoye de la première phase de création et d'implication de Cendrars dans le cinéma. C'est la phase de « la découverte, donnant lieu à des textes plus qu'enthousiastes¹⁹³ », celle également de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*. Cendrars se demande ce qui fait le succès du cinéma et en quoi consiste ce nouvel art, idées clefs qui sont exprimées dans *L'ABC du cinéma* (1926). Cette œuvre est constituée de deux parties assemblées en un seul texte. La première partie « Le Cinéma », écrite en 1919 et publiée dans *Les Hommes du jour*, va jusqu'à la phrase « Vie de la profondeur¹⁹⁴ », tandis que la deuxième partie « Alphabet », ajoutée en 1926, a inspiré le titre actuel de l'ouvrage.

La première partie du texte, tant par son style que par sa pensée, s'apparente à ses écrits de 1917, surtout à *Profond aujourd'hui*¹⁹⁵. Elle souligne l'approche de Cendrars concernant le cinéma. Dès le début du texte, il propose une définition frappante et intense du cinéma, inondant le lecteur par une suite d'énumérations, usant de phrases comme « tout tombe », «

¹⁹⁰ La préface d'Isabel Violante dans Apollinaire, G., & Férat, S. (2010). *Les soirées de Paris : revue littéraire et artistique*. Editions de Conti. pp. 10-11.

¹⁹¹ Flückiger, J.-C. (2017). *Cendrars et Le Cinéma*. Éditions Jean-Michel Place., p. 9.

¹⁹² Note de Claude Leroy, cité depuis : Flückiger, *op.cit.*, p. 28.

¹⁹³ Flückiger, *op.cit.*, p. 9.

¹⁹⁴ Cendrars, B. (2022). *Hollywood, La Mecque Du Cinéma/L'ABC Du Cinéma/Une Nuit Dans La Forêt* (F. Vanoye, Éd.). Denoël. p. 143.

¹⁹⁵ Flückiger, *op.cit.*, p. 29.

tout s'ouvre », « tout change¹⁹⁶», résumées ensuite par l'idée que « Tout est rythme, parole, vie¹⁹⁷». On y repère également quelques autres concepts essentiels tels que « Le monde », « Nouvelle civilisation » et « Machines¹⁹⁸». La représentation de ces dernières suggère que, grâce à la machine, l'homme est doté d'un « œil » nouveau. Cet œil est l'objectif de la caméra, et c'est ce qui définit précisément selon Cendrars en quoi le cinéma est novateur¹⁹⁹.

La deuxième partie a une tonalité légèrement différente de la première, puisqu'elle ressemble plutôt à un autre de ses essais, *Principe de l'utilité*, qui traite des spéculations cosmogoniques²⁰⁰. Cet essai culmine en un hymne au « nouveau langage » que Cendrars sent naître et dont l'idée est exprimée aussi dans « Alphabet²⁰¹» :

Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité, et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma²⁰².

Cette idée pour le moins idéaliste qu'une nouvelle humanité se prépare à redéfinir notre rapport au monde est intimement reliée au fait de croire en des facultés très spécifiques du cinéma, et résumée par Cendrars en une phrase d'une évidente simplicité : « Leur langage sera le cinéma ». Cette partie aborde l'évolution du langage humain, situant le langage du cinéma dans une lignée historique remontant à l'invention de l'écriture, obtenant ainsi le statut d'un « langage humain²⁰³ » à part entière, certes élémentaire, mais d'un potentiel aussi révolutionnaire que l'invention de l'imprimerie par Gutenberg²⁰⁴. Il considère cette révolution du langage et de l'esprit humain comme la « TROISIÈME RÉVOLUTION MONDIALE²⁰⁵ ».

Dans *Blaise Cendrars et le cinéma*, le critique Jean-Carlo Flückiger propose un rapprochement entre les idées de Cendrars et celles de Merleau-Ponty, qui soutient que le cinéma ne se pense pas intellectuellement de la même manière qu'un roman mais se perçoit directement dans le corps. Il estime que le cinéma a la capacité unique de saisir et de transmettre

¹⁹⁶ Cendrars, *Hollywood, La Mecque Du Cinéma/L'ABC Du Cinéma/Une Nuit Dans La Forêt*, op.cit., p. 141.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Flückiger, op.cit., pp. 30-31.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Cendrars, *Hollywood, La Mecque Du Cinéma/L'ABC Du Cinéma/Une Nuit Dans La Forêt*, op.cit., p. 144.

²⁰³ Flückiger, op.cit., p. 34.

²⁰⁴ Cendrars, *Hollywood, La Mecque Du Cinéma/L'ABC Du Cinéma/Une Nuit Dans La Forêt*, op.cit., p. 144.

²⁰⁵ *Ibid.*

l'expression humaine non pas en révélant les pensées de quelqu'un, mais en montrant la manière d'être au monde, à travers les comportements, les gestes, la mimique, qui définissent ainsi chaque être perçu. C'est cette dimension perceptuelle du cinéma qui le rend si puissant et saisissant, apte à montrer l'union profonde entre l'esprit et le corps, entre l'esprit et le monde, à travers des images exprimant cette connexion de manière directe.

