

Le groupe Pool en villégiature su la riviera vaudoise (1927-1933)

Autor(en): **Bovier, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue historique vaudoise**

Band (Jahr): **115 (2007)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-514236>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

François Bovier

LE GROUPE POOL EN VILLÉGIATURE SUR LA RIVIERA VAUDOISE (1927-1933)

Discrètement installé sur la Riviera vaudoise, le groupe Pool a écrit une page importante du cinéma de la « modernité »¹, dont les résonances se sont immédiatement déployées sur un plan international. D'une part, Kenneth Macpherson, assisté par Winifred Bryher, édite, de juillet 1927 à décembre 1933, la revue anglophone *Close Up* qui pose les assises d'une approche des films sous un angle essentiellement artistique². À l'enseigne de Pool paraît également une série d'essais et de fictions qui portent à l'occasion sur le cinéma³. D'autre part, Kenneth Macpherson réalise des films qui s'inscrivent dans les réseaux du cinéma amateur⁴, ainsi qu'un long-métrage muet, *Borderline* (1930), diffusé dans le circuit des salles spécialisées et

- 1 La catégorie de « modernité » renvoie pour nous à une période récente de l'histoire de l'art, en étroite interaction avec les avant-gardes. Dans le contexte de la littérature anglo-américaine, nous pouvons identifier son essor au mouvement imagiste, autour de 1913; dans le contexte de la musique, aux dissonances de Schönberg, autour de 1912, et dans celui de la peinture, aux débuts de l'impressionnisme, autour de 1874. Nous ne suivons donc pas l'usage le plus répandu de ce terme dans le domaine du cinéma, où l'on identifie la modernité aux nouvelles vagues des années 1960.
- 2 Kenneth MACPHERSON, Winifred BRYHER (éd.), *Close Up*, Territet/Londres, Pool, vol. 1-10, 1927-1933. Rééditions : Kraus Reprint, Lichtenstein, 1969; New York, Arno Press, 1971. Il existe une anthologie de textes parus dans *Close Up*: James DONALD, Anne FRIEDBERG, Laura MARCUS (éd.), *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- 3 La maison d'édition Pool (Territet) a édité les deux premières fictions de Kenneth MACPHERSON (*Poolreflection*, 1927; *Gaunt Island*, 1927), des livres sur le cinéma (Oswell BLAKESTON, *Through a Yellow Glass*, 1928; Eric ELLIOTT, *Anatomy of Motion Picture Art*, 1928; BRYHER, *Film Problems of Soviet Russia*, 1929; Oswald BLAKESTON, *Extra-Passenger*, 1929), ainsi que des essais sur l'éducation et des questions sociales (BRYHER, *Civilians*, 1927; E. L. BLACK, *Why Do They Like it ?*, 1927; BRYHER et Trude WEISS, *The Light-Hearted Student*, 1930; Hanns SACHS, *Does Capital Punishment Exist ?*, 1930).
- 4 Il s'agit des moyens-métrages *Wing Beat* (1927), *Foothills* (1928) et *Monkey's Moon* (1929); ce dernier film est mentionné dans le catalogue de Pierre Braunberger, mais nous ne savons pas s'il fut distribué. Aujourd'hui, il ne subsiste plus que des fragments de *Wing Beat* et *Foothills*.

montré au deuxième Congrès international du cinéma indépendant, à Bruxelles en 1931.

