

MAX JACOB ET LE CINÉMATOGRAPHE

Nadejda MAGNENAT*

« Vous allez donc alors au Cinématographe,
Me dit un confesseur, la mine confondue.
– Eh ! mon père ! le Seigneur n’y est-il pas venu ?¹ »

Voir apparaître le Christ sur l’écran d’une salle de cinéma n’est pas chose anodine. C’est ce que dit avoir vécu Max Jacob un soir de décembre 1914, cinq ans après une expérience similaire à son domicile². L’épiphanie a lieu cette fois au milieu d’aventures policières racontées à l’écran³, en pleine guerre, peu après la réouverture progressive des lieux de divertissements à Paris, alors que le poète mûrissait depuis quelque temps le projet de sa conversion au catholicisme⁴. L’événement sera relaté dans *La Défense de Tartufe*, paru en 1919, dans la troisième partie de l’ouvrage sous forme de journal et sous forme d’un poème versifié intitulé « Le Christ au cinématographe »⁵. S’il sera de bon ton de parler « cinéma » en cette période d’après-guerre dans le milieu des avant-

* Nadejda Magnenat est doctorante à l’Université de Lausanne. Elle a soutenu un mémoire de Master interdisciplinaire intitulé *Le Cinématographe et les poètes modernistes* (2014, dir. Antonio Rodriguez). Enseignante en analyse filmique au lycée (2010-2012), elle est diplômée du département cinéma de l’École cantonale d’art de Lausanne (1997).

gardes dès lors qu'on commence de le considérer comme un art autonome⁶, il en allait sans doute autrement en 1914, en dépit du fait que ces spectacles existaient depuis près de vingt ans⁷. Max Jacob semble avoir été pourtant un habitué de la première heure. L'anecdote christique – aussi extraordinaire qu'elle puisse paraître – risque alors de masquer ce qu'ont pu représenter les premiers spectacles du cinématographe pour un poète moderniste tel que Max Jacob, puisqu'il fait partie de la génération ayant vécu l'essor industriel de ce nouveau divertissement. À ce titre, le témoignage d'André Salmon corrobore l'engouement du poète pour ces nouveaux spectacles :

Quand Max, malgré mes premières résistances, me traînait, tellement persuasif qu'il triomphait chaque fois, au cinéma en plein air de la rue de Douai, là où l'on édifia depuis pour les jeunes personnes le lycée Jules-Ferry, je demeurais stupide devant l'apparent plaisir manifesté par Max à la contemplation de ces mélés absurdes transposés pour la lanterne magique. [...] Peut-être que Max Jacob croyait un peu à ce progrès (pas besoin d'admirer pour croire) dont je ne fus jamais trop le dévot.⁸

Cette condescendance marquée pour ce cinéma « si primitif d'alors »⁹, selon les mots de Salmon, en dit sans doute plus sur la personnalité et les goûts de l'écrivain lors de la rédaction de ses *Souvenirs sans fin* dans les années 1950, plutôt qu'elle n'éclaire la sincérité de Jacob vis-à-vis des spectacles de l'époque. Ce qui ne remet par ailleurs nullement en doute sa fréquentation et son « plaisir » – ne serait-ce qu'« apparent » – de ce cinéma-là. Ce rare témoignage, au sujet d'une pratique culturelle longtemps ignorée des intellectuels, permet en outre de préciser le moment de cet emballement : compte tenu de la construction du lycée Jules-Ferry, nous nous situons vraisemblablement entre 1907 et 1913¹⁰, dans une période où le cinématographe est une industrie déjà très florissante¹¹.

Il est dès lors tentant d'observer dans quelle mesure ce cinéma « primitif » a pu jouer un rôle dans le renouvellement moderniste de la forme poétique chez Max Jacob. Malgré un intérêt sans doute partagé pour ces spectacles avec les artistes du Bateau-Lavoir¹², la critique n'a jamais été prête à croire sans retenue à une possible influence du cinématographe sur l'art moderniste, toutes sections confondues. Et pour cause. À part quelques témoignages, peu précis et toujours sujets à caution, il n'existe pratiquement aucune trace d'un lien explicite entre poètes et cinéma durant cette période « primitive ». Il faut attendre avril 1914 quand Max Jacob publie « Printemps et cinématographe mêlés »¹³ pour qu'apparaisse le premier poème possédant une occurrence du terme « cinéma »

dans le champ des publications littéraires françaises. Le poète fait donc figure de véritable précurseur, sans pour autant avoir été cité comme tel à ce jour¹⁴.