Dans son « Triomphe du cinématographe », Canudo parle d'« un mysticisme profond, diffus, reconnaissable par mille signes²⁰⁶», et même de l'« essence d'une nouvelle religion²⁰⁷» pour qualifier le septième art. Ces idées seront approfondies davantage par les cinéastes de l'avant-garde française, notamment par Abel Gance, le plus confiant dans le fait que le cinéma puisse rassembler les êtres humains dans une vaste communauté fraternelle. On peut aussi mentionner Germaine Dulac, qui affirme en 1925 que « le cinéma est un œil grand ouvert sur la vie, œil plus puissant que le nôtre et qui voit ce que nous ne voyons pas²⁰⁸». Qu'il soit question de vision pour Dulac ou d'un nouveau langage pour Cendrars, le vocabulaire utilisé fait indubitablement référence aux cinq sens, suggérant que le cinéma peut augmenter les facultés sensorielles et perceptives des êtres humains.

Dans *L'ABC du cinéma*, Cendrars exprime un intérêt prononcé pour les procédés cinématographiques qui permettent d'atteindre ces expériences sensorielles : le gros plan, l'éclairage, les jeux de lumière et d'ombre, ainsi que les effets d'accélééré et de ralenti. Un gros plan sur une main ou sur le coin de la bouche, par exemple, peut remplacer une explication verbale et rendre inutile le recours aux artifices du théâtre traditionnel. De même, les contrastes entre lumière et ombre (caractéristiques surtout de l'époque du cinéma en noir et blanc) peuvent créer une atmosphère de mystère, tandis que les effets d'accélééré et de ralenti ajoutent des dimensions émotionnelles ou poétiques aux images, en rendant visibles des aspects de la réalité qui échappent souvent à l'œil nu.

²⁰⁶ Canudo, R. (1908). « Triomphe du cinématographe ». Cité depuis Banda, Moure, *op.cit.*, p. 187.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Dulac, G. (1925). *L'essence du cinéma. L'idée visuelle*. Les Cahiers du mois, (16/17), pp. 62-63.

3.3 Les films qui ne seront jamais tournés

La période qui s'étend de la fin de la Première Guerre mondiale aux années 1930 est extrêmement prolifique en termes de relations mais aussi de confrontations entre poésie et cinéma, coïncidant avec l'âge d'or du cinéma muet²⁰⁹. Alain Virmaux, dans *La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle*, constate que les revues (et pas seulement celles de l'avant-garde) jouent durant cette période un rôle assez important quant à l'intégration du cinéma dans le système de valeurs existantes. Cela se manifeste par la publication de poèmes glorifiant le cinéma (ex. « Avant le cinéma » d'Apollinaire, paru dans la revue *Nord-Sud* en 1917), et par la publication de scénarios auxquels des revues consacrent parfois des numéros spéciaux²¹⁰. Ces inclinations, bien que présentes chez tous les artistes, sont surtout intenses chez les poètes. Virmaux souligne que ceux-ci, en raison précisément de la ferveur et de la fascination qu'ils éprouvent pour le cinéma, en viennent à penser que ces deux arts sont inséparables, ou qu'au bas mot le cinéma représente une nouvelle forme de poésie. Cette idée est très bien exprimée dans *L'Esprit nouveau et les poètes*.

Écrivaine et critique d'art, Gabrièle Buffet publie dans la revue *391* de Francis Picabia l'article intitulé « Cinématographe », sur la signification du cinéma pour les avant-gardistes et l'affirmation de la place qu'il occupe. Le cinéma est devenu une composante essentielle de la modernité, grâce à son impact direct sur chacun et à sa capacité à refléter l'état psychologique d'un peuple au-delà des intrigues individuelles. En outre, Buffet met l'accent sur la capacité du cinéma à incorporer différents aspects de la vie moderne, sur sa dynamique et la manière dont les scènes successives telles que les baisers, les chutes, les courses, les coups de poing, s'impriment durablement dans la mémoire²¹¹. Le souhait d'explorer ces éléments de vie est une raison possible du rapprochement entre poésie et cinéma. De la relation entre l'écriture poétique et l'écriture cinématographique que Jean Cocteau nomme à « l'encre de lumière » naissent parfois des suggestions et des idées assez extrêmes. Même si certaines d'entre elles n'ont pas été réalisables jusqu'à aujourd'hui, elles ont certainement poussé ces deux arts à une plus grande audace dans leurs expérimentations.

²⁰⁹ Virmaux, A. (1968). « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 20(1), p. 256.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 260.

²¹¹ Albera, *op.cit.*, p. 74.

La majorité des poètes publie ses scénarios jusqu'en 1930, étant convaincue ou espérant qu'un film en résulte. Son objectif est surtout de créer un langage proprement cinématographique, d'un caractère onirique. Après 1930, l'ardeur des poètes s'atténue, et ceux qui publient des scénarios le font en général par habitude. Malgré la pléthore de poètes ayant publié des scénarios, seuls quelques films ont vu le jour ; d'autres (s'ils ne sont pas classés parmi les scénarios perdus) servent de traces d'ambition des poètes pour la création cinématographique²¹². On portera une attention particulière aux apports d'Apollinaire et de Cendrars dans le domaine du cinéma et aux empreintes qu'ils y ont laissées.