Pool, dont le siège est à Territet (Montreux), est fondé par un singulier ménage à trois : en décembre 1926, Kenneth Macpherson noue une liaison avec la poétesse américaine Hilda Doolittle (signant ses textes H. D., à l'instigation d'Ezra Pound), avec le consentement d'Annie Winifred Ellerman (plus connue sous son nom de plume, Bryher) – celle-ci contractant un mariage de convenance avec Macpherson en septembre 1927. H. D. et Bryher sont elles-mêmes compagnes : entre 1919 et 1923, elles entretiennent une relation amoureuse qui se transforme en amitié et soutien réciproque jusqu'à la fin de leur vie. Nourrissant une confusion délibérée entre leur mode de vie anti-conventionnel et leurs activités artistiques, les membres de Pool réalisent l'utopie de l'« œuvre totale », au sens où l'entend Moholy-Nagy⁵. La villa de style international moderne qu'ils font bâtir à Burier (La Tour-de-Peilz), en 1931, en constitue la trace la plus visible : la Kenwin est conçue comme un lieu de vie et un studio de cinéma⁶ ; cette interaction entre espace public et sphère privée est en quelque sorte soulignée par Macpherson lorsqu'il publie dans *Close Up* deux photomontages de la Kenwin à la suite d'un article portant sur les films d'architecture internationale⁷. Quant aux activités éditoriales de Pool, elles sont marquées elles aussi du sceau d'un indéniable internationalisme.

- 5 Appelant à un dépassement du *Gesamtkunstwerk* qui s'incarne, pour le premier Bauhaus et pour le groupe De Stijl, à travers l'architecture comme « somme de tous les arts », Moholy-Nagy propose, dans son ouvrage de 1925, la notion d'« œuvre totale », fermement enracinée dans la vie : « Ce dont nous avons besoin aujourd'hui n'est pas de l'œuvre d'art totale, séparée du cours de la vie, mais de la synthèse de tous les moments de la vie, elle-même "œuvre totale" embrassant toutes choses, annulant toute séparation, creuset de toutes les réalisations individuelles issues d'une nécessité biologique et débouchant sur une nécessité individuelle », László MOHOLY-NAGY, *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 78.
- 6 Les plans de la Kenwin – du nom de ses commanditaires : Kenneth Macpherson et Winifred Bryher – sont dessinés par Alexander Ferenczy, un architecte de cinéma rencontré dans les studios à Berlin ; après son décès, ils sont revus par Hermann Henselmann qui supervise également la construction de la villa, exécutée par l'architecte suisse Henri Python, de 1930 à 1931. Voir Roland COSANDEY, Guy COLLOMB, « Ces quatre perches fichées sur les pentes de la colline. La maison Kenwin sise à Burier », dans *Repères. Revue romande*, n° 12, 1985, p. 54-76. L'histoire architecturale et la réhabilitation de la maison font l'objet d'un site internet : www.contexte-kenwin.ch
- 7 Voir Charles E. STENHOUSE, « Two Films », *Close Up*, vol. 8, n° 3, septembre 1931, p. 232-234.

Pourquoi donc s'établir en Suisse, alors que le lectorat visé est majoritairement de langue anglaise ? Une explication évidente, et des plus pragmatiques, vient immédiatement à l'esprit : Bryher, bénéficiant de la fortune de sa famille, choisit la Suisse pour des raisons de fiscalité⁸. Mais, d'après nous, ce choix participe aussi d'une stratégie plus vaste d'excentrement, le groupe Pool se tenant en marge des mouvements d'avant-garde qui se développent principalement dans les grandes villes européennes. Rappelons que Bryher, qui avait contracté en février 1921 un premier mariage de convenance avec l'écrivain américain Robert McAlmon, s'absente aussi souvent qu'elle le peut de Paris, centre des activités éditoriales de McAlmon. Et si H. D. apprécie Berlin et Vienne (où elle suivra une analyse avec Freud, en 1933 et 1934), elle recherche l'isolement de la campagne pour se consacrer à l'écriture. La position en retrait des terres vaudoises favorise la prise de distance du groupe Pool à l'égard des avant-gardes historiques : H. D., Bryher et Macpherson n'adhèrent aucunement à la structure politique et hiérarchique des divers « -ismes » qui procèdent par alliances et exclusions, par provocations, coups d'action et scandales, relayés par les médias de masse (c'est-à-dire les journaux, les tracts, les revues).