Ce long poème de cent vers exactement¹⁵, écrit en mars 1914 selon l'inscription figurant au bas du poème à sa première publication, présente une structure versifiée savamment agencée du point de vue prosodique, non sans trouvailles réjouissantes :

*Allons aux Bois si ça m'amuse ;
J'y rencontre parfois la Muse ! (v. 3-4)*

La construction métrique du poème fait apparaître un effet de symétrie et d'ordre, qui contraste avec l'impression embrouillée et enlevée de l'ensemble. Le sujet lyrique¹⁶ affiche un ton joyeux, emportant le lecteur avec lui (par l'usage répété d'un « nous » engageant) dans la perspective de divertissements à venir, mêlant littéralement l'éclosion du printemps et celle des spectacles du cinématographe (« Et les coudriers sans lilas / Seront l'appui des chèvrefeuilles / Ce soir je vais au Cinéma » (v. 14-16)), soit l'affirmation d'un programme et l'occasion d'une rêverie sur les éléments du spectacle, mêlant allègrement les genres, du plus trivial à celui du répertoire théâtral :

*Au son d'une musique absurde,
Nous verrons défiler les Kurdes,
Le fils du banquier Capulet
Amoureux fou de Juliette,
Et, si le livret est trop bête,
Les décors ne seront pas laids. (v. 17-22)*
[...]
*Lascif, sur les fortifs, l'assassin fait relâche ;
Ceux des duels se baisent et ne se croient pas lâches.
Madame Bovary s'ouvre à tous ses désirs,
Et le pâle Harpagon est mou comme la cire. (v. 83-86)*

Max Jacob semble poétiser ses impressions de spectateur, où l'intelligence des spectacles ne compte pas, mais bien leurs capacités à défier l'imaginaire et les convenances tout à la fois. Le poème met par ailleurs en tension les frontières du réel, entre nature, culture et artifice, comme dans ce distique en alexandrins, où le cinéma est présenté par opposition à l'entendement du théâtre naturaliste (v. 16-18) :

*Au théâtre pensé de François de Curel
Préférons le Ciné à couleurs naturelles.*

Dès lors que les films en « couleurs naturelles » faisaient effectivement partie de l'offre des divertissements parisiens de cette époque¹⁷ (en cela l'auteur n'invente rien, l'expression « couleurs naturelles » étant d'usage), ces spectacles semblent dotés du même pouvoir que la force et la puissance du printemps. Ils sont du côté de la nature non raisonnante, à la manière d'un « enchanteur puissant » (v. 64).

Outre qu'il s'agissait de spectacles populaires méprisés par la très grande majorité de l'élite intellectuelle, ce cinéma « primitif », au sens étymologique de *primus* « qui vient en premier », est actuellement un champ de recherches en pleine effervescence. On réévalue par exemple la présence de la couleur, tout comme la dimension sonore de ces spectacles, largement occultée du fait de l'absence de traces matérielles le plus souvent (en considérant musiciens, bonimenteurs, « bruisseurs » professionnels, spectateurs réactifs et bruyants, qui contribuaient à sonoriser ces spectacles)¹⁸. Ce cinéma des premiers temps est par ailleurs un objet complexe à saisir du point de vue historique. Il diffère sur de nombreux aspects de celui qui fut légitimé et institutionnalisé au sortir de la guerre (et par extension, de celui que l'on connaît aujourd'hui), à commencer par la frontalité de ses « vues », par leur durée parfois très courte, par leur qualité d'attraction plutôt que de narration, par leurs projections en programmes hétérogènes (films comiques, actualités, vues touristiques, drames, féeries, tours de magie, etc.) dans un contexte de surcroît très varié¹⁹. André Gaudreault, avec d'autres historiens du cinéma s'inscrivant dans la mouvance du fameux symposium de Brighton en 1978²⁰, s'attache à redéfinir ce cinéma des premiers temps, sans lui donner une valeur originelle par rapport au cinéma qui s'est institutionnalisé, en s'éloignant d'une conception évolutionniste et téléologique de l'histoire. Au contraire de ce qu'il nomme le « cinéma-institution », qui prendra l'avantage vers la fin des années 1910 en privilégiant la pratique du montage narratif dit « transparent », tout en stabilisant la norme du long-métrage de fiction, ce cinéma premier que Gaudreault dénomme « cinématographe », devrait se comprendre avant tout par sa dimension d'attraction et par sa porosité intermédiaire, dès lors que ces spectacles s'inscrivaient d'abord dans le prolongement des exhibitions déjà existantes :

Avant que le cinéma ne finisse par devenir un média relativement autonome, le cinématographe a non seulement subi les « influences » des autres médias ou espaces culturels qui étaient en vogue au tournant du vingtième siècle, mais il

*fut à la fois numéro de vaudeville, spectacle de lanterne magique, numéro de magie, spectacle de féerie ou numéro de café-concert. Au tournant du vingtième siècle, le maillage intermédial est si fécond dans le monde de la cinématographie qu'un très grand nombre de vues animées paient en quelque sorte un tribut aux autres médias ou espaces médiatiques, ne serait-ce que dans le sujet même qu'elles abordent.*²¹

En rapprochant ces objets cinématographiques d'autres arts de la scène, comme celui du cirque ou des spectacles de music-hall, le cinématographe devient objet de perception et s'apparente dès lors à une technique plutôt qu'à un art autonome. Ce statut intermédial pourrait être un élément contribuant à expliquer en partie pourquoi il existe si peu de traces et de mention du « cinéma » chez des poètes dont on attendrait qu'ils s'intéressent de près à ces projections machiniques, au début du siècle, au même titre que leurs intérêts pour les arts populaires traditionnels, comme le cirque par exemple. Ce « maillage intermédial » n'aide cependant pas à circonscrire d'éventuelles traces ou influences explicites de ces spectacles dans la poésie de Max Jacob avant 1914, sinon de les englober dans l'attrait pour la culture populaire en général, sans autres distinctions.

