

LE GROUPE POOL: *CLOSE UP* (1927-1933) ET *BORDERLINE* (1930)

François Bovier / PhD Thesis Abstract

Université de Lausanne

Ma recherche porte sur un groupe d'Anglo-Américains installés en Suisse romande, qui animent, de 1927 à 1933, une structure de production et d'édition. Pool Production recoupe une collection d'essais et de fictions, une revue de cinéma d'orientation avant-gardiste, *Close Up* (1927-1933), trois courts-métrages et un long-métrage expérimental muet, *Borderline* (Kenneth Macpherson, 1930, 85'). Un singulier *ménage à trois*: Kenneth Macpherson, sa femme Bryher (née Annie Winifred Ellerman) et la poétesse américaine H. D. (Hilda Doolittle), constitue le noyau du groupe Pool. Pour saisir les enjeux et la singularité de leur approche du cinéma, il faut contextualiser leurs activités, en s'attachant plus particulièrement à la figure de H. D.

Les animateurs de Pool sont issus des milieux de la littérature moderniste. Deux pratiques scripturales, qui entrent en résonance avec le cinéma, balisent leur démarche: la poésie imagiste et le monologue intérieur. L'Imagisme, mouvement dont H. D. est la principale représentante, se caractérise par un "traitement direct de la chose", c'est-à-dire par un rejet de l'abstraction et de l'ornementation, au profit du dépouillement de l'image.¹ L'expression d'un flux de conscience, depuis l'autobiographie fictive de Dorothy Miller Richardson jusqu'aux monologues intérieurs de Gertrude Stein, mobilise une écriture à l'énonciation fortement subjectivée, où les voix se chevauchent et les niveaux de focalisation se démultiplient. L'objectivité de l'image présentée et la mise en scène polyphonique du théâtre de la conscience sont pris comme grille d'évaluation des films par les fondateurs de Pool.

La psychanalyse freudienne représente l'autre champ qui détermine leur approche. Bryher et H. D. s'intéressent de près aux techniques de déchiffrement du rêve et des mots d'esprit.² Le détour par la psychanalyse permet au groupe Pool de poser une analogie entre les mécanismes mentaux du préconscient ou de l'inconscient et la logique du film: les phénomènes de la condensation, du déplacement et de la sublimation, sont mobilisés pour déchiffrer le travail du film. Le cinéma est ainsi envisagé comme un moyen privilégié de reproduction des mouvements inconscients de la pensée.

Je soutiendrai que les fondateurs de Pool appréhendent le cinéma à partir d'un paradigme qui englobe les champs de la littérature et de la psychanalyse: le modèle de l'écriture hiéroglyphique, qu'ils investissent tour à tour dans la pratique poétique, l'interprétation analytique et la réalisation de films.

En premier lieu, la poésie post-imagiste de H. D. reproduit les procédés de l'écriture hiéroglyphique, qu'Ezra Pound a érigée en méthode de composition. La juxtaposition des scènes et des voix dans le poème génère des images inédites, tout comme l'association des idéogrammes forme de nouveaux mots dans l'écriture chinoise. En deuxième lieu, les objets d'étude de la psychanalyse freudienne sont interprétés par les fondateurs

de Pool comme des signes hiéroglyphiques ou des formations cryptiques. Les phénomènes du déplacement et de la condensation, les actes manqués et les symboles oniriques, sont associés aux procédés du montage et de la surimpression. En troisième lieu, le cinéma est pensé comme un texte hiéroglyphique, dont le langage est universel. Conformément aux articles théoriques de S. M. Eisenstein traduits dans *Close Up*, Macpherson envisage le montage cinématographique comme un procédé de juxtaposition de cadres qui éclatent en de nouveaux concepts.

On comprend dès lors la fascination que le cinéma a pu exercer sur ce groupe. Le film, en mobilisant le montage, permet de dépasser la poétique statique de l'Imagisme à travers l'image animée. L'univers filmique, en réactivant la structure du rêve, permet de démultiplier les procédés du déplacement et de la condensation. A partir de 1933, le contexte politique balaye ces spéculations. Mais présentons plus en détail le corpus analysé, qui permet d'appréhender le cinéma sous deux facettes complémentaires: l'écriture critique et la pratique filmique.

La revue *Close Up*³ (juillet 1927-décembre 1933) apparaît comme un lieu d'échange et de diffusion d'idées. Financée par Bryher sur le modèle des périodiques littéraires indépendants, elle acquiert une vocation internationale. Revue miroir de son temps, sa ligne éditoriale demeure éclectique. Tout au plus peut-on la départager en deux périodes et isoler quelques angles d'analyse privilégiés.