La Suisse, une alternative aux métropoles

Les membres du groupe Pool envisagent la Riviera vaudoise comme un lieu excentré, à partir duquel ils rejoignent les villes de Berlin, Vienne, Londres et, parfois, Paris. En un sens, la notion d'« exterritorialité », élaborée par Simmel⁹ et reprise par

8 Annie Winifred Ellermann (1894-1983) est la fille de l'armateur et homme d'affaires John Reeves Ellerman, la plus grande fortune britannique de l'époque ; elle investit les fonds dont elle dispose dans diverses entreprises éditoriales, tout en aidant financièrement plusieurs écrivains. Relevons encore que Bryher avait eu un premier contact avec la Suisse par les excursions alpines de son père.

9 Georg Simmel, dans « Digressions sur l'étranger » (1908), définit l'exilé comme un étranger installé à demeure, fixé dans un territoire et un groupe mais sans cesse renvoyé à son altérité : « [...] parce qu'il n'a pas de racines dans les particularismes et les partialités du groupe, il s'en tient à l'écart avec l'attitude spécifique de l'objectivité, qui n'indique pas le détachement ou le désintérêt, mais résulte plutôt de la combinaison particulière de la distance et de la proximité, de l'attention et de l'indifférence », Yves GRAFMEYER et Isaac JOSEPH (éd.), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1990, p. 55. Sur le concept d'exterritorialité, voir aussi Georg SIMMEL, *Philosophie de la modernité I*, Paris, Payot, 1989.

Kracauer¹⁰, permet de décrire le rapport des membres de Pool au territoire suisse romand : étrangers à la culture et à la langue de leur territoire d'élection, ils se tiennent à l'écart des particularismes locaux, tout en exerçant en retour cette distance à l'égard des centres cosmopolites. Certes, nous inversons ici les constats de Kracauer – qui identifie l'exterritorialité à l'expérience de l'urbanisation et de la masse. Il nous faut donc préciser que l'anonymat et le morcellement de la communauté n'épargnent pas les petites villes et les villages.

Il faut néanmoins prendre garde aux amalgames hâtifs : nous ne saurions comparer la situation d'exilé subie par Kracauer – même s'il en tire un bénéfice en termes de positionnement intellectuel¹¹ – au choix d'un terrain de villégiature par le ménage Pool. Malgré ces réserves, il nous paraît indéniable que la question de l'exil et de la frontière est au centre des préoccupations des membres de Pool : H. D. se considère comme une étrangère, comme une Américaine déplacée en Europe ; et la principale production filmique du groupe, *Borderline*, porte explicitement sur des formes d'altérité raciale, sociale et psychologique. Aussi, dans un essai publié pour accompagner les premières projections de *Borderline*, H. D. décline les différentes métaphores induites par le titre du film : au sein d'une « ville limitrophe d'une région montagneuse », deux « cas sociaux “limites” », c'est-à-dire une « névrosée hypersensible » (incarnée par H. D.) et un « dipsomane dégénéré », séjournent dans des « petits logements socialement “en marge” ». Ils sont *borderline* :

10 Elève de Simmel, Siegfried Kracauer, qui connut l'exil en tant que juif, décrit en 1933 la foule qui se presse devant le Reichstag en flammes comme une procession humaine étrangère à elle-même : « En général tout malheur public éveille justement le besoin de communication dans les masses. [...] Cet incendie, à l'inverse, rend la foule muette. [...] Tout au plus perçoit-on par moments quelques chuchotements. Mais ils interrompent rarement la contemplation de cette construction dévastée, qui retient tous les regards par la force magique d'un symbole agressé », Siegfried KRACAUER, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 148. Selon Adorno, le « comportement » de Kracauer « à l'égard de l'expérience était toujours celui de l'étranger, transposé dans le domaine de l'esprit » (Theodor W. ADORNO, « Un étrange réaliste. Siegfried Kracauer », *Notes sur la littérature III*, Paris, Flammarion, 1984, p. 273). Selon Kracauer, la nouvelle classe des employés connaît dans les métropoles, en 1930, la même situation d'exterritorialité : « Ce n'est qu'à Berlin, où les attaches aux origines et à la terre sont si lâches que les sorties du week-end ont pu devenir tellement à la mode, que la vie des employés se laisse appréhender dans sa réalité », Siegfried KRACAUER, *Les employés*, Paris, Editions Avinus, 2000, p. 33.