C'est à partir de ce constat que j'ai recherché dans l'œuvre du poète si des occurrences du terme « cinéma » apparaissaient avant-guerre, hors du factuel des dates d'édition ou des parutions en revues, dès lors qu'ils constitueraient des preuves d'un lien irréfutable. J'ai ainsi pu recenser cinq poèmes susceptibles d'avoir été conçus et écrits avant le déclenchement de la guerre. Par le biais de cette présence lexicale, ces poèmes peuvent nous renseigner sur ce que l'expérience du cinématographe, en tant que spectacle nouveau, polymorphe, a pu apporter à l'imaginaire poétique de Max Jacob, et quelle singularité il a pu susciter par rapport aux autres arts populaires. J'ai ainsi collecté deux poèmes du *Cornet à dés*, susceptibles d'avoir été écrits entre 1904 et 1914²². Il s'agit de « Cinématographe » et d'un « Poème », dont le titre de l'édition originale était « Poème en forme de peloton de fil embrouillé »²³. Dans le premier, il est question d'un voyage en fiacre et de « cambrioleurs » qui « se livrent à des excentricités »²⁴. Dans le deuxième est évoqué un mystérieux « phare à bœufs », ainsi que la projection de films « pour les marins à la maison d'école »²⁵. Dans le troisième poème, « Honneur de la Sardane et de la Tenora » (*Laboratoire central*) sans doute écrit aux alentours des brefs voyages de Max Jacob en Catalogne en 1913, « cinématographe » rime avec « girafe »²⁶. Enfin, outre « Printemps et cinématographe mêlés », déjà cité, nous pouvons convoquer

« Les Concours du Conservatoire », qui figure dans le dernier numéro des *Soirées de Paris*, à la suite de « Écrit pour la S. A. F. », sorti en juillet-août 1914. Dans la strophe finale, on apprend qu'un certain « Paillasse / est engagé au Cinéma-Palace »²⁷. Cette liste, se voulant exhaustive, a l'avantage de constituer des traces irréfutables d'un lien entre cinématographe et poésie. Contre toute attente, ce corpus ne contient pas les poèmes faisant référence à Fantômas, alors que les films de Louis Feuillade, passés à la postérité, ont sans doute contribué au succès de ce personnage du temps de la revue des *Soirées de Paris* dirigée par Apollinaire. Cependant, les poèmes de Max Jacob citant ce personnage ne mentionnent aucun élément filmique, mais plutôt des allusions marquées à la forme écrite, en référence au roman-feuilleton à succès de Pierre Souvestre et Marcel Allain (c'est le cas de la « partie critique » de « Écrit pour la S. A. F. »)²⁸. Forme filmique et forme écrite sont deux moyens d'expression distincts qui ne peuvent être confondus, même s'ils racontent la même histoire. Dès lors – sans Fantômas –, observons ce que ce corpus peut dévoiler de ce cinéma « primitif », en tant qu'il est convoqué poétiquement par l'imaginaire de Max Jacob.

Dans « Les Concours du Conservatoire », l'occurrence du terme « cinéma » désigne le lieu de ces spectacles. Il apparaît dans la dernière strophe du poème, mise en retrait et séparée par une ligne de points de suspension, à la manière d'un épilogue (v. 51-55) :

*Le soir tombe. Une vieille pleure près d'un malade. Paillasse
Est engagé au Cinéma-Palace.
« Mère ! Séchez vos pleurs et voyez mes lauriers ! »
Paillasse parle encore de ce tragique soir,
Aujourd'hui que sa femme embellit les trottoirs.*

Auparavant, le poème évoque la préparation aux concours du Conservatoire²⁹ sur le mode de la parodie, exhortant les candidats à l'excellence, par le biais du discours d'un vieux « ténor », « Lucien », sans doute comédien. Son propos tourne pourtant en dérision tout le sérieux qu'on pourrait attendre du répertoire classique, dès lors que les personnages convoqués par Lucien sont l'objet d'interprétations toutes personnelles de sa part (v. 35-36) :

*Ruy Blas perce Néron d'un coup de baïonnette.
Bien fait ! monstre naissant ! ergoteur malhonnête.*