En un premier temps, les articles de *Close Up* s'attachent à déterminer la spécificité du médium cinématographique, en établissant des analogies avec le champ de la littérature et les mécanismes de la psychanalyse. En un second temps, suite à la généralisation du cinéma sonore qui remet en cause certains postulats de la revue (devenue trimestrielle à partir de janvier 1931), le film documentaire et l'émergence de nouvelles cinématographies occupent le devant de la scène. Les éditeurs, qui siègent à la tête de la Fédération des Sociétés de film ouvrier de Londres, prônent un retour au réalisme photographique et au primitivisme.

Kenneth Macpherson, qui signe les éditoriaux, défend une position avant-gardiste, en portant l'accent sur le réalisme psychologique du film. Bryher, plus pragmatique, appelle au fondement de sociétés de films et de ciné-clubs, et promeut le cinéma éducatif. H. D., dans des articles à l'écriture très travaillée, opère des liens de passage entre la modernité cinématographique et la culture hellénique. Décrivant les films en situation de projection, elle élabore une théorie indirecte de l'identification au cinéma et de la nature du signifiant filmique. A ces trois voix prédominantes: prescription d'une poétique du film, défense des réseaux de diffusion alternatifs, et éloge de la beauté classique du cinéma, il faut adjoindre la position de Dorothy Richardson. Correspondante régulière, elle élabore une psychologie de surface du public, dans une perspective féministe. Enfin, la revue doit sa notoriété à la traduction d'articles de S. M. Eisenstein, parmi d'autres réalisateurs (V. Poudovkine, J. Grierson, E. Metzger, E. Deslaw, M. Ray, etc.).

Ces réflexions et prises de position sont transposées dans le domaine de la pratique filmique. *Borderline*, financé par Bryher, interprété par des amateurs à l'exception du chanteur noir Paul Robeson, est issu de la collaboration des fondateurs de Pool. Multipliant les intertextes poétiques et les signes allégoriques, ce film retranscrit le conflit et la tension entre flux de conscience concurrents. Chant du cygne mais aussi "véritable film d'avant-garde", selon les mots de Macpherson, *Borderline* conjoint analyse symptomatique, poétique de l'image et représentation ethnique.

En premier lieu, *Borderline* met en scène des pulsions et des névroses qui font et

défont les couples à l'écran. Les tensions psychologiques s'inscrivent à travers les actes manqués des personnages, le déplacement ou la condensation des conflits sur des scènes incidentes ou des objets de substitution. En deuxième lieu, *Borderline* juxtapose des plans qui s'apparentent à une série de vignettes stylisées, s'imbriquant en un texte second. Les objets qui circulent dans le film constituent un réseau de motifs iconologiques, et la topologie de l'espace répond à une cartographie mentale. En troisième lieu, *Borderline* tente de véhiculer une représentation authentique des différences raciales: le film repose sur l'opposition entre le jeu hystérique du couple blanc (Gavin Arthur et H. D.) et l'attitude pacifiée du couple noir (Paul et Eslanda Robeson).

Macpherson, en commentant *Borderline*, établit des comparaisons entre le montage contrapuntique d'Eisenstein et la logique des actes manqués. Il attribue le pouvoir de suggestion du film au phénomène d'"inférence psychologique"⁴ du spectateur qui reconstitue la phrase de l'inconscient à partir d'une succession de pictogrammes. Mais la transposition filmique de ce modèle hiéroglyphique ne connaît pas de véritable prolongement: Macpherson, Bryher et H. D. se détournent du cinéma en 1933.

- 1 Ezra Pound lance l'Imagisme pour promouvoir la poésie de H. D. et Richard Aldington. Dans le numéro de mars 1913 de *Poetry*, il édicte, sous couvert d'une interview, trois règles qui définissent la poésie imagiste: "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". F. S. Flint, "Imagisme", *Poetry* (March 1913). Dans le même numéro, il fait paraître une liste d'interdictions; cf. F. S. Flint, "A Few Dont's by An Imagiste".
- 2 Bryher, après une analyse avec Hanns Sachs (1928-32), songe à devenir psychanalyste. H. D., qui se fait analyser par Sigmund Freud (1933-34), assimile les mécanismes décrits par la psychanalyse à des signes hiéroglyphiques.
- 3 *Close Up* (Territet: Pool Production, 1927-1933), rééd. en 10 vol. (Liechtenstein: Kraus Reprint, 1969).
- 4 K. Macpherson, "As Is", *Close Up*, no. 41 (November 1930), pp. 293-294.