11 Voir ENZO TRAVERSO, « Sous le signe de l'exterritorialité : Kracauer et la modernité juive », *La pensée dispersée*, Paris, Leo Scheer, 2003, p. 183-210 ; ENZO TRAVERSO, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, 2006.

«Thorne n'est pas arrivé au bout de ses désirs, il fera peut-être le pas d'un côté ou l'autre de la frontière; Astrid, la femme blanche cérébrale, est et n'est pas une déclassée, est et n'est pas étrangère à la société, est et n'est pas un être humain normal, elle est limite».

Ces personnages sont opposés à un deuxième couple « limite » joué par Paul et Eslanda Robeson : « Noirs parmi les Blancs », ils « vivent sur la "ligne de partage" cosmique des races ». Le réalisateur, enfin, est « limite », se tenant entre l'abstraction et le réalisme psychologique¹². Cette indistinction, cette confusion, contribue à porter le soupçon sur la délimitation des genres sexués, des races, des frontières et du métier. Mais, il faut le rappeler, l'« exterritorialité » implique une relation d'absence et de manque au lieu, une anomie, plutôt qu'une redéfinition des frontières et un remodelage des identités¹³.

La sphère publique de la modernité littéraire et le cinéma

Selon nous, la notion d'« exterritorialité » permet de décrire, dans le contexte de la modernité anglo-américaine, la nébuleuse des réseaux diffus d'édition et non hiérarchisés qui se déploient parallèlement aux mouvements d'avant-garde. Aussi le groupe Pool transpose-t-il dans le champ du cinéma les modalités de fonctionnement de la « sphère publique des femmes de lettres modernes »¹⁴ : *Close Up* s'inscrit dans la conti-

12 H. D., *Borderline*, Genève, Editions Héros-Limite / Fondation Vevey, Ville d'Images, 2006, p. 5-6.

13 Comme Laurent Jeanpierre l'a souligné, les théories issues du poststructuralisme ont tendance à inverser la valence négative attachée aux notions de lignes de fuite, de déterritorialisation, de nomadisme, de « différance », c'est-à-dire à valoriser l'errance, la mobilité et les diasporas, entretenant ainsi une mythologie de la marginalité, de la déviance et de l'étrangeté, à laquelle l'expérience douloureuse de l'exil ne saurait être réduite (Laurent JEANPIERRE, « La place de l'exterritorialité », dans Mark ALIZART, Christophe KIHM (éd.), *Fresh Théorie*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 329-349).

14 Plusieurs théoriciennes féministes ont interprété le réseau informel d'éditrices et de femmes de lettres comme une alternative à la politique agressive et essentiellement masculine des avant-gardes : les revues dirigées par Harriet Monroe (*Poetry: a Magazine of Verse*, Chicago, 1912-1936), Margaret Anderson et Jane Heap (*The Little Review*, Chicago, New York, puis Paris, 1914-1929), Dora Marsden et Harriet Shaw Weaver (*The Egoist: An Individualist Review*, Londres, 1914-1919), répondent à un idéal de regroupement de voix plurielles et divergentes, intégrant aussi bien les dernières innovations formelles que des formes moins expérimentales. Voir sur ce point Jayne E. MAREK, *Women Editing Modernism. «Little» Magazines and Literary History*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1995; Georgina TAYLOR, *H. D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

nuité directe des « petites revues » littéraires, en intégrant une pluralité de points de vue et en se présentant comme une plate-forme de débats et d'échanges¹⁵.

