1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

46 | 2005

Varia

En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool

François Bovier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/312>

DOI : 10.4000/1895.312

ISBN : 978-2-8218-1010-5

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2005

Pagination : 5-35

ISBN : 2-913758-46-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Bovier, « En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 46 | 2005, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/312> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.312>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool

François Bovier

- ¹ En 1927, Kenneth Macpherson, la poétesse américaine Hilda Doolittle (qui signe H. D.) et Winifred Ellerman (plus connue sous son nom de plume, Bryher), qui forment un ménage à trois, fondent en Suisse la structure d'édition et de production de films Pool. La revue *Close Up*, qu'ils éditent de juillet 1927 à décembre 1933, constitue le principal support de leurs activités. Elle pose les assises d'une approche artistique de la culture cinématographique dans ses formes les plus exigeantes, notamment les pratiques d'avant-garde. *Close Up* fait rapidement figure de modèle dans le champ anglo-saxon : elle apparaît comme le prototype d'une revue intellectuelle consacrée au cinéma sur lequel prennent exemple *Experimental Cinema* (1930-1934), *Cinema Quarterly* (1932-1935) et *Film Art* (1933-1937). *Close Up*, dont la mise en page et la qualité des reproductions évoquent les revues d'art, se caractérise par une ligne éditoriale ouverte et éclectique qui privilégie néanmoins un cinéma d'art, produit principalement en Europe et en URSS. Macpherson, qui signe les éditoriaux, confère une relative unité de propos à la revue en privilégiant un axe d'analyse esthétique et en soutenant l'innovation et l'expérimentation dans les pratiques filmiques. Winifred Bryher, qui finance la revue, intervient sur un plan pragmatique, pour défendre les réseaux de production et de diffusion indépendants. H. D. travaille à leurs côtés, sans être créditée comme co-éditrice dans la revue. Ses articles, à l'écriture très travaillée, portent sur les phénomènes métapsychologiques de la projection et sur la constitution d'une expérience visionnaire à travers certains films privilégiés (*la Rue sans joie*, de Georg W. Pabst, 1925 ; *l'Étudiant de Prague*, de Henrik Galeen, 1926 ; *Dura Lex*, de Lev Kouléchov, 1926 ; *la Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer, 1928 ; *Turksib*, de Victor Tourine, 1929 ; etc.). Deux principaux modèles orientent la nature des interventions et des prises de position sur le cinéma, dont la ligne de partage coïncide avec le changement de fréquence de parution de la revue (de mensuelle, elle devient trimestrielle à partir de 1931). En un premier temps, *Close Up* prône un cinéma « mentaliste ». Réactivant le mythe du babélisme, les éditeurs considèrent l'image filmique comme un langage universel qui transmet des messages de l'inconscient à

travers des signes fortement codifiés. La poétique visionnaire de H. D., qui entre en interaction avec les découvertes de la psychanalyse, joue un rôle déterminant pendant cette première phase de revendication d'une « pensée visuelle ». Malgré cet appel à la fondation d'une ère de l'image, la revue est marquée par un fort ancrage littéraire. En un second temps, *Close Up* se recentre sur les pratiques documentaires et les cinématographies émergentes. Les éditeurs font intervenir plusieurs membres de groupements associatifs anglais de production et d'exploitation de films documentaires, notamment ouvriers (principalement Ralph Bond, cofondateur de la Workers Film Society en 1929 et lié à la General Post Office Film Unit, Paul Rotha, attaché à Atlas Film Company en 1930 et à l'Empire Marketing Board en 1931, mais aussi John Grierson qui est au centre de la GPO Film Unit). L'investissement du trio éditorial de *Close Up* devient moindre, certains correspondants étrangers, tels que Robert Herring et Oswald Blakeston, intervenant de plus en plus.