Au vu du ton parodique de cette première partie, l'épilogue peut fonctionner à la manière d'une chute burlesque qui met en scène Paillasse, le personnage ridicule et maladroit de la Commedia dell'arte. Ce personnage de comédie populaire, cantonné au rôle secondaire de celui qui fait rire en prenant des coups, placé à la césure, rime alors avec « Cinéma-Palace », ce qui pourrait être lu comme un oxymore, si tant est que l'on envisage de voir dans ce personnage l'un des candidats ayant échoué au concours du Conservatoire. Le « tragique soir » pourrait alors faire référence à la prière finale de la voix lyrique : « Faites que ces Icares [...] par le dompteur ne soient pas dévorés. » (v. 46-50). Le ton de cette chute semble au drame. Est-ce celui de Paillasse, jouant aux entractes du Cinéma-Palace (du piano ? la comédie ? en tant qu' « aboyeur » de rue ?) mais gagnant si peu d'argent malgré ses lauriers, que « sa femme embellit les trottoirs » ? Selon cette interprétation, le cinéma est donc associé à la pauvreté, malgré les dorures annoncées du « Palace ». Il est associé aussi aux recalés du Conservatoire, ou à tous ceux qui ne feront pas carrière dans les arts institués. La leçon de l'épilogue pourrait être contenue dans ce retournement : alors que l'art noble du théâtre classique, dans les mains du vieux ténor, ne produit que du rire, devenant prétexte au pastiche pour le poète, le destin d'un Paillasse, simple employé du Cinéma-Palace, serait-il le seul en mesure d'émouvoir le lecteur (de bonne volonté) en produisant l'effet d'une tragédie ? Pour évaluer la force de ce renversement, la valeur du cinéma doit alors apparaître comme l'inverse des arts conventionnellement nobles du Conservatoire, donc comme un commerce des plus vulgaires, comme une scène de fortune, pour recalés, chômeurs et pantomimes.

L'usage du terme « cinématographe » dans « Honneur de la Sardane et de la Tenora » pourrait n'être qu'anecdotique, si le poème entier n'était aussi un spectacle imaginaire pour les yeux et pour les oreilles. Dédié à Picasso, ayant pour thème la danse folklorique catalane et l'instrument de musique l'accompagnant, ce long poème se compose de deux parties versifiées et d'un petit texte en prose faisant charnière entre elles. La première partie évoque des impressions de voyageur, sur le mode de l'éclatement et du collage (v. 13-18) :

*Les gitanes iront au cinématographe
 Les chevreaux futures outres ont des cous de girafes
 Des Catalans phrygiens vendaient des escargots
 Les tartanes ont courbé des voiles de bateaux
 Et les rames étaient les pattes des chevaux.
 Qui veut des calamars, des pieuvres, des rascasses ?*

Ce brouillage de la perception que l'on pourrait considérer comme un simple procédé d'énallage pourrait être rapproché des agencements cubistes en peinture, dès lors que les églises et les maisons sont d'emblée « carrées » (v. 5) et que le poème est dédié à Picasso. Le cinématographe semble alors un simple élément du décor, dans un contexte évoquant le monde du cirque et des foires itinérantes (avec la présence de « gitanes », de cireurs qui « jonglent », de « forains » en cravate et d'animaux).

De cette évocation « cubiste », le texte central du poème fait penser à un discours de conférencier, peut-être le pastiche d'un bonimenteur de l'époque, chargé d'expliquer (et de promouvoir) les vues du cinématographe³⁰. Car en relatant les souvenirs du sujet lyrique à propos de la musique et de la danse citée en titre, le texte fait état de la « Maison Pathé frères » en tant que « fabricants de phonographes³¹ [qui] ne reculent devant aucun sacrifice quand il s'agit, etc. ». L'abréviation finale dévoile toute l'ironie de la mention, qui mime le discours de l'entreprise et la visée promotionnelle de ses propos, abrégés ici, puisque tout lecteur devrait le savoir par cœur. Par ailleurs, le texte fait office d'introduction à ce qui va vraisemblablement suivre, lorsqu'il suggère au lecteur d'être attentif à certains détails du spectacle : « Vous regarderez les pieds des danseurs, qui sont tendus et qui exécutent des grimaces gracieuses ». Est-ce à dire que la fin versifiée du poème peut être apparentée à l'effet des images d'un film, couplées à l'enregistrement de la musique sur phonographe, avec le son d'une tenora encore plus « nasillarde » que la vraie, à cause des limites de restitution sonore de l'appareil, souvent relevées dans les discours de l'époque ?