H. D. s'est impliquée activement au sein de cette sphère éditoriale de publication, avant de recentrer pour un temps ses activités sur le cinéma: de 1916 à 1917, elle travaille à l'édition de *The Egoist* (Londres), remplaçant son mari Richard Aldington, engagé sur le front; et surtout elle coordonne avec Aldington les anthologies imagistes, après le départ de Pound qui refuse de voir le mouvement qu'il a fondé en 1913 se déliter¹⁶. En effet, l'imagisme se poursuit – sans Pound – sous une forme élargie jusqu'en 1917, répondant à une stratégie d'absorption déhiérarchisée: Amy Lowell finance, de 1915 à 1917, trois anthologies; les poèmes sont sélectionnés par les auteurs, une place égale leur étant accordée; ceux-ci paraissent par ordre alphabétique; le seul critère de choix (qui n'est de fait pas toujours respecté) est la participation de l'auteur à la première anthologie (coordonnée autoritairement par Pound). H. D. et Aldington font le lien entre les différents auteurs. Encore une fois, c'est la singularité d'écritures divergentes qui est ici affirmée, sans répondre à une poétique prescriptive: l'idéal est celui d'un dialogue, d'un entrelacement de voix qui ne résonnent pas à l'unisson. En sollicitant divers correspondants étrangers, tout en manifestant un fort ancrage littéraire à ses débuts¹⁷, la revue *Close Up* perpétue ce modèle déhiérarchisé: la ligne éditoriale est éclectique, intégrant le cinéma « artistique », le documentaire, les films d'avant-garde, l'actualité hollywoodienne

15 Dans une lettre qu'il adresse à Gertrude Stein le 24 juin 1927, Macpherson décrit *Close Up* comme une « plate-forme de discussion pour esprits distingués, dans la pensée et l'art contemporain » (lettre citée par Anne FRIEDBERG, *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism, op. cit.*, p. 14).

16 Pound fonde l'imagisme en 1913 et publie une anthologie poétique pour promouvoir la poésie de H. D. et Aldington (*Des Imagistes. An Anthology*, New York, Albert et Charles Boni, 1914). Il édicte par ailleurs les règles du mouvement à travers un manifeste (« A Few Don'ts by An Imagiste ») et un entretien (F. S. Flint, « Imagisme », *Poetry*, mars 1913), exigeant: « 1.- Un traitement direct de la "chose", subjective ou objective. 2.- N'utiliser aucun mot qui ne contribue pas à l'exposé. 3.- En matière de rythme: composer en suivant celui de la phrase musicale, non celui d'un métronome ». Dénonçant l'emprise d'Amy Lowell sur le mouvement, il fonde en 1914 le vorticisme, une forme d'imagisme élargie aux autres arts (Pound cite comme prototypes de la poésie vorticiste « Oread » de H. D. et son propre poème « The Return », paru dans la première anthologie imagiste).

17 Outre H. D. qui écrit régulièrement dans les premiers numéros de *Close Up*, nous trouvons les signatures de Gertrude Stein, Dorothy Miller Richardson, René Crevel, Arnold Bennett. Les éditeurs ont également sollicité Virginia Woolf et André Gide, ce dernier vraisemblablement approché par l'entremise de Marc Allégret – qui a initié Macpherson au maniement de la caméra et qui a publié dans *Close Up* (dont il était correspondant parisien) un essai sur le film qu'il a tourné avec Gide au Congo.

et le devenir de cinématographies émergentes ; le point de vue de la psychanalyse s'exprime aux côtés d'approches plus sociologiques, poétiques, formelles ou encore « auteuristes ».

Bryher participe à la sphère publique de la littérature moderne en tant que mécène. De 1922 à 1931, elle finance la maison d'édition Contact, animée par McAlmon et William Carlos Williams. C'est auprès du même imprimeur Darantière, à Dijon, que sont édités les livres de Pool et *Close Up*. En 1935, Bryher prolonge l'expérience de *Close Up* en acquérant la revue littéraire *Life and Letters To-Day*, à la tête de laquelle elle place Robert Herring, un ami du groupe – qui était correspondant londonien de *Close Up*.