- 2 Les productions filmiques du groupe Pool suscitent un moindre retentissement. Seul le long-métrage qu'ils réalisent en 1930, *Borderline*, connaît une diffusion publique, mais ne rencontre qu'un succès d'estime, notamment dans le milieu cinématographique berlinois qu'ils fréquentent, en emportant l'adhésion du psychanalyste Hanns Sachs et des cinéastes Georg Wilhelm Pabst, Lotte Reiniger et Erno Metzner. Ainsi, dans une lettre adressée à H. D., le 16 avril 1931, Bryher affirme que le mari de Lotte Reiniger considère *Borderline* comme « l'un des plus grands films qu'il ait jamais vu » et prédit « un grabuge retentissant » lors de sa projection¹. Par la suite, dans une lettre adressée à Macpherson le 3 mai 1932, Bryher rapporte la contrariété de Pabst face à l'impossibilité de projeter à nouveau *Borderline* à Berlin, qu'il voulait montrer à ses opérateurs et électriciens, étant « lui-même impressionné par le travail de caméra » et « les éclairages » au point de considérer cette réalisation comme « le seul véritable film d'avant-garde »². Financé par Bryher avec un budget de 2 000 dollars, *Borderline* est tourné en Suisse par Macpherson. Celui-ci dirige un groupe d'acteurs amateurs (H. D., Gavin Arthur et Eslanda Robeson dans les rôles principaux, Bryher, Charlotte Arthur, Robert Herring et Blanche Lewin dans les rôles secondaires) et un acteur professionnel (le chanteur noir Paul Robeson, présent sur le tournage avec sa femme, Eslanda, du 20 au 30 mars 1930 lors d'une tournée de concerts en Europe³). Le film occupe une position de pivot au sein des activités du groupe Pool : il actualise l'idéal d'un cinéma mentaliste prôné par la revue, en mettant en scène des conflits psychologiques à travers un système fortement codifié qui repose sur des symboles et des signes cryptiques. À cet égard, l'analyse dithyrambique du film publiée anonymement par H. D.⁴ fournit un certain nombre de clefs qui permettent de pénétrer le système signifiant du film : tant des procédés techniques (le déplacement et la condensation) que des motifs (les fleurs, un oiseau empaillé, des cartes à jouer, une statufication du corps) qui sont au cœur de la poétique de H. D.⁵ Pivot qui constitue aussi un point de bascule, *Borderline* marque la fin de l'investissement du cinéma du point de vue de la littérature et de la psychanalyse par les membres fondateurs de Pool.
- 3 Le groupe Pool, nous allons nous attacher à le démontrer, transpose dans le champ du cinéma les stratégies qui caractérisent certains groupements d'écrivains modernistes anglo-américains, principalement animés par des femmes. C'est pourquoi il nous paraît nécessaire d'aborder cette structure par la bande, en remontant en amont dans le temps, avant que Macpherson ne rencontre, en décembre 1926, H. D. puis Bryher. Car c'est à partir des expériences que les deux femmes ont menées dans le champ littéraire

que les activités de Pool dans l'avant-garde filmique ont pu se déployer avec une telle rapidité et une telle ampleur. Mieux, nous pouvons soutenir, en regard du parcours de H. D. qui paraît décisif vis-à-vis de l'orientation de la structure Pool, que le cinéma a momentanément servi de relais entre l'expérimentation poétique et la démarche psychanalytique, celui-là étant en retour investi par les enjeux afférents à ces deux pratiques. Le cinéma, dès lors qu'il permet de réactiver des investigations qui portent sur l'image poétique et sur la libre association de pensée, est assimilé à une expérience visionnaire (car il s'agit là, somme toute, d'une affaire de voyants). Le groupe Pool, à travers son engagement dans la pratique filmique et la spéculation théorique, a redéfini en termes cinématiques les enjeux et le programme d'une certaine avant-garde littéraire, en empruntant le cheminement de l'interrogation psychanalytique.

Pool, de la littérature au cinéma

- 4 La structure Pool nous paraît se situer dans la filiation directe des activités d'écriture et d'édition de H. D. et de Bryher. Celle-ci, à travers la pratique du mécénat, et celle-là, à travers son œuvre poétique et romanesque, participent de plain-pied à l'avant-garde littéraire anglo-américaine, notamment en contribuant à la constitution d'une « écriture féminine »⁶. De surcroît, elles entretiennent des liens étroits avec la scène parisienne qui est composée de nombreux écrivains exilés. Macpherson agit comme un révélateur sur H. D. et Bryher : il initie les deux femmes au cinéma, dans ses dimensions théorique et pratique. Retracer dans ses grandes lignes le parcours du trio fondateur de Pool permet de faire la lumière sur cette interaction entre littérature et cinéma.
- 5 En septembre 1927, Bryher, fille du riche armateur anglais sir John Ellerman, se marie avec Macpherson, dessinateur écossais. Ce second mariage de convenance (Bryher vient de divorcer de l'écrivain et éditeur Robert McAlmon, qu'elle avait épousé en février 1921) permet de masquer leur mode de vie anti-conventionnel : Macpherson a une liaison avec Hilda Doolittle – qui est également la compagne de Bryher. En mars 1928, comme pour sceller leurs relations, Macpherson et Bryher adoptent Perdita, la fille de H. D. (née le 31 mars 1919, alors que H. D. a rompu avec Richard Aldington qui refuse de reconnaître l'enfant). Bryher et H. D. investissent alors le cinéma, sous l'impulsion de Macpherson – qui fait figure de parent pauvre dans les récits auxquels leur aventure commune a donné lieu. Leur production filmique la plus ambitieuse, *Borderline*, apparaît comme une vitrine des activités intermédiaires du groupe : le film, constituant un texte moderniste qui intègre les procédés littéraires de la poésie anglo-américaine et les mécanismes de la psychanalyse, conjoint recherche plastique d'avant-garde, militantisme politique et investigation psychologique. L'esthétique trans-historique de H. D., reliant l'idéal classique hellénique aux formes les plus modernes de l'ingénierie, façonne l'orientation de la structure Pool, tout comme elle a joué un rôle central dans la formation de la poésie d'avant-garde anglo-américaine.
- 6 H. D. signant, d'après le conseil d'Ezra Pound, ses textes de ses seules initiales asexuées, est bien connue des historiens de la littérature moderniste. Elle est tout d'abord, dès 1913, associée au mouvement imagiste ; elle incarne même, aux yeux de la plupart, la quintessence de cette forme poétique brève, dénuée d'ornements et concentrée autour d'une impression visuelle⁷. Et de fait, Ezra Pound lance le mouvement imagiste, à travers un manifeste et un entretien parus dans la revue *Poetry* en mars 1913⁸, pour promouvoir la poésie de H.D. et, dans une moindre mesure, de Richard Aldington. L'anthologie que Pound coordonne, *Des Imagistes*⁹, présente au public les premiers poèmes de H.D. qui, d'après certains commentateurs, sont au fondement du programme