*Et par les yeux des boutiques et par la mer.
La tenora fendait la nuit et sa poussière
Nasillarde, comme avec des éclats de verre
La danse roucoulait noblement avec des passéments de pied allègres.
(v. 70-73)*

La longueur excessive de ce dernier vers détonne au milieu de quatrains formés tous d'alexandrins. Serait-ce une façon de mimer la gaucherie et la lourdeur de ce « nobl[e] » « roucoul[ement] » ? Les perceptions de la vue et de l'ouïe semblent en tout cas mises à contribution simultanément. Le cinématographe, couplé au phonographe, ne semble finalement pas si éloigné de l'expressivité de ce poème, en fonctionnant ici peut-être comme modèle implicite, prétexte à imaginer un poème fait pour les oreilles et pour les yeux, aidant à percevoir l'ironie et la légèreté des discours sur le réel, ce poème s'attachant précisément

à restituer des souvenirs de voyageur, à travers la description d'un spectacle folklorique vivant, tout en cherchant à le faire revivre (« Chantez ! chantez ! chantez ! tenora et clarines » v. 61 ; « Dansez aussi ! » v. 97). Nous pourrions aussi nous demander dans quelle mesure la partie « cubiste » peut y faire écho, étant donné que les procédés d'écritures proposent une autre façon encore de dire et d'écrire la vision.

Les deux poèmes en prose du *Cornet à dés* affichent une relation plus explicite avec le dispositif du cinéma, en tant qu'expérience de spectateur. Il en est ainsi du poème « Cinématographe », dont le titre invite le lecteur à reconstruire imaginairement le déroulement d'un film, par le biais du processus de visualisation qu'engendre la lecture. Ce programme est soutenu formellement par une énonciation au présent, sur le mode impersonnel :

Une famille de province dans un fiacre : il est bien étonnant que les deux bonnes soient dans la capote, on les met ensuite sur le siège, puis sur les marchepieds, où elles s'endorment. Pendant ce temps, deux cambrioleurs sont montés dans la capote et se livrent à des excentricités. Ils mettent à tout ce monde qui dort des oreilles en carton et, le lendemain matin, monsieur, madame et les bonnes ne se reconnaîtront plus.

Cependant, alors que le poème semble mimer un film, fait pour la vue, les personnages de la diégèse s'endorment les uns après les autres. Ils peuvent être ainsi tranquillement dupés par les cambrioleurs. Mais ceux-ci « se livrent à des excentricités », que le lecteur ne peut « voir », malgré sa position privilégiée de « spectateur », ce qui excite à coup sûr son imaginaire, et sa curiosité ! Au final, le poème nous apprend en guise de clause que les personnages « ne se reconnaîtront plus », parce qu'ils seront affublés d'oreilles en carton, ce qui achève de brouiller les sens de la perception, comme de la raison... Même si au premier abord l'absurdité semble prévaloir dans ce poème, avec une apparence d'objectivité générée par l'effet d'impersonnalité énonciative, le texte véhicule néanmoins des émotions. À partir d'un étonnement premier décidé par la narration (« il est étonnant que », procédant peut-être d'une incongruité de classe sociale, les bonnes partageant la capote de leurs maîtres), l'événement du poème, après avoir recalé les bonnes dans l'endroit le moins confortable du fiacre, va abolir les différences, grâce à l'entrée en scène de hors-la-loi, qui vont organiser un changement d'apparence, une transformation visuelle (qui rappelle bien sûr les nombreux trucs et effets spéciaux des films de l'époque), avec pour seule arme un accessoire évoquant les bonnets d'ânes, ces objets d'humiliation

que l'on plaçait sur la tête des cancre pour signifier leur imbécillité. Mais la fin se termine par un futur prédictif, donc sans certitude absolue. De l'effet de surprise, on passe à une chute relativement inquiétante, en plus d'être incongrue.

Avec « Poème en forme de peloton de fil embrouillé », nous quittons le mimétisme cinématographique pour entrer de plain-pied dans une rêverie de spectateur. Le dispositif de projection intervient non seulement comme événement dans le fil de la narration, mais donne aussi une clef de compréhension pour « débrouiller » littéralement le trouble énonciatif que le poème met en œuvre :

*La grêle est sur la mer ; la nuit tombe : « Allumez le phare à bœufs ! »
 La vieille courtisane est morte à l'auberge : il n'y a que des rires dans la maison.
 Il grêle et le cinématographe fonctionne pour les marins à la maison d'école.
 L'instituteur a une belle figure. Me voici dans la campagne ; il y a deux hommes
 qui regardent briller le phare à bœufs.
 « Enfin, vous voilà ! me dit l'instituteur. Allez-vous prendre des notes pendant le
 cinématographe ? le petit ménage des adjoints vous cédera la table.
 – Des notes ? quelles notes prendrais-je ? les sujets des films ?
 – Non ! vous condenserez le rythme du Cinéma et celui de la grêle et aussi le
 rire de ceux qui assistent à la mort de la vieille courtisane pour avoir l'idée du
 Purgatoire. »*