La coloration littéraire des activités du groupe Pool est surtout sensible jusqu'à la fin de l'année 1930, avant que *Close Up* ne change de fréquence de parution (de trimestrielle, elle devient semestrielle). La disparition du cinéma muet et le relatif échec de *Borderline*, sur le plan de la réception publique et critique, déterminent le changement de ligne rédactionnelle de la revue : les utopies qui portent sur un langage universel et motivé s'effacent devant une revendication du fait et du document, coïncidant avec une volonté de politisation de la revue¹⁸.

La « Méthode idéogrammatique » au cinéma

En un premier temps, H. D. et Macpherson investissent le cinéma comme un moyen de dépasser les tentatives d'animation de l'image dans la pratique poétique et l'écriture d'un courant de conscience : par son mécanisme, le film invalide d'une part la quête littéraire d'une objectivité accrue de l'image et d'autre part le montage de la matière textuelle selon les principes de l'écriture idéogrammatique¹⁹. Plus exactement, nous pourrions soutenir que l'automatisme de la prise de vue d'une

¹⁸ Bryher peut ainsi écrire à Macpherson, le 10 juin 1933 : « J'aimerais pouvoir accroître la circulation [de *Close Up*] et politiser quelque peu la revue » (lettre citée par Susan Stanford FRIEDMAN, *Analyzing Freud: Letters of H. D., Bryher, and their Circles*, New York, New Directions, 2002, p. 347).

¹⁹ Nous pensons là aux prises de position de Pound sur la « Méthode idéogrammatique » : celle-ci trouve son origine en 1911 dans la méthode de sélection du « détail lumineux » : « l'artiste cherche le détail lumineux et le présente. Il ne commente pas », Ezra POUND, *Je rassemble les membres d'Osiris*, Paris, Seuil, 1995, p. 16. Elle culmine en 1919 avec la publication dans *Little Review* de l'essai de Fenollosa sur le caractère écrit chinois, Ernest FENOLLOSA, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, San Francisco, City Lights Books, 1936 (Ezra POUND, éd.).

part, le mouvement d'animation discontinu des photogrammes et les coupes du montage d'autre part, dépassent la concrétude de la poésie « objectiviste »²⁰ – voire du « vers projectif » tel qu'il sera théorisé par la suite²¹ – et surpassent les procédés de juxtaposition de blocs textuels sans marques de liaison. Ou, pour le dire en des termes plus positifs, Macpherson et H. D. (Bryher ne participe que lointainement à ces spéculations, appréhendant avant tout le cinéma comme un outil social d'éducation) superposent les théories de l'image et du montage qui ont cours dans les avant-gardes littéraires anglo-américaines²² aux prises de position de S. M. Eisenstein sur le « montage harmonique » et le « cinéma intellectuel », qu'ils publient alors dans *Close Up*²³.

H. D. ne manque pas de transposer dans le cadre du cinéma sa propre poétique et ses réflexions oraculaires sur l'image (visionnaire, métaphorique, psychique)²⁴. Elle fait ainsi part de sa fascination pour le mécanisme de la projection, amalgamant le dispositif technique du projecteur de cinéma à la formation d'images mentales et subconscientes²⁵; et elle ne manque pas d'assimiler certains acteurs, telle Khohklova dans *Dura Lex*, à des signes hiéroglyphiques, des rébus à déchiffrer, à décrypter²⁶.

20 L'objectivisme est un mouvement fondé en 1931 par Louis Zukofsky, un protégé de Pound. Dans son manifeste (« Program: Objectivists' 1931 », *Poetry*, février 1931), Zukofsky définit le mouvement objectiviste en faisant référence à l'objectif de l'appareil photographique : « Un objectif: (Optique) – La lentille qui ramène les rayons d'un objet à un foyer. Ce qui est visé. (Usage étendu à la poésie) – Désir de ce qui est objectivement parfait, inextricablement l'orientation des singularités historiques et contemporaines. », Louis ZUKOFSKY, *Un objectif et deux autres essais*, Châtillon-sous-Bagneux, Editions Royaumeumont, 1989, p. 9.