imagiste¹⁰. Dans la perspective d'une histoire conventionnelle du modernisme, H.D. est placée sous l'égide des plus grands défricheurs de l'avant-garde littéraire : elle rencontre William Carlos Williams et se fiance avec Ezra Pound en 1905, elle se marie avec Richard Aldington (aujourd'hui tombé dans l'oubli) en 1913, elle se lie à D. H. Lawrence en 1914... et elle suit même une analyse avec Sigmund Freud en 1933-1934.

La sphère des femmes de lettres modernistes

- 7 Les critiques féministes, Susan Stanford Friedman et Rachel Blau DuPlessis à leur tête, ont remis en cause l'écriture de l'histoire de l'avant-garde littéraire (qui repose sur l'idéal d'une énonciation impersonnelle), en mettant en évidence le rôle décisif qu'a joué H.D. : son entreprise de réécriture de la mythologie classique, empruntant la forme de la poésie épique, apparaît comme un projet définitoire de l'avant-garde américaine¹¹. La centralité de la place de H.D. dans les lettres modernes n'a pu apparaître dans son envergure que tardivement, notamment par l'entremise de son légataire littéraire, Norman Holmes Pearson, qui a rendu possible la publication de nombreux textes inédits¹². H.D. a radicalisé, dans son œuvre poétique, un jeu sur les glissements de signifiants et les dérivations lexicales mis à jour par la psychanalyse, un système polyphonique d'entrelacement de voix subjectives proche de l'écriture d'un courant de conscience, et une structure rythmique reposant sur la répétition de syntagmes verbaux et la prolifération des assonances et des allitérations. Dans ses autobiographies à clef, elle a mis au point une forme de monologue intérieur où les voix et les centres de focalisation se multiplient, à travers le jeu de la répétition dans la différence.
- 8 H. D., comme Georgina Taylor s'attache à le démontrer, participe à une sphère de femmes de lettres modernistes, actives dans l'écriture et l'édition, qui peut être conçue comme une alternative à la logique volontariste et agressive de l'avant-garde, essentiellement masculine¹³. H. D. s'engage dans un réseau diffus et non centralisé de femmes modernistes, proches du militantisme des suffragettes : elle assiste Dora Marsden et Harriet Shaw Weaver pour l'édition de *The Egoist* (de 1916 à 1917, lorsque Richard Aldington est engagé sur le front), elle rassemble avec Bryher le premier recueil poétique de Marianne Moore en 1921, et elle publie ses propres poèmes et critiques dans plusieurs petites revues. Au centre de cette sphère publique, ouverte et démocratique, nous retrouvons d'une part des éditrices, d'autre part des poétesses, comme Marianne Moore et Amy Lowell, ou des romancières, comme Dorothy Miller Richardson et May Sinclair. Trois éditrices occupent le devant de cette scène, en dirigeant les revues les plus influentes de l'époque, avec l'appui (qui peut se révéler encombrant) d'Ezra Pound. Nous pensons à Harriet Monroe qui fonde à Chicago la revue *Poetry* en octobre 1912, à Margaret Anderson qui édite, à Chicago aussi, *The Little Review* de 1914 à 1929 et à Dora Marsden qui monte à Londres *The Newfreewoman* en 1913 devenu, avec l'aide d'Harriet Shaw Weaver, *The Egoist* de 1914 à 1919 (l'accent porte cette fois sur la matière littéraire et non plus le militantisme féministe).
- 9 La logique moderniste, qui est féministe et englobante, s'oppose aux stratégies militaires et phallocentriques de l'avant-garde. Le champ de l'avant-garde est constitué par des petits groupes compétitifs qui recourent à la pratique du manifeste, à des stratégies d'alliances et d'exclusions. Ezra Pound est coutumier du fait : il joue, pour prendre l'exemple le plus symptomatique, le vorticisme (c'est-à-dire un imagisme élargi aux arts plastiques et dynamisé) contre l'imagisme, qu'il dénonce comme « amygisme » depuis qu'il a perdu le contrôle du mouvement (allusion à Amy Lowell qui, en étroite collaboration avec H.D. et Richard Aldington, a élargi et démocratisé le

mouvement). En association avec Wyndham Lewis, Ezra Pound multiplie les provocations, les propos injurieux et misogynes dans les pages de l'organe du vorticisme, l'éphémère revue *Blast* (1914-1915). Le champ du modernisme est constitué par des regroupements à géométrie variable d'écrivains et d'éditeurs (la plupart du temps, des femmes). Ceux-ci tendent à inclure le plus grand nombre d'intervenants possible afin d'exprimer une diversité des points de vue et une multiplicité d'idées. H.D. et Richard Aldington, en collaboration et avec l'appui financier d'Amy Lowell, recomposent ainsi en 1930 une anthologie (post)imagiste¹⁴ : comme par un saisissant effet de contrechamp par rapport à l'isolationnisme d'Ezra Pound qui refuse de participer à l'entreprise, H.D. et Richard Aldington donnent, non sans nostalgie, un aperçu de l'évolution indépendante d'écrivains qui ont un jour formé front commun. La structure Pool, c'est une évidence, répond au second mode de fonctionnement. Mais contrairement à Georgina Taylor, nous ne pensons pas que H. D. se tient au centre de ce réseau : celui-ci est par définition décentralisé et déhiérarchisé. En termes d'influence directe sur le cours que prend le champ littéraire, l'implication de Bryher, à travers la pratique du mécénat, nous paraît plus déterminante.