En collaboration avec l'écrivain André Billy, Apollinaire écrit en 1917 un scénario intitulé *La Bréhatine*, un cinéma-drame en quatre parties. Il est chargé du prologue et des parties II et IV. Le titre de ce scénario se rapporte à l'île de Bréhat en Bretagne, où se situe l'essentiel de l'histoire dont la trame (d'ailleurs assez récurrente à l'époque) est celle de l'attente d'une fiancée solitaire du retour de son bien-aimé parti en mer. Les parties I et III, dont Billy est responsable, ont un rapport linéaire et théâtral au texte, avec des descriptions précises de lieux et des dialogues insérés sous la forme d'intertitres, établissant presque une structure scénique qui permettrait une caméra totalement fixe et toujours située à égale distance des sujets filmés.

Apollinaire opte quant à lui pour une réduction des dialogues au strict minimum, laissant les images parler d'elles-mêmes. « Pour être vu et non pour être lu²¹³ » précise Carole Aurouet dans son essai « Apollinaire et le cinéma ». La syntaxe simple presque entièrement libérée de ponctuation permet la naissance des images, en donnant également une « élasticité au sens lyrique des mots²¹⁴ ». On repère dans *La Bréhatine* des phrases comme « Il se frappe le front²¹⁵ », « Il entre dans un cabaret des Halles²¹⁶ », chacune portant en elle une idée de mise en scène²¹⁷. Cette façon d'exposer les choses et de proposer habilement des mises en scènes uniques et visuelles, ainsi que d'utiliser certains procédés cinématographiques, montre sa

²¹² Virmaux, *op.cit.*, p. 260.

²¹³ Aurouet, « Apollinaire et le cinéma » article cité, p. 63.

²¹⁴ Apollinaire, G. (1917). *Prologue de La Bréhatine*, cinéma-drame écrit avec André Billy, 29 avril 1917, Paris : Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, cité depuis Aurouet, C. (2016). Apollinaire et le cinéma. Dans *Apollinaire : Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016). Gallimard, p. 63.

²¹⁵ Cohen, N. (2012). « La Bréhatine : un scénario trop tournable de Guillaume Apollinaire ? ». Dans Pardo, C., Reverseau, A., Cohen, N., & Depoux, A. *Poésie et médias : XX-XXIe siècle*. Paris. Nouveau Monde Éditions. p. 82.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

compréhension profonde du cinéma et de sa potentialité. Son approche du scénario est plutôt celle d'un réalisateur que celle d'un scénariste. Pour créer un rythme visuel soutenu, Apollinaire fait attention à la construction et à la suite des images, et accorde un rôle assez important à la temporalité qui se reflète dans l'utilisation des ellipses parfois abruptes. La manipulation du temps est accentuée par des retours en arrière fréquents et imprévus. Cette liberté et cette rapidité d'invention sont à l'époque perçues comme l'une des caractéristiques du langage cinématographique²¹⁸. La brièveté de certaines séquences et la rapidité des plans apportent aussi au rythme du scénario.

68 La main écrit PUIS SE DÉCIDANT TOUT À COUP ELLE SE JETA DANS LE GOUFFRE
Surimpression Elle se jette dans le gouffre²¹⁹

Dans la plupart des scénarios, les plans sont numérotés²²⁰. Le plan 68 de la deuxième partie décrit le romancier Breteuil au travail et l'image qui suit immédiatement illustre la scène imaginaire du roman qu'il est en train d'élaborer mentalement. Le résultat obtenu est celui d'une juxtaposition de ces deux images. Cette technique couramment utilisée à l'époque se nomme la surimpression. Au fil du scénario, on relève que l'action de se jeter dans le gouffre exprimé dans le roman de Breteuil inspire la manière dont l'autre personnage, Aline, se suicide. Le choix d'Apollinaire d'utiliser ici la surimpression provient donc d'un désir de provoquer un effet beaucoup plus intense et dramatique²²¹. La surimpression, dans la photographie ou au cinéma, permet de faire des coupures, de fusionner ou de faire s'entrecroiser des éléments opposés, par exemple le passé et le présent, en produisant des effets oniriques ou des jeux et des confusions temporelles, spatiales, et de la réalité même. En évoquant cela, il est difficile de ne pas penser aux procédés utilisés dans *Prose du Transsibérien*, tels celui du recours à l'imparfait dans la narration ou de l'utilisation des adverbes comme dans la phrase « Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place²²² », qui établissent une coupure temporelle entre le présent du poète et le passé qu'il évoque, ou encore tels celui des contrastes comme dans l'exemple des images douces et tendres « Sur ses hauts plateaux les tulipiers fleurissent²²³ » qui se juxtaposent aux images violentes « Et les membres amputés dansaient

²¹⁸ Virmaux, *op.cit.*, p. 263.

²¹⁹ Cohen, *op.cit.*, p. 83.

²²⁰ Virmaux, *op.cit.*, p. 269.

²²¹ Cohen, *op.cit.*, p. 83.

²²² Cendrars, *Poésies Complètes, op.cit.*, p. 19.