21 Charles Olson, le principal médiateur des idées de Pound aux Etats-Unis après la Seconde guerre mondiale, écrit en 1950 un manifeste influent qui revendique « l'objectisme » des images et une poésie se caractérisant par l'ouverture de sa forme et son caractère « projectif », Charles OLSON, « Vers projectif », *Les martins-pêcheurs et autres poèmes*, Paris, Editions Virgile, 2005, p. 77-94 (« Projective Verse », *Poetry New York*, 1950).

22 Pound est le principal théoricien de la poésie d'avant-garde; en 1912 déjà, il rapporte ses propositions aux réflexions du philosophe T. E. Hulme – qui serait au fondement de l'« Ecole des Images », Ezra POUND, *Personae. The Shorter Poems*, New York, New Editions, 1990, p. 266.

23 Voir S. M. EISENSTEIN, « The New Language of Cinematography », *Close Up*, vol. 4, n° 5, mai 1929, p. 10-13; « The Fourth Dimension in the Kino, Part I & II », *Close Up*, vol. 6, n° 3 et n° 4, mars et avril 1930, p. 184-194 et p. 253-268; « The Principles of Film Form », *Close Up*, vol. 8, n° 3, septembre 1931, p. 167-181.

24 Voir H.D., *Notes on Thought and Vision* [1919], San Francisco, City Light Books, 1982.

25 Voir, sur un mode poétique, H. D., « Projector » et « Projector II (Chang) », *Close Up*, vol. 1, n° 1, juillet 1927, p. 46-52 et vol. 1, n°4, octobre 1927, p. 35-44.

26 Voir H. D., « Expiation », *Close Up*, vol. 2, n° 5, mai 1928, p. 38-49.

Macpherson lui emboîte le pas, en tentant de circonscrire le régime spécifique du réalisme psychologique du cinéma²⁷. Tous deux trouvent auprès des films de Georg W. Pabst et des réflexions d'Eisenstein matière à alimenter leurs spéculations sur le cinéma comme nouveau langage universel, dont les signes sont paradoxalement motivés et déliés de toute dépendance au référent.

Aux yeux de ses réalisateurs²⁸, *Borderline* constitue une actualisation de cette poétique idéogrammatique. Pourtant, le film ne rencontre pas les échos escomptés – malgré la présence du célèbre acteur et chanteur Paul Robeson, militant de la cause des Noirs. Exemple probant d'un cinéma de l'intertextualité généralisée²⁹, le film dérive certains objets qui ont valeur de leitmotiv à partir des poèmes floraux de H. D.³⁰, et emprunte sa structure d'ensemble à l'opposition posée par Freud entre nature et civilisation, bonheur archaïque et névrose mal sublimée³¹. Traduisant à l'écran jeux de mots, figures lexicalisées et métaphores filées, *Borderline* articule des rébus surdéterminés, des représentations de mots disséminés sous un texte filmique lacunaire et troué³². Il est d'autant plus malaisé pour le spectateur de reconstituer ce sous-texte que l'opposition entre races qui traverse le film a tendance à recouvrir une opposition entre positions sexuées, Paul Robeson – à qui est attribué une rose, symbole de la beauté féminine – apparaissant régulièrement dans une position de sujétion.

Quoi qu'il en soit, les membres fondateurs de Pool désinvestissent le cinéma après 1930, Macpherson espaçant ses interventions et H. D. n'écrivant plus dans