- 10 Le rôle de patron des arts qu'a joué Bryher est aujourd'hui encore largement méconnu¹⁵. Au gré des mariages que Bryher contracte pour se prémunir contre les conventions victoriennes de son entourage familial, elle soutient diverses entreprises éditoriales. Son premier mariage, plutôt mal vécu, avec Robert McAlmon permet à celui-ci de relancer la revue *Contact* qu'il a fondée avec William Carlos Williams et d'établir une maison d'édition à Paris. Contact Editions privilégie, au gré des accointances de McAlmon, les écrits de femmes. La liste des auteurs paraît rétrospectivement impressionnante¹⁶, mais implique, dans les années vingt, un échec commercial sans appel. Il faut préciser que McAlmon, s'adonnant sans retenue à la vie de bohème et attirant par sa fortune les parasites (il est surnommé après son mariage McAllimony – c'est-à-dire McPension Alimentaire – et, de fait, il soutient financièrement James Joyce, puis Emmanuel Carnevali), s'est aliéné la sympathie des milieux littéraires, des critiques tout comme des écrivains. Et s'il recourt au prestigieux éditeur Darantière, il s'épargne la relecture des manuscrits et la correction des épreuves, ce dont pâtit la réputation de son travail. Lorsque Bryher contracte un second mariage de convenance avec Macpherson, elle finance intégralement la structure Pool, tout en prenant une large part aux décisions éditoriales. En 1935, après la dispersion du groupe, elle rachète la revue *Life and Letters To-Day* et place à sa tête Robert Herring (déjà actif au sein de *Close Up*). Par ailleurs, Bryher dispense des fonds réguliers à H. D., Dorothy Miller Richardson, Marianne Moore, Dylan Thomas et sa femme Caitlin, et contribue largement aux finances de la librairie Shakespeare & Co, tenue par son amie Sylvia Beach, et de La maison des amis des livres, tenue par Adrienne Monnier¹⁷. Aussi son engagement pratique dans l'essor de la littérature moderniste ne peut être négligé.

Pool et le cinéma d'avant-garde américain : un point de jonction oublié

- 11 La structure Pool, malgré son activation exemplaire d'une dynamique d'interaction entre littérature et cinéma, a longtemps été marginalisée et n'est, aujourd'hui encore, que trop rarement associée à l'avant-garde anglo-américaine. Anne Friedberg, dans une étude pionnière, impute, dans une certaine mesure, l'oubli de Pool à la difficulté d'accès des films produits par cette structure et, plus largement, à un manque de rigueur dans la mise en perspective historique des écrits spéculatifs et esthétiques portant sur le cinéma¹⁸. Et de fait, parmi les auteurs d'histoires générales du cinéma, seuls,

récemment, David Bordwell et Kristin Thompson mentionnent l'existence du long-métrage produit par Pool, *Borderline*, qu'ils considèrent paradoxalement comme l'unique représentant de la catégorie générique du « récit expérimental », ou peu s'en faut (ils évoquent encore les moyens-métrages de James Sibley Watson et Melville Folsom Webber, également liés aux milieux littéraires d'avant-garde américains)¹⁹. Jusque dans les années 1980, peu d'études analysent et même prennent en compte les activités éditoriales du groupe Pool. Nous rencontrons bien des références ponctuelles à la revue *Close Up* dans plusieurs ouvrages consacrés à une cinématographie nationale, mais dans une visée uniquement factuelle²⁰. Une place plus importante est accordée à Pool dans l'ouvrage coordonné par Don Macpherson qui porte sur le cinéma indépendant anglais dans les années 1930²¹. Mais le propos est polémique : il s'agit avant tout de relativiser la place de John Grierson et du General Post Office pour leur opposer un contre-mythe qui hypostasie le rôle des Sociétés de films ouvriers et des mouvements amateurs.