Cet univers spatio-temporel éclaté à la manière d'un « fil embrouillé » fait en outre surgir le sujet lyrique dans le poème, avec des présentatifs créant de puissants effets de présence (« Me voici » / « Enfin, vous voilà ! »). Ce sujet apparaît dans un endroit aussi précis qu'indéterminé (« dans la campagne ») pour rejoindre ensuite une place de personnage – de poète ? – dans la partie dialoguée. Il paraît d'ailleurs fortement déconcerté et reste sans voix devant l'injonction de l'instituteur qui a « une belle figure ». Cet embarras du sujet lyrique dans un univers de surcroît brouillé, sens dessus-dessous, ressemble à la perception d'un rêve. Cependant, nous pouvons faire l'hypothèse que le poème restitue les capacités de brouillage spatio-temporel que l'appareil du cinématographe permet de faire expérimenter à tout spectateur au niveau phénoménal, à savoir la possibilité ubiquitaire d'être présent à la fois sur l'écran et dans la salle de spectacle. Cette « rêverie spectatorielle » permet dès lors de mettre en scène un monde d'affects et de perceptions contradictoires et contrastées, à la manière d'un rêve, engageant les émotions, la vue, mais aussi l'ouïe du sujet percevant. En témoignent la consécution des rires avec la mort, la nuit qui fait place à la lumière de cet étrange « phare à bœufs »³², et la présence du son, des voix et des bruits : le rire, le bruit blanc du fonctionnement de l'appareil, la grêle sur la mer³³...

L'injonction finale, de « condens[er] le rythme du Cinéma » en y ajoutant les éléments qui étaient présents au début du poème (la grêle, le rire, la mort...), crée un effet de boucle par l'anaphore de ces quelques éléments narratifs institués au début du texte et restitués en parataxe, ce qui semble suggérer une forme d'autonymie, la chute marquant elle-même dans sa forme et par le jeu des reprises lexicales l'idée énoncée d'une condensation rythmique. Le but, dit l'instituteur, est d'« avoir l'idée du Purgatoire », à savoir l'idée d'un lieu d'expiation des péchés, un espace-temps « qui purifie » selon le sens étymologique. Est-ce le lieu de perception des spectacles du cinématographe, précisément, travaillés par l'imaginaire du poète ?

L'analyse de ces poèmes a permis de donner des premières pistes sur la richesse poétique et perceptive qu'ont pu provoquer le cinéma des premiers temps, ses films et son spectacle, avant son institutionnalisation. Elle ouvre les voies d'une réflexion sur le « cinéma primitif » comme source d'inspiration et de ressourcement chez Max Jacob spectateur. À la manière d'un défi, à la fois pour l'imaginaire et pour les convenances, l'expérience des spectacles du cinématographe apparaît fondamentale, pour que celle-ci puisse prendre corps dans le matériau poétique par la médiation du poète. Insistons sur le fait que, pour prendre la mesure de cette influence, il nous paraît essentiel de circonscrire ce « cinéma primitif » dans les limites diachroniques de sa propre histoire, dès lors que les années 1910 constituent une période complexe de mutation, rappelons-le, où se joue – notamment en raison de la guerre – le passage à un cinéma dominé par la narration, dont on valorisera bientôt le caractère autonome et artistique, au détriment de son pouvoir d'attraction ou de son illégitimité intellectuelle.

Les liens de Max Jacob avec ce qu'il conviendra d'appeler « le septième art » ne s'arrêtent pas à cette première période. Certains de ses textes hors du genre « poésie » poursuivront la référence au cinéma de manière incidente après 1914, à commencer par le titre énigmatique de sa « collection de caractères »³⁴ paru en 1920, *Cinématoma*. Notons enfin que Max Jacob contribuera aussi au débat sur la valeur artistique du cinéma, en publiant un texte en février 1918 dans *Nord-Sud* (« Théâtre et cinéma ») où il prendra parti pour ce « nouvel art »³⁵. Il ne manifestera néanmoins pas la volonté de le pratiquer, contrairement à plusieurs de ses contemporains (dont en premier Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars)³⁶. Une influence demeure cependant bien à l'œuvre du point de vue littéraire. Il conviendrait de l'étudier dans ses fondements. Contentons-nous d'évoquer pour l'heure un premier fil conducteur possible, en convoquant la « Petite chronique cinématographique »³⁷ figurant en clôture d'un texte paru en 1916, signé Cyprien Max Jacob, et qui présente, entre autres, le discours d'un chauffeur de voitures se

plaignant de son métier. La technique évoque à n'en pas douter celle employée dans *Cinématoma*, soit un art du portrait que nous pourrions rapprocher de l'effet de présence que génère les personnages d'un film à l'écran. Dans « Théâtre et cinéma » Max Jacob fera débiter précisément sa réflexion par cet effet de réel des personnages filmés. Les « excellents employés de Gaumont, Pathé, etc. »³⁸ n'ont pas besoin de jouer, écrit-il en substance, contrairement aux acteurs de théâtre, pris par les conventions d'un art qu'il s'agirait de renouveler à l'exemple du cinéma. À cette date, en théorie, le cinéma est devenu pour Max Jacob un « réalisateur d'irréel », qui appartient au domaine de la foi et répond à un besoin fondamental de révélation, contrairement à la poésie pour laquelle selon lui correspond le domaine exclusif du rêve. « Les poètes sont rêveurs » et le cinéma, en dernière analyse, joue le rôle d'« une puissante distraction pour les esprits estimables et une source de réflexion pour ceux qui songent à l'avenir »³⁹.