²²³ *Ibid.*, p. 27.

autour ou s'envolaient dans l'air rauque²²⁴», qui créent un effet de simultanéité. En poursuivant le texte de *La Bréhatine*, on découvre au plan 102 un enchaînement de surimpressions :

102 Breteuil la tête dans les mains
 surimpression dans un coin de l'écran Yves chante dans le bouge
 FONDU DE LA SURIMPRESSION
 surimpression L'affiche de la Bréhatine
 FONDU DE LA SURIMPRESSION
 surimpression Yves à la guillotine
 FONDU DE LA SURIMPRESSION
 surimpression Aline se jette dans le gouffre
 FONDU DE LA SURIMPRESSION
 Breteuil se jette à genoux, il pleure. Il se relève, prend la bague, la remet dans l'enveloppe. [...] ²²⁵

Cet enchaînement présente un retour en arrière, par les souvenirs du romancier Breteuil. Selon les mots du photographe, auteur de critiques sur la photographie et de poèmes Rémy Duval :

La surimpression prend sa source dans le monde mental. Elle reflète, comme lui, la simultanéité des pensées. Abolissant le temps elle fait rejoindre deux éléments différents.²²⁶

La simultanéité résulte des contrastes. D'une certaine manière, en étant l'objet que la surimpression reflète, elle y apporte une forme de contraste aussi. La coexistence de deux ou plusieurs éléments superposés provoque un contraste spatial, et c'est par leur transparence dans la surimpression que l'observation simultanée de tous ces éléments est possible, sans qu'aucun d'eux ne soit visuellement annulé. L'ambivalence et la fluidité des réalités éloignées confère à la nouvelle expérience, que ce soit en poésie ou au cinéma, une profondeur et un mouvement perpétuel²²⁷.

On observe une continuité des contrastes nés de la juxtaposition d'éléments extérieurs et d'éléments intérieurs, que ce soit dans *Prose du Transsibérien* par la relation entre l'énumération de l'environnement du poète et des voyages qui ont un effet de reportage « La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour²²⁸ » / « Nous ne pouvons pas aller au Japon Viens au Mexique !²²⁹ », et par les introspections du poète « J'étais triste comme un

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Cohen, *op.cit.*, p. 83.

²²⁶ Pocy, H. (2011). « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris ». *Articulo – Revue de Sciences Humaines, Special issue 2*. p. 13. <https://doi.org/10.4000/articulo.1162>

²²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²²⁸ Cendrars, *Poésies Complètes, op.cit.*, p. 24.

²²⁹ *Ibid.*, p. 27.

enfant²³⁰» / « Du fond de mon coeur des larmes me viennent²³¹», ou dans *La Bréhatine* où l'on voit l'état extérieur du personnage et son état intérieur, voire ses pensées, simultanément : « Breteuil se jette à genoux, il pleure. Il se relève, prend la bague, la remet dans l'enveloppe. » / « Aline se jette dans le gouffre ». Les énumérations exprimées dans *Prose du Transsibérien* se manifestent à travers le récit des événements, les objets, les passagers, les trains, tandis que dans *La Bréhatine* elles se manifestent à travers le souvenir des actes des personnages. C'est de leur alternance que naît le rythme. Ce dernier naît aussi des répétitions des vers « Dis, Blaise, sommes-nous loin de Montmartre ? » / ou de « mauvais poète » dans *Prose du Transsibérien*, et des répétitions des surimpressions dans *La Bréhatine*, intensifiant ainsi l'importance des expériences et des sentiments présents. Il est possible que ces exemples ne soient qu'une coïncidence, mais il est également envisageable, comme l'affirme Nadja Cohen, qu'Apollinaire explore volontairement la surimpression pour tenter de rendre un effet de simultanéité. Les similitudes dans la création de ces deux arts sont nombreuses, et relèvent d'un échange d'inspirations mutuelles. Le statut de précurseur n'est en effet pas toujours clairement défini.

Dans le scénario, le romancier Breteuil tire d'un journal quotidien, donc de la vie réelle, l'idée du mode opératoire du suicide de sa protagoniste (qui est l'alter ego d'Aline elle-même). Or, cette « vie réelle » n'est pas seulement celle de Breteuil, elle est initialement celle d'Apollinaire, que celui-ci a décidé d'attribuer à Breteuil. En incluant cette information réelle issu d'un journal dans la réalité d'une fiction, Apollinaire s'approche de la vie quotidienne dans sa création artistique, ce qui est une des ambitions des poètes modernes, tout en générant par ce rapprochement de l'art et de la vie une certaine confusion²³².

C'est à travers la question biographique, dans *Prose du Transsibérien* précisément et dans l'œuvre de Cendrars en général, que se manifeste cette confusion dans l'expérience de la réalité, c'est-à-dire que dès le moment où le poète n'imité pas la réalité, il n'écrit plus *soi* exactement comme *il est*, mais il *s'écrit lui-même* pour ainsi dire et par là se transforme. C'est la raison pour laquelle il est parfois difficile de croire que les expériences rapportées comme vécues proviennent vraiment de cette réalité.

²³⁰ *Ibid.*, p. 22.

²³¹ *Ibid.*, p. 23.

²³² Cohen, *op.cit.*, p. 81.

Bien que ce scénario ait été jugé réalisable, il n'a pas été porté à l'écran. En l'absence de documents factuels expliquant l'abandon de ce projet, on peut supposer que la guerre, ou éventuellement la mort d'Apollinaire en 1918 en furent les causes. Ce texte est resté inédit jusqu'en 1971²³³, même si le projet a semblé refaire surface entre mars et mai 1961²³⁴.