- 12 En 1979, le Congrès de la FIAF se tient à Lausanne à l'invitation de la Cinémathèque Suisse. Son directeur, Freddy Buache, a choisi de lier cette manifestation au cinquantième anniversaire du CICI (Congrès international du cinéma indépendant) qui s'est tenu à La Sarraz en septembre 1929 en évoquant « le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet ». C'est sans doute l'ultime réunion de tant de pionniers et de protagonistes des mouvements de l'avant-garde « historique » (avec la présence, entre autres, de Joris Ivens, Lewis Jacobs, Ivor Montagu, Jean Mitry, Jean Painlevé, Henri Storck, Alberto Sartoris et un salut épistolaire de Luis Buñuel) et la première génération de ceux qui en perpétuèrent la mémoire (Lewis Jacob, Raymond Borde, Freddy Buache, Jacques Ledoux, Mario Verdone, Barthélémy Amengual, Enno Patalas...). *Borderline* est projeté lors du symposium dans une copie conservée par le Museum of Modern Art de New York, présenté par Anne Friedberg, ainsi que des fragments de *Wing Beat* et *Foothills* qu'avait conservés Perdita Schaffner, la fille de H.D.²². L'« oubli » de Pool en 1929 est ainsi, en quelque sorte, fantasmatiquement réparé. Peu après Freddy Buache retrouve miraculeusement dans un grenier le négatif du film qui permet le tirage d'un positif plus complet que les versions anglaise et américaine et dont l'image est de bien meilleure qualité. C'est désormais elle qui fait référence.
- 13 À la suite d'Anne Friedberg – qui a soutenu sa thèse en 1983 – plusieurs études spécialisées ont levé le voile sur cette page marginale de l'avant-garde cinématographique. En Suisse, Roland Cosandey a prolongé l'enquête sur le film et sur la maison Kenwin que le groupe Pool a fait bâtir en 1930 à Burier²³. Aux États-Unis, les études ont passé par le biais de la réédition d'un choix de textes parus dans *Close Up*²⁴. Ces analyses, lorsqu'elles sont ponctuelles, s'attachent le plus souvent à réévaluer la place de *Borderline* dans une esthétique filmique d'avant-garde, en se focalisant sur les modalités de représentation d'une altérité raciale, sexuelle et psychologique²⁵.
- 14 Deux facteurs expliquent ce regain d'intérêt pour la structure Pool. En premier lieu, H.D. (qui joue dans les films Pool et écrit régulièrement dans *Close Up*) apparaît comme une figure incontournable de l'histoire de la littérature anglo-américaine depuis que les études féministes ont réévalué sa place, au début des années 1980. En second lieu, les relations que les membres fondateurs de Pool entretiennent avec la Renaissance de Harlem, expliquant la participation du célèbre chanteur, acteur et militant de la cause des Noirs Paul Robeson au long-métrage *Borderline*, font l'objet de recherches en cours²⁶. Indéniablement, le groupe Pool opère un point de jonction entre culture noire

et expérimentation d'avant-garde. Pour s'en convaincre, il suffit de renvoyer à l'intervention de Macpherson, dans l'anthologie coordonnée par Nancy Cunard, qui appelle de ses vœux un cinéma cent pour cent noir²⁷ – auquel Paul Robeson a déjà participé avec l'équipe d'Oscar Micheaux dans *Body and Soul* (1924)²⁸. En dépit de ce constat, les histoires du cinéma expérimental et les recueils consacrés aux avant-gardes filmiques restent étonnamment discrets au sujet des activités de Pool – alors même que nous assistons à une entreprise de révision de l'histoire de ce cinéma, notamment par l'excavation de ses soubassements aux États-Unis²⁹.

En marge des avant-gardes

- 15 Selon notre perspective, la mise à l'écart de Pool a trait, dans une certaine mesure, à son extériorité géographique : basés en Suisse, les membres fondateurs du groupe, qui écrivent en anglais, connaissent un relatif isolement. Mais surtout, ils se singularisent par la marginalité de leur position qui contrevient à la logique d'opposition et de proclamation caractérisant les avant-gardes. Cette structure d'édition et de production maintient une étonnante distance à l'égard des mouvements d'avant-garde européens et des efforts encore balbutiants de constitution d'un cinéma expérimental américain. En effet, les membres de Pool ne participent pas au premier Congrès international du cinéma indépendant (CICI) qui se tient en septembre 1929 à La Sarraz, à proximité de leur principal lieu de résidence, et ne prennent pas officiellement part au deuxième CICI, en novembre 1930, à Bruxelles, où *Borderline* est pourtant projeté. Et s'ils ont l'opportunité de diffuser leurs idées dans les pages de *Close Up*, ils ne se font pas les porte-parole des cinéastes d'avant-garde : parmi les représentants du mouvement en Europe, ils ne publient guère que les interventions d'Eugen Deslaw³⁰ (si l'on excepte les dessins de Len Lye que lui-même commente, en février 1930). Et parmi les protagonistes américains, ils se contentent de publier une brève note d'intention de Man Ray, pourtant proche d'eux³¹. Les comptes rendus de films d'avant-garde et de réunions de cinéastes indépendants que nous rencontrons sont le fait de critiques invités à participer à la revue ou de correspondants étrangers. Ainsi, A. Cauvin commente *Histoire de Détectives* (1929) de Charles Dekeukeleire et C. E. Stenhouse analyse *le Sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau, tout comme l'actualité expérimentale des salles parisiennes³². Freddy Chevalley et Jean Lenauer rendent compte du premier CICI (La Sarraz, septembre 1929), Oswald Blakeston du second (Bruxelles, novembre 1930) et Andor Kraszna-Krausz de l'exposition Film und Foto (Stuttgart, mai 1929)³³. Les expérimentations américaines, tout comme le déplacement de certains de ses acteurs en Europe, ne font pas plus l'objet d'analyses, si l'on excepte l'intervention de Marianne Moore en faveur de *Lot in Sodom* (1930-1932)³⁴, un film coréalisé par Webber et Watson (il faut rappeler que Marianne Moore codirige entre 1925 et 1929 la revue *The Dial* avec Scofield Thayer... et James Sibley Watson). Ainsi ne trouve-t-on aucune trace du *Ballet mécanique* (1924) qui réunit, en partie grâce aux talents d'orchestrateur d'Ezra Pound (avec lequel H.D. n'a pas encore rompu tout lien), le peintre Fernand Léger, l'opérateur Dudley Murphy et le compositeur George Antheil³⁵. Plus généralement, Pool ne mobilise pas la pratique du manifeste. La seule exception qui déroge à la règle n'est pas dénuée d'intention parodique : il s'agit d'un manifeste qui appelle à la pratique documentaire comme retour à un mode de représentation primitif³⁶.