- 27 Pour Macpherson, le cinéma, en tant qu'art de la reproduction, repose « essentiellement sur les personnes, sur une matière vivante » ; en tant qu'agent de la « conscience moderne » apte à rendre « des tranches de vie franches et terre-à-terre », le film apparaît comme le « moyen d'expression artistique le plus puissant et le plus dynamique de notre existence », Kenneth MACPHERSON, « AS IS », *Close Up*, vol. 2, n° 2, février 1928, p. 8-15, *passim*).
- 28 Seul Macpherson est crédité au générique du film ; pourtant, Bryher et H. D. ont activement collaboré à sa réalisation. De notre point de vue, *Borderline* constitue avant tout une traduction cinématographique de la poésie de H. D. Sur ce point, voir notre thèse, déposée en 2007 : *Des avant-gardes littéraires anglo-américaines au cinéma "visionnaire" : H. D. et le groupe Pool (1927-1933)*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Histoire et esthétique du cinéma.
- 29 Pour une théorie de l'intertextualité au cinéma, voir Mikhail IAMPOLSKI, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998.
- 30 Voir H. D., *Le Jardin près de la mer* [1912-1915], Paris, La Différence, 1992.
- 31 Voir Sigmund FREUD, « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes » (1908), *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 28-46.
- 32 Dans son essai sur *Borderline*, H. D. signale la présence dans le film d'un cryptogramme renvoyant à l'expression « se noyer dans le bonheur » : un montage extrêmement court alternant des plans de Paul Robeson et d'une chute d'eau transposée à l'écran les deux termes de cette métaphore lexicalisée.

Close Up. Désormais, Oswald Blakeston s'investit dans son édition en tant que second assistant, tandis que les correspondants étrangers – à Paris, Berlin, Vienne, Genève, New York, Hollywood et Londres – assument une large part de la matière rédactionnelle.

Le tournant documentaire

Pourtant, cette évolution n'est pas imputable à une seule déception (l'illisibilité de *Borderline*) ou à un diktat de la technologie (la généralisation du parlant). Car, nous l'avons dit, un second modèle s'impose alors dans *Close Up*: celui du fait et du document. L'implication du groupe Pool dans le champ du cinéma documentaire engagé se signale tout d'abord par la participation de Macpherson et de Blakeston à la Federation of Workers' Film Societies (1929-1932), à Londres. Par la voix de Ralph Bond, *Close Up* se fait l'écho des tentatives de regroupement du cinéma amateur et ouvrier³³. Bryher, dénonçant la montée du national-socialisme, se livre à une lecture attentive de la principale production militante de la firme Prometheus, *Kühle Wampe* (Slatan Dudov, Bertolt Brecht, Allemagne, 1932)³⁴.

La nouvelle situation politique exige un engagement concret, une implication sur le terrain, en porte-à-faux avec le caractère diffus de l'occupation de la sphère publique par la modernité littéraire. Dans ce contexte, la notion d'« exterritorialité » revêt un dernier sens, politique et pragmatique: entre 1933 et 1939, la Kenwin est utilisée par Bryher comme un lieu de transit pour les réfugiés politiques qui tentent de gagner les Etats-Unis³⁵.

33 Voir Ralph BOND, « The Amateur Convention », *Close Up*, vol. 5, n° 6, décembre 1929, p. 479-483; « First Steps Towards a Workers' Film Movement », *Close Up*, vol. 6, n° 1, janvier 1930, p. 66-69. Egalement membre de la Fédération, Ralph Bond a réalisé plusieurs films de montage de matériaux documentaires, au début des années 1930 (*Glimpses of Modern Russia*, 1930, *Workers' Topical News*, n° 1-3, 1930-1931).

34 Voir BRYHER, « Notes on Some Films », *Close Up*, vol. 9, n° 3, septembre 1932, p. 196-199.

35 La Kenwin, sous l'instigation de Bryher, accueille plus de cent réfugiés: la plupart sont des personnalités de la scène psychanalytique fuyant le nazisme; le dernier expatrié dont Bryher s'occupe avant de partir est Walter Benjamin, dont elle organise le passage pour les Etats-Unis. Voir BRYHER, *Heart to Artemis: A Writer's Memoir*, Londres, Collins, 1963, p. 275-282; Susan Stanford FRIEDMAN, *Analyzing Freud: Letters of H. D., Bryher, and their Circles*, op. cit., p. 243, p. 245, p. 347.