C'est un oiseau qui vient de France, l'autre scénario qu'il écrivit seul, montre sa capacité à adapter son écriture pour le cinéma. Bien qu'il s'agisse d'un brouillon, il permet de percevoir l'aptitude d'Apollinaire à penser en images. Ce scénario est structuré en cinq parties, dont chacune est composée de quatre à dix « scènes ». Ce qu'il désigne par le terme scènes correspond en réalité à des séquences, dont il résume le contenu en quelques phrases. Cette création peut être comparée à celle d'un conte, d'un poème, d'un calligramme ou d'une pièce de théâtre.

Pour ce qui est de Cendrars, on compte en plus de *Prose du Transsibérien* un autre livre parmi ses plus belles publications. Il s'agit de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, publié en 1919 aux Éditions de La Sirène sous la forme d'un album accompagné d'illustrations en couleur de Fernand Léger. Il n'était pas si clair que ce texte fût « scénario » ou « ciné-poème ». Cendrars décida finalement, à cause de la subversion des genres, de le sous-titrer « roman ». Dans un exemplaire dédicacé de son ouvrage, il le désigne avec une fierté teintée d'amertume comme « ce film qui ne sera jamais tourné²³⁵ ». Publié dans sa première version par Mercure de France en décembre 1918, le texte portait le titre « Le Film de La Fin du monde ».

Ce scénario est considéré très difficile à réaliser. Pourtant, il porte certaines qualités proprement cinématographiques. Le texte est divisé en 55 séquences numérotées, lesquelles sont regroupées en sept chapitres pourvus de titres. Certaines descriptions des plans envisagés, comme celles des séquences 16 à 19 où la caméra doit capter une vue générale nostalgique de la ville de Paris et des scènes caractéristiques de quelques quartiers, peuvent transporter le spectateur dans l'intimité urbaine, et ces aperçus en noir et blanc peuvent avoir d'après Flückiger, un effet très photogénique²³⁶.

²³³ Tournadre, C. (1971). *La Bréhatine*, avant-propos et établissement du texte par Claude Tournadre. *Archives des lettres modernes*, n° 126, pp. 97-117, cité depuis Aurouet, C. (2016). « Apollinaire et le cinéma ». Dans *Apollinaire : Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016). Gallimard, p. 64.

²³⁴ Aurouet, « Apollinaire et le cinéma », *op.cit.*, p. 64.

²³⁵ Flückiger, *op.cit.*, p. 17.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 18-20.

Le sixième chapitre intitulé « Cinéma accéléré et cinéma ralenti », appartenant aux séquences 28 à 50, constitue l'une des parties les plus denses et les plus difficiles à être adaptées cinématographiquement. Selon Flückiger, c'est cette partie qui reflète le plus précisément l'idéal cinématographique de Cendrars. Outre les images décrivant le soleil qui se refroidit, se réchauffe et se dissout ; les glaciers qui s'étendent, grossissent et se liquéfient ; les évocations du « brouillard granuleux et phosphorescent sur une mer décomposée²³⁷ » et des formes anéanties d'êtres, certaines autres sont encore plus hallucinatoires :

L'articulation se pétrifie. L'estomac rassasié devient corail. Oxydié. Les pores émettent une sueur vitreuse. Le mouvement, raréfié, se fige dans une charnière. La vie prend racine et descend comme une sonde, s'ancre. Dans la profondeur, c'est la nuit absolue et les pierres seules s'animent²³⁸.

Au-delà de séquences mêlant ralenti et accéléré, il pousse à la fin de ce scénario l'exploration temporelle jusqu'à sa réversibilité. Vers la fin du texte, tout devient noir. Le septième et dernier chapitre des séquences 51 à 55, « À rebours », propose une conclusion paradoxale. Soudainement, l'appareil de projection prend feu, se dérègle, et le film commence à se dérouler de manière « vertigineusement à rebours²³⁹ ». Cette inversion transforme une scène de destruction apocalyptique en une recreation du monde. Ainsi, tout recommence. La ville renaît. L'Ange exterminateur du texte devient le messager d'une écriture nouvelle. La séquence 56, ajoutée et non numérotée, montre la chute de l'ancien « Dieu neutre », dieu de la guerre et du profit, dont l'échec est pour Cendrars interprété comme une victoire²⁴⁰.

Tous ces éléments sont à l'origine du long débat sur le fait que ce film puisse être tourné ou non. L'image finale de la séquence 50 est unanimement considérée comme non réalisable. Avec les outils techniques dont on dispose aujourd'hui, il pourrait être envisageable de réaliser ce film en étant au plus proche des exigences de Cendrars. Selon l'opinion de l'auteur Maurice Mourier, le moyen d'y parvenir le plus précisément serait certainement de réaliser un film d'animation²⁴¹.

Tout au long de son parcours créatif, Cendrars aime se positionner comme un professionnel de la caméra, et c'est peut-être de ce désir de donner la vie à des images animées

²³⁷ *Ibid.*, p. 22.

²³⁸ Cendrars, B. (2022). *La fin du monde filmée par l'Ange N.-D. : roman*. Denoël., séquence 43., s.p.

²³⁹ Cendrars, *Ibid.*, séquence 51., s.p.

²⁴⁰ Flückiger, *op.cit.*, pp. 25-26.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

que naît la stimulation la plus puissante dans son activité d'écrivain. Le cinéma accentue son écriture, beaucoup plus que la musique²⁴².