- 16 Le seul lien institutionnel que le groupe Pool revendique est son engagement au sein du comité de la Fédération des Sociétés de films ouvriers (Federation of Workers Film Societies) de Londres, fondée en novembre 1929. Plus indirectement, Pool manifeste une allégeance envers la psychanalyse, en faisant intervenir dans *Close Up* Hanns

Sachs³⁷, fidèle du premier cercle de Sigmund Freud, Barbara Low³⁸, membre de la Société anglaise de psychanalyse, et le Dr. Saalschutz³⁹. La revue se donne néanmoins une fonction prescriptive : les éditeurs se prêtent à la défense et illustration d'une pratique filmique qu'ils considèrent comme exemplaire. En un premier temps, les fondateurs de Pool trouvent un mentor en la figure de Georg W. Pabst, avec lequel ils se lient d'amitié dès octobre 1927. En un second temps, ils mettent en avant la figure de Serguei M. Eisenstein, qu'ils rencontrent en été 1929 à Berlin.

- 17 Entre 1927 et 1928, les éditeurs de *Close Up* promeuvent ainsi les films de Pabst – qui demeure étranger aux avant-gardes. H.D. reconnaît, dès sa première intervention, qu'elle a découvert avec *Die Freudlose Gasse* (*la Rue sans Joie*, 1925) les potentialités artistiques du cinéma⁴⁰. Rapportant une entrevue avec Pabst, elle met en évidence la dimension psychologique de sa direction de l'actrice Louise Brooks⁴¹ – à une époque où elle pensait incarner le rôle principal de *Die Büchse der Pandora* (*Loulou*, 1928) à la place de l'actrice annoncée⁴²... Macpherson se livre à une campagne promotionnelle en faveur de *Die Liebe der Jeanne Ney* (*Un amour de Jeanne Ney*, 1927), en annonçant sa sortie à Londres et en revenant sur les conditions de distribution du film⁴³. Il consacre encore un éditorial aux propositions de Pabst, auxquelles il adhère sans partage, de créer une structure de production progressiste, sur le modèle du mouvement des théâtres indépendants⁴⁴. Dans les premiers temps de la revue encore, Bryher se livre à une analyse des films de Pabst dans une perspective auteuriste qui unifie la structure formelle et la thématique des films⁴⁵. Parmi les articles consacrés au réalisateur, il faut encore relever les interventions plus tardives d'Erno Metzner qui revient sur les décors de *Kameradschaft* (*la Tragédie de la mine*, 1931) et de *Atlantis* (1932) d'une part⁴⁶, et de Max Pretzfelder qui explique ses choix pour les costumes de *Don Quichotte* (1933) d'autre part⁴⁷.
- 18 Par la suite, les films de Serguei M. Eisenstein et ses interventions théoriques font figure de modèle, de référence. À la fin de l'année 1928, ses films sont commentés pour la première fois, de la manière la plus originale par Robert Herring⁴⁸ à travers une analyse des symboles visuels et dramaturgiques dans *Potemkine* (1925) et *Octobre* (1927). Une série d'essais d'Eisenstein sont traduits dans *Close Up*, à partir de mai 1929⁴⁹. Ses réflexions sur le montage, conçu sur le mode du choc et du conflit, retiennent particulièrement l'attention des éditeurs – qui l'interprètent parfois à contre-courant. Ainsi, dans son introduction à « La quatrième dimension au cinéma »⁵⁰, Macpherson entretient une curieuse confusion entre le montage contrapuntique théorisé par Eisenstein et l'analyse des actes symptomatiques proposée par Hanns Sachs⁵¹. Cette erreur de lecture productive a des incidences certaines sur la conception du cinéma comme conflit mental, comme succession de chocs psychiques que partagent H. D. et Macpherson – et qui s'incarne exemplairement à travers la réalisation de *Borderline*. Cet intérêt pour le montage contrapuntique est également manifeste dans l'un des rares livres Pool consacrés au cinéma, dans lequel Bryher se livre à une étude historique des productions soviétiques qu'elle a visionnées à Berlin, Lausanne ou Genève⁵². L'attachement des membres de Pool à Eisenstein ne se dément pas : *Close Up* publie en 1933 le manifeste de la rédaction d'*Experimental Cinema* exigeant qu'Eisenstein puisse récupérer le métrage de *Que Viva Mexico!*, ainsi qu'une lettre de protestation du producteur du projet au Mexique⁵³. Plus tard, la revue *Life and Letters To-Day* continuera de publier des textes d'Eisenstein.