L'œuvre de Max Jacob apparaît ainsi comme symptomatique de la complexité historique du cinéma des premiers temps. Une étude plus fouillée reste à faire, qui prendrait acte de ce contexte particulier.

NOTES

- ¹ JACOB Max, « Le Christ au cinématographe », dans *La Défense de Tartufe, O.*, p. 489.
- ² « Vous savez que Dieu m'a fait l'honneur de se présenter à moi et mes meubles le 28 octobre 1909, 7 rue Ravignan. Il a renouvelé ce miracle devant mes yeux le 17 décembre dernier à 22h 30 sur l'écran de cinéma *Pathé* de la rue de Douai », écrit Max Jacob à son cousin peu après l'événement, JACOB Max, « Lettres à Jean-Richard Bloch », présentation par Michel Trebitsch, *Europe*, n° 666, octobre 1984, p. 145.
- ³ Il s'agissait du film *Les Habits noirs* dont il ne reste aujourd'hui qu'un résumé. Il fut réalisé par Daniel Riche selon un scénario de Paul Féval fils et adapté du roman homonyme de son père. Le catalogue Pathé mentionne sa sortie au *Tivoli* du 11 au 17 décembre 1914 à Paris, BOUSQUET Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette : Éd. Henri Bousquet, 1995, p. 796.
- ⁴ Pour une contextualisation de ce projet de conversion et la vision christique qui s'ensuit, voir WARREN Rosanna, « Max Jacob and the Great War », *Literary Imagination*, vol. 16, n° 1, janvier 2014, pp. 9-12.
- ⁵ JACOB Max, *La Défense de Tartufe, op. cit.*, pp. 486-490.
- ⁶ Le débat sur la valeur artistique du cinéma prend place dans les milieux intellectuels vers la fin de la guerre, où plusieurs tentatives « cinématographico-littéraires » verront le jour (à commencer par les « poèmes cinématographiques » de Philippe Soupault parus en 1918 dans la revue *SIC*). Il est d'usage par ailleurs de considérer la conférence d'Apollinaire de novembre 1917 sur « L'Esprit nouveau » comme un détonateur ayant fait débiter ces liens, dans la

- perspective des mouvements d'avant-garde des années 1920 et 1930, dès lors que son discours enjoignait les poètes de se servir des possibilités nouvelles qu'offrait le cinéma. Voir COHEN Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 86.
- ⁷ Rappelons que la « naissance » du cinéma est datée par convention au 28 décembre 1895, correspondant à la première projection publique payante des Frères Lumière à Paris.
- ⁸ SALMON André, *Souvenirs sans fin, deuxième époque (1908-1920)*, Paris : Gallimard, 1956, p. 88.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ Jean-Jacques Meusy mentionne l'existence de projections cinématographiques au n° 62 de la rue de Douai dès 1907, ainsi que le déménagement d'une salle de cinéma en 1913, dû précisément à la construction de ce lycée, MEUSY Jean-Jacques, *Paris-palaces ou le temps des cinémas, 1894-1918*, Paris : CNRS éditions, 1997, p. 529.
- ¹¹ Le secteur cinématographique de Pathé prend une proportion industrielle entre 1905 et 1908. En outre, Paris possédait 118 salles de cinéma en 1914, soit autant que les music-halls et les cafés-concerts réunis, selon le recensement d'Élie Konigson. Voir LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma, le modèle Pathé, 1905-1908*, Paris : L'Harmattan, 2007 ; et KONIGSON Élie, « Au théâtre du cinématographe. Remarques sur le développement et l'implantation des lieux du spectacle à Paris vers 1914 », dans AMIARD-CHEVREL Claudine, (dir.), *Théâtre et cinéma, Années vingt*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1990, p. 40.
- ¹² « Toute la bande, souvent accompagnée par Apollinaire, allait au cinéma de la rue de Douai voir les premiers films d'actualité, les féeries de Méliès, les films comiques de Dranem », CRESPELLE Jean-Paul, *La vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso*, Paris : Hachette, 1978, p. 191.
- ¹³ « Printemps et cinématographe mêlés » paraît dans le n° 23 de la revue dirigée par Guillaume Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, le 15 avril 1914.
- ¹⁴ Avec ce poème, Max Jacob devance ainsi largement l'invitation signifiée par Apollinaire dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau » (voir note 6 *supra*).
- ¹⁵ « Printemps et cinématographe mêlés » sera intégré en *incipit* de la première partie de *La Défense de Tartufe*, *op. cit.*, pp. 455-457.
- ¹⁶ Par « sujet lyrique » nous entendons l'instance déterminée par le « je » qui organise la situation discursive du poème sur le plan énonciatif et crée un effet-sujet à la voix lyrique. Comme le rappelle Antonio Rodriguez, cette instance ne désigne pas le sujet écrivant, mais « se remplit de manières diverses, selon les degrés de la fiction, selon les déterminations de la situation virtuelle, selon les projections du sujet lisant », RODRIGUEZ Antonio, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont : Mardaga, 2003, p. 164.
- ¹⁷ Ces films en couleurs « naturelles » étaient obtenus par un système de filtres en trichromie à la projection, contrairement aux procédés de teintage ou de coloriage existants. Voir TURQUETY Benoît, « Le naturel et le mécanique : le Kinémacolor à la conquête de Paris, ou Charles Urban vs Charles Pathé », 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n° 71, hiver 2013, pp. 81-106.
- ¹⁸ Voir BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- ¹⁹ En dehors des salles de cinéma, les projections étaient présentes dans toutes sortes de lieux, tels que cafés-concerts, music-halls, fêtes foraines, cirques, grands magasins, etc., et ce jusqu'en 1914 au moins.
- ²⁰ Intitulé « Cinéma 1900-1906 », ce congrès a permis la redécouverte d'un corpus de près de six cents films de cette période qui ont « littéralement ébranlé[s] la conception que l'on avait des