On peut relever d'autres exemples de scénarios non tournés de Cendrars, tels *La Perle fiévreuse* (sous-titré « roman cinématographié²⁴³», publié dans la revue *Signaux de France et de Belgique*), qui rappelle l'un de ses précédents projets *La Vénus noire* (tourné mais victime de conditions défavorables lors de son développement, ainsi que de critiques désobligeantes à sa sortie en février 1923²⁴⁴) ; *L'Atalante* (1918) ; *Contrebandiers* (1934) ; *L'Éperon d'or* (1939)... Bien que l'appartenance des films de Cendrars à un type spécifique de cinéma ne soit pas si évidente, il est certain que ses idées et concepts restent fidèles à l'idéal du cinéma muet²⁴⁵.

Comme le fait remarquer Pasolini, le scénario fonctionne à la fois comme un texte virtuel, en étant formellement et littérairement subordonné au film qui en résulte, et comme un film virtuel, puisque son texte décrit un film qui n'existe pas encore. Cette double vitalité bouleverse le logos de la littérature et de la poésie, la primauté du langage et l'autorité du texte, sans pour autant privilégier la puissance sensorielle des images réelles. L'interaction mutuelle transformatrice entre langage et image est l'aspect qui capte l'attention des poètes²⁴⁶. *La Bréhatine* et *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* appartiennent aux premières tentatives d'écriture, portées par l'élan de la découverte et saturées d'effets, qui, avec le temps et l'apparition d'autres façons plus commerciales de faire du cinéma s'atténuent, laissant la place à une création plus conforme à l'attente de l'industrie²⁴⁷.

Par la suite, d'autres poètes ou critiques d'art ont donné différentes qualifications à ces tendances et ces expériences cinépoétiques. L'une des plus récentes est celle de « cinépoésie » de Wall-Romana, qui met en lumière les questions essentielles du rôle de l'esthétique cinématographique dans la création poétique, par l'expérience créatrice, corporelle et imaginaire du cinéma²⁴⁸.

²⁴² *Ibid.*, pp. 12-13.

²⁴³ Virmaux, *op.cit.*, p. 260.

²⁴⁴ Flückiger, *op.cit.*, p. 46.

²⁴⁵ Flückiger, *op.cit.*, p. 12.

²⁴⁶ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 33.

²⁴⁷ Virmaux, *op.cit.*, p. 274.

²⁴⁸ Wall-Romana, *op.cit.*, p. 30.

CONCLUSION

En 1930, l'enthousiasme des poètes pour la création dans le domaine du cinéma diminue et l'avènement du parlant éradique leur croyance en un langage proprement cinématographique. Après les espoirs, les discours prophétiques et les manifestes ardents, le découragement et la désillusion prennent place peu à peu, fruits d'une longue succession d'échecs. Du fait que le cinéma combine le statut d'art et d'industrie depuis sa naissance, l'accentuation au fil des ans de son aspect industriel éloigne progressivement les poètes modernes de celui-ci. De son côté, le cinéma acquiert avec le temps la reconnaissance attendue, mais son évolution est de moins en moins en accord avec certaines idées et attentes des poètes.

Les poètes qui continuent à participer à la création cinématographique sont surtout ceux qui, après l'ajustement et l'amointrissement de leurs attentes, savent accepter un « cinéma réaliste et conteur des simples histoires²⁴⁹ ». Même si les films mentionnés plus haut n'ont jamais été tournés, ce qui de la ferveur créatrice des poètes modernes a sans aucun doute contribué au cinéma sont leurs idées sur le rythme (qui vont également influencer l'utilisation de la musique au cinéma), du montage, et surtout la pensée de Cendrars que :

l'équilibre est dans le mouvement (...), si tu ne bouges pas, tu poses. Tout est là. C'est tout le secret du cinéma²⁵⁰.

Leur représentation des images, parfois intenses et hallucinatoires, leur perception de la temporalité, et surtout leur conviction que le cinéma a d'immenses possibilités encore inexplorées, encouragent certainement leurs successeurs à adopter une plus grande audace, la même qui initialement animait leurs nouvelles approches poétiques. De nombreux films vont intégrer la poésie dans leur bande-son ou l'utiliser pour donner le ton et l'ambiance d'une scène. La poésie nourrit le cinéma et le cinéma fait de même à son tour. Grâce aux films, un nouveau langage poétique se développe et les scénarios des poètes, malgré leurs rares succès, laissent tous des empreintes sur le cinéma et sa façon d'évoluer.

Le cinématographe capture des fragments de réalité matérielle, et à travers ses images révèle non seulement la réalité physique, mais aussi son côté spirituel sous-jacent. La poésie, qui est la manifestation du sens caché des mots, dévoile une profondeur souvent invisible à première vue. Les procédés cinépoétiques sont communs aux deux arts. À travers eux, les

²⁴⁹ Virmaux, *op.cit.*, p. 274.

²⁵⁰ Cité depuis : Flückiger, *op.cit.*, p. 109.

poètes essaient de comprendre comment le cinéma crée une nouvelle perception et une nouvelle sensibilité, et par là essaient de renforcer leurs propres expressions. Ainsi, la poésie incorpore l'art des frères Lumière, tandis que le cinéma est parfois une forme et une continuation modernes de poésie.