- 19 Les membres fondateurs de Pool envisagent donc le cinéma en croisant le programme de la nouvelle objectivité et le modèle du montage contrapuntique, sans forcément respecter les intentions premières de Pabst et d'Eisenstein. Dans leur perspective, le cinéma se définit d'abord par le réalisme de sa psychologie qui est largement fonction de la force de persuasion et de la charge auratique de ses acteurs. Mais par la suite, Macpherson, H. D. et, dans une moindre mesure, Bryher appréhendent les films comme une figuration des mouvements de l'inconscient, en assimilant les plans à des signes hiéroglyphiques et le procédé du montage à un démultiplicateur de tensions et de conflits.
- 20 Par ailleurs, il faut relever que la tendance à privilégier les pratiques documentaires, qui se fait jour en un dernier temps, ne repose pas sur la mise en avant d'une figure de cinéaste auteurisé.

Le cinéma dans le prolongement des petites revues littéraires

- 21 Si l'apport à la littérature de H.D. et, dans une moindre mesure, de Bryher, ne souffre plus la discussion, leur engagement dans le cinéma apparaît aujourd'hui encore comme négligeable dans les études qui leur sont consacrées. La politique d'édition du groupe Pool s'inscrit pourtant dans la continuité directe de leur expérience dans le champ littéraire. Les ouvrages Pool et la revue *Close Up* sont d'abord imprimés à tirage limité par Darantière (l'imprimeur d'*Ulysse* de James Joyce, auquel Robert McAlmon a aussi recours pour les éditions Contact). À partir de septembre 1928, ils optent pour Mercury Press, à Londres, pour des raisons pratiques. Les impératifs commerciaux n'entrent pas en jeu. Les éditions Pool ne se limitent pas aux essais et aux études qui portent sur le cinéma : ainsi, les deux premiers récits de Macpherson paraissent en 1927⁵⁴, le premier entretenant de fortes relations intertextuelles avec les autobiographies à clef de H.D.⁵⁵ Les premiers numéros de la revue *Close Up* sont imprimés à 500 exemplaires et sont directement envoyés dans des librairies à Paris, Berlin, Londres, Genève, New York et Los Angeles. En 1928, le tirage augmente et atteint, au mois de mars, un sommet de 1500 exemplaires. La revue est désormais principalement stockée à Territet, et distribuée à Londres et à New York⁵⁶. Lorsqu'elle prend de l'ampleur, le nombre et l'implication des correspondants étrangers s'accroissent considérablement. Le public ciblé est, certes, majoritairement anglophone, mais les rédacteurs rendent compte de l'actualité cinématographique dans toute son étendue : les éditeurs ont une visée internationale ; ils excluent certaines pratiques filmiques en raison de leur manque d'intérêt uniquement (Hollywood est la cible de critiques récurrentes, mais un chroniqueur américain, Clifford Howard, retrace l'actualité de « l'usine à rêves »). Prenant modèle sur les petites revues littéraires d'avant-garde, *Close Up* s'autoproclame « la première revue à envisager le cinéma comme un art »⁵⁷. Plusieurs écrivains interviennent dans la revue, dont Dorothy Miller Richardson qui tient une chronique régulière, de sensibilité féministe et centrée sur le comportement social du public⁵⁸. C'est dans cette perspective d'un fort ancrage littéraire que les éditeurs sollicitent, dès les premiers numéros, des écrivains reconnus, comme Gertrude Stein⁵⁹. La demande de Macpherson est motivée par la qualité cinématographique des récits de Gertrude Stein, qui se démarquent des expérimentations contemporaines dans l'écriture d'un courant de conscience (cf. Dorothy Miller Richardson, James Joyce et Virginia Woolf) par un recours systématique à un mouvement de répétition dans la différence et à une énonciation connotée comme enfantine et naïve. Ainsi, aux yeux de Macpherson, la fluidité et la plasticité de la phrase steinienne sont aisément transposables à l'écran.

Toutefois, cette dynamique d'interaction entre pratiques filmiques et littéraires ne doit pas occulter le fait que les éditeurs de *Close Up* tiennent à préserver la spécificité du champ cinématographique. Bryher et H. D. se démarquent clairement des activités éditoriales de Contact. H. D., comme elle l'explique dans une lettre à Viola Jordan, datée du 17 septembre 1927, refuse pour cette raison une contribution de William Carlos Williams que Viola Jordan lui a fait parvenir pour *Close Up*. Relevant au passage les réticences personnelles de Bryher, H. D. affirme que les éditeurs ne veulent pas que « les livres POOL soient liés de quelque façon que ce soit dans l'esprit du public avec [les éditions Contact] »⁶⁰.