- premières années du cinématographe », GAUDREULT André, *Cinéma et attraction*, Paris : CNRS éditions, 2008, p. 9.
- ²¹ GAUDREULT André, LACASSE Germain, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinémas*, vol. 4, n°1, 1993, pp. 112-113.
- ²² Comme le précise le sous-titre du projet de souscription, RODRIGUEZ Antonio, « Présentation du *Cornet à dès* », *O.*, p. 341.
- ²³ *Ibid.*, p. 1759, note 16.
- ²⁴ JACOB Max, *Cornet à dès*, *O.*, p. 396.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 359.
- ²⁶ JACOB Max, *Laboratoire central*, *O.*, pp. 558-561.
- ²⁷ JACOB Max, *La Défense de Tartufe*, *op. cit.*, pp. 465-466.
- ²⁸ JACOB Max, « Écrit pour la S. A. F. », *Les Soirées de Paris*, n° 26-27, juillet-août 1914. Cette « partie critique », ne sera pas reprise dans *La Défense de Tartufe*.
- ²⁹ Selon un article intitulé « Ce qu'il faut voir, le petit guide de l'étranger », les concours du Conservatoire de Paris étaient publics et attiraient traditionnellement de nombreux spectateurs. Avec des épreuves passées essentiellement par des musiciens et des chanteurs, le concours proposait aussi des épreuves pour les comédiens, en tragédie et en comédie. Le chroniqueur anonyme de l'article recommande particulièrement ces dernières épreuves à ses lecteurs, pour « l'atmosphère surchauffée » de la salle, *L'Illustration* n° 3669, 21 juin 1913, [URL : <http://www.gutenberg.org/ebooks/38912>].
- ³⁰ La fonction énonciative de cet « explicateur de vue en direct » et son importance dans les spectacles du cinématographe jusqu'au début des années 1910 au moins, a fait l'objet de nombreuses recherches depuis la fin des années 1980, faisant suite à l'occultation prolongée de ce personnage clef, due à l'absence d'archives matérielles. Voir GAUDREULT André, LACASSE Germain, *op. cit.*, pp. 134-147.
- ³¹ Du nom complet de la firme à l'époque : « Pathé, Compagnie Générale des phonographes, cinématographes et appareils de précision », LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma*, *op. cit.*, p. 22.
- ³² L'auteur reproduit ici une image qui fait partie de l'histoire sociale et aussi légendaire de la Bretagne des siècles passés, notamment de la côte escarpée du pays bigouden où l'on amenait des bœufs se promener (la nuit) sur le haut de la grève et auxquels on accrochait des lanternes aux cornes. En l'absence de phare, cela était – malheureusement – une manière d'attirer les bateaux vers les rochers pour que ceux-ci fassent naufrage et que les pilliers s'en emparent. C'était évidemment lors des tempêtes, c'est pourquoi Max Jacob dans son poème fait allusion à la grêle. Nous remercions Marie-Claire Durand Guiziou de cette précision.
- ³³ Notons que le bruit de la grêle faisait partie des effets produits par la « machine à bruit » de Pathé, en usage dans de nombreuses salles dès 1908, BARNIER Martin, *op. cit.*, p. 133.
- ³⁴ JACOB Max, *Cinématoma*, *O.*, p. 717.
- ³⁵ JACOB Max, « Théâtre et cinéma », *Nord-Sud*, n° 12, février 1918, pp. 9-12, reproduit dans *O.*, pp. 1392-1395.
- ³⁶ Pour une synthèse de la question, voir COHEN Nadja, *op. cit.*, pp. 342-362.
- ³⁷ JACOB Max, « Chronique », précédé du portrait de Max Jacob au crayon par Picasso, *L'Élan*, n° 10, 1^{er} décembre 1916, p. 2.
- ³⁸ JACOB Max, « Théâtre et cinéma », *op. cit.*, p. 1393 et suivantes.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 1395.