BIBLIOGRAPHIE:

1. Albera, F. (2005). *L'Avant-garde au cinéma*. Armand Colin.
2. Albera, F. (2009). « Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie ». *Cinémas Revue d'études cinématographiques* 19 (2-3). 287-316.
3. Apollinaire, G. (1994). *Alcools*. (D. Alexandre, Ed.). Presses Universitaires de France.
4. Apollinaire, G. (1913). *Méditations esthétiques : Les Peintres cubistes*. Paris : Figuière.
https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_meditations-esthetiques
5. Apollinaire, G. (1918). *Calligrammes : Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*. Mercure de France.
6. Apollinaire, G. (1965). *Œuvres poétiques complètes* (M. Adéma & M. Décaudin, Éd.). Gallimard.
7. Apollinaire, G., & Férat, S. (2010). *Les soirées de Paris : revue littéraire et artistique*. Editions de Conti.
8. Apollinaire, G. (1918). « L'esprit nouveau et les poètes ». *Mercure de France*, 130(491), 385-396.
9. Aurouet, C. (2016). « Apollinaire et le cinéma ». Dans *Apollinaire : Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016) (pp. 61-64). Gallimard.
10. Banda, D., & Moure, J. (2008). *Le Cinéma, Naissance d'un Art : Premiers Écrits (1895- 1920)*.
11. Bernardi, C. (2016). « Guillaume Apollinaire, homme d'ordre et poète ». Dans *Apollinaire : Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016) (pp. 45-53). Gallimard.
12. Berretti, J. (2014). « Quelques secrets chemins d'où surgit le scandale ». *Sigila*, 33, 113-124. <https://doi.org/10.3917/sigila.033.0113>
13. Berthier, P., & Jarrety, M. (2006). *Histoire de la France littéraire : Modernités. XIXe-XXe siècles*. Presses Universitaires de France.
14. Bessy, M., & Chirat, R. (1997). *Histoire du cinéma français : Encyclopédie des films*. Pygmalion.
15. Boudier, Y. (2021). « Lire le poème après Mallarmé (la rencontre du lisible et du visible) ». *Revue des Sciences Humaines*, 340, 111-122. <https://doi.org/10.4000/rsh.377>
16. Brenez, N., & Lebrat, C. (2001). *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*.

17. Briolet, D. (2005). *Lire la poésie française du XXe siècle*.
18. Camilly, J., & Doisneau, R. (1987). *Pour saluer Cendrars*. Actes Sud.
19. Cendrars, B. (2022). *Hollywood, La Mecque Du Cinéma/L'ABC Du Cinéma/Une Nuit Dans La Forêt* (F. Vanoye, Éd.). Denoël.
20. Cendrars, B. (2022). *Poésies Complètes* (C. Leroy, Éd.). Denoël.
21. Cohen, N. (2012). « La Bréhatine : un scénario trop tournable de Guillaume Apollinaire ? ». Dans Pardo, C., Reverseau, A., Cohen, N., & Depoux, A. *Poésie et médias : XX-XXIe siècle* (pp. 75-90). Paris. Nouveau Monde Éditions.
22. Canudo, R. (1923). « Manifeste des sept arts ». *Gazette Des Sept Arts*, n° 2, 2.
23. Cardinal, S. (2014). « Présentation ». *Cinémas*, 25(1), 9–16. <https://doi.org/10.7202/1030227ar>
24. Coureau, D. (2014). *Un cinéma de poésie*.
25. Cursaru, G. (2012). *Le mythe de Dédale et d'Icare et le thème du vol ascensionnel des mortels en corps vivant*. Université de Montréal.
https://www.academia.edu/1259749/Le_mythe_de_D%C3%A9dale_et_d_Icare_et_le_t_h%C3%A8me_du_vol_ascensionnel_des_mortels_en_corps_vivant
26. De Haas, P. (2018). *Cinéma Absolu : Avant-Garde 1920-1930*. METTRAY éditions.
27. Delbourg, P. (2011). *L'odyssée Cendrars*. Écriture.
28. Delbreil, D., Dininman, D., & Windsor, W. (1979). « Lettre-Océan ». Dans *Que Vlo-Vè?* (Série 1, No. 21-22, Actes du colloque de Stavelot 1975, pp. 1-38).
29. Dujardin, A. V. (2017, June 6). « Impressionist cinema – Jean Epstein/Germaine Dulac ». Notes on Media, Digital Arts & co.
30. Dulac, G. (2021). *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*.
31. Durand, P., & Bertrand, J.-P. (2002). « Modernité et contemporanéité poétiques : l'héritage du XIXe siècle ». *Lendemain*, 105/106, 69-88.
32. Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*.
33. Epstein, J., Gonzalez, Y., & Téchené, M. C. (2020). *Jean Epstein, Cours, Esprit de Cinéma, Articles : Volume VI - 1945-1950*.
34. Epstein, J. (1921). *La Poésie D'aujourd'hui, Un Nouvel État d'intelligence : Lettre de Blaise Cendrars*.

35. Flückiger, J.-C. (2017). *Cendrars et Le Cinéma*. Éditions Jean-Michel Place.
36. Folco, A., Pors, S. L., Longuenesse, P., & Schiau-Botea, D. (2007). « Ce que voit l'oreille ». *Études Théâtrales*, N° 38-39(1), 51-59. <https://doi.org/10.3917/etth.038.0051>
37. Fournier-Lanzoni, R. (2002). *French cinema: From its beginnings to the present*. Continuum.
38. Géry, C. (2016). *KinoFabula*. Presses de l'Inalco. <https://doi.org/10.4000/books.pressesinalco.202>.
39. Giusto, J. (1980). « Chapitre 2 - Les lettres des 13 et 15 mai 1871 ». Dans J. Giusto (Ed.), *Rimbaud créateur* (pp. 119-128). Paris, France : Presses Universitaires de France.
40. Gorter, D. M. J. (2016). *Reverdy entre poésie et peinture: Cubisme et paragone dans les écrits sur l'art (1912- 1926) de Pierre Reverdy*. [Vrije Universiteit Amsterdam].
41. Graf, A., & Scheunemann, D. (2007). *Avant-garde Film*. Rodopi.
42. Grau, D. (2016). « Guillaume Apollinaire, homme d'ordre et poète ». Dans *Apollinaire : Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016) (pp. 37-40). Gallimard.
43. Green, E. (2009). *Poétique du cinématographe : notes*. Actes Sud.
44. Grupa autora. (1980). *Francuska književnost 3/1*. Svjetlost-Nolit.
45. Grupa autora. (1982). *Francuska književnost 3/2*. Svjetlost-Nolit.
46. Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Routledge.
47. Hayward, S., & Vincendeau, G. (2006). *French film: texts and contexts*. Routledge.
48. Illouz, J. (2019). « Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, Un coup de dés ». *Romantisme*, n° 184, pp. 21-32. <https://doi.org/10.3917/rom.184.0021>
49. Ieropoulos, F. (n.d.). *Film Poetry: A Historical Analysis*. <https://5metrosdepoemas.com/index.php/noticias/22-mapamundi/634-film-poetry-a-historical-analysis>.
50. Ieropoulos, F. (2016, janvier). *The Film Poem*. https://www.academia.edu/20849128/The_Film_Poem
51. Jatón, A.-M. (1997). *Blaise Cendrars*.
52. Kimyongür, A. (2017). *Women in Europe between the wars: Politics, Culture and Society*. Routledge.
53. Leroy, C. (2014). *Dans l'atelier de Cendrars*.
54. Mallarmé, S. (2003). *Igitur : Divagations ; Un coup de dés*. Éditions Gallimard.

55. Marinetti, F. T., « Movimento del futurismo » (dir.). (n.d.). *Manifeste technique de la littérature futuriste*. Gallica. Consulté le 20 juillet 2024, de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70679b/f2.item.zoom#>
56. Mazzotta. Géry, C. (2016). *KinoFabula: Essais sur la littérature et le cinéma russes*. Presses de l'Inalco.
57. Miller, H. (n.d.). *Blaise Cendrars*. Fata Morgana.
58. Mondor, H., & Aubry, J. (Éds.). (1945). *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*.
59. Oster, D. (2001). *Guillaume Apollinaire*. Éditions Seghers.
60. Ottinger, D. (2016). « Apollinaire, de la « tradition » cubiste à l'« antitradition » futuriste ». Dans *Apollinaire : Le regard du poète* (cat. exp. Paris, Musée de l'Orangerie, 6 avril-18 juillet 2016). Gallimard.
61. Plasseraud, E. (2011). « Chapitre III : Ricciotto Canudo et la réaction post-romantique ». Dans *L'art des foules* (pp. 89-115). Presses universitaires du Septentrion.
62. Pocy, H. (2011). « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris ». *Articulo – Revue de Sciences Humaines, Special issue 2*. <https://doi.org/10.4000/articulo.1162>
63. Prédal, R. (2019). *Histoire du cinéma français : Des origines à nos jours*. Nouveau Monde Éditions.
64. Radeljković, I. (2016). « Les débuts de la poésie visuelle : dispositions typographiques comme expérience de la lecture et comme réinvention du langage », dans *Travaux de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sarajevo*, tome XVIII, 2015.
65. Radeljković, I. (2018). « Prose du Transsibérien et expérience du monde entier : la littérature et la vie ». Dans *Récit de vie, récit de soi*.
66. Radeljković, I. (2020). *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdya*. Filozofski fakultet UNSA.
67. Ramirez, F. (1995). *Apollinaire et le désir de cinéma*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, (47), 371-389.
68. Roger, T. (2009). « Sur le genre du Coup de dés ». *Poétique*, n° 160(4), 443-470. <https://doi.org/10.3917/poeti.160.0443>
69. Thibaudet, A. (1912). *La poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*. p. 159-166 <https://www.scribd.com/doc/293237028/La-Poesie-de-Stephane-Mallarme>
70. Thompson, K., & Bordwell, D. (1994). *Film history: An introduction*. McGraw-Hill. 35.
71. Vanchéri, L. (2018). « Chapitre VI. Le Moment Canudo ». *Presses Universitaires De*

- Rennes eBooks (pp. 247–270). <https://doi.org/10.4000/books.pur.87790>.
72. Virmaux, A. (1968). « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 20(1), 257-274. <https://doi.org/10.3406/caief.1968.913>.
73. Wall-Romana, C. (2013). *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. Fordham University Press.
74. Wall-Romana, C. (2014). « Kinoptique du ciel d'encre ». *Recherches Et Travaux*, (84), 127– 142. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.684>.
75. Williams, T. (2014). *Germaine Dulac: A Cinema of Sensations*. University of Illinois Press.
76. Zubiate, J.-P. (2001). « La poésie au XXe siècle : des avant-gardes à la surréflexion ». Dans *Le temps des lettres* (1–). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.33296>