- 22 Contrairement à l'attachement à une culture et une langue américaines revendiquées par les éditeurs de *Contact*, *Close Up* fait preuve d'une rare ouverture, en interrogeant différentes cinématographies nationales et en empruntant des approches d'obédiences diverses. La revue accorde une large place aux structures documentaires et aux mouvements de Sociétés de films en Grande-Bretagne, et milite contre la censure et l'imposition de quotas. Certains rédacteurs portent leur attention sur des questions d'ordinaire peu débattues, telles que l'émergence de cinématographies minoritaires ou de genres spécialisés (le documentaire animalier, les films de remontage et l'animation). Les éditeurs de *Close Up* se déprennent des provocations et de l'esprit de coterie de certaines petites revues littéraires. La différence culturelle est absorbée et revendiquée, l'industrie hollywoodienne est disséquée analytiquement et rejetée.

Les films Pool : un équivalent des poèmes en « vers libre »

- 23 Les productions filmiques Pool reproduisent le même éclectisme. Les premiers moyens-métrages réalisés par le groupe, dont il ne subsiste plus que des fragments, sont le lieu d'expérimentations qui ont majoritairement été diffusées de façon privée. *Wing Beat* (1927) constitue une première incursion poétique dans la technique du film, et met en scène H. D., Macpherson et le frère de Bryher. Le film, en cours de réalisation, est présenté dans les pages de *Close Up* comme l'équivalent à l'écran du « poème en vers libre »⁶¹. H. D., dans un essai demeuré inédit, décline le caractère métaphorique du titre en des termes qui ne sont pas étrangers à sa poétique. Opposant deux modalités de visionnement du film, c'est-à-dire le cadre d'une salle commerciale et celui d'une projection privée, elle compare *Wing Beat*, dans le premier cas (des plus improbables), à « un oiseau sauvage pris au piège dans une grange », à « un oiseau hantant le cerveau » et, dans le second cas (réalisé), à un « oiseau [...] encore libre, libre de s'ébattre et de battre des ailes », respirant le « parfum des bois, des collines, de vastes aires de conscience qui ne peuvent être enfermées dans des cages ». Filant la métaphore, elle oppose la position de Macpherson et des « jeunes pionniers du cinéma en tant qu'art » (elle prend soin de préciser : du cinéma « en tant qu'art élevé », du cinéma « en tant qu'art d'aujourd'hui ») à « la standardisation du cinéma [...] et des arts que les taxidermistes et les chasseurs d'oiseaux ont tenté de leur imposer »⁶². *Foothills* (1928), moyen-métrage plus ambitieux, a fait l'objet de projections devant un public choisi et a notamment suscité l'admiration de Pabst qui souligne la force du jeu de H. D. et qui envisage, du moins selon Macpherson, de réaliser un film avec celui-ci à Territet⁶³. Le film, réalisé par Macpherson avec l'aide de Bryher, bénéficiant de l'aide du technicien S. Silka (pour les prises en un studio improvisé) et du cinéaste Marc Allégret (pour les prises en extérieur), met en scène H. D., Macpherson et Robert Herring. Macpherson, dans un article où il explique la genèse et la réalisation technique du film, affirme qu'il a établi un scénario « simple, sans fioritures et homogène », qui met en prise une « dame de la ville » (H. D.) aux « habitants » et à « l'ambiance » d'un petit village. Il

s'agit, par ce biais, de se prêter à « une étude de personnage » : la citadine, « opprimée, déçue, malheureuse », qui a « abandonné son amour, sa vie, poussée par une inquiétude intérieure », est incapable de s'adapter à « la vie du village »⁶⁴. La participation de H. D. au film, du moins à suivre ses propos, ne se limite pas à l'interprétation : elle serait impliquée dans la sélection et l'assemblage des plans⁶⁵. La parenté thématique avec le long-métrage *Borderline* est frappante : il suffit de substituer à la citadine un noir, et de pousser jusqu'au bout les mécanismes de rejet d'un microcosme à l'égard d'un corps étranger, pour retrouver le même canevas narratif. Seul *Monkey's Moon* (1929, aujourd'hui perdu), documentaire sur les singes de compagnie de Macpherson, a été distribué par Pierre Braunberger⁶⁶.

- 24 *Borderline*, qui n'a pas rencontré le succès public et s'est heurté à la censure (les États-Unis lui refusent le visa d'exploitation), prend pour sujet des questions de représentations raciales, de frontières et d'exclusions. Le film repose sur une forme ouverte qui peut désorienter les codes de lecture du spectateur. Contrairement aux attentes d'un public de cinéma d'avant-garde, il participe au régime de la narration, non sans torsions, ni perturbations, et a largement recours à la psychologie de ses personnages. Dans leurs déclarations d'intention, les réalisateurs revendiquent une certaine tradition onirique et le modèle de la psychanalyse. Ils convoquent, comme antécédents, des films comme *Geheimnisse einer Seele* (*les Mystères d'une âme*, Georg W. Pabst, 1926) et *Überfall* (*Accident*, Erno Metzner, 1928)⁶⁷, ou encore des productions artistiques antérieures à l'époque moderne (si H.D. cite *Octobre* d'Eisenstein, elle se réfère le plus souvent à l'univers de Léonard de Vinci ou de Botticelli⁶⁸). Dans sa structure interne, *Borderline* transpose une forme d'écriture épique dont le centre de gravité se situe aux États-Unis⁶⁹. Le film, auquel les nouveaux historiens de la première avant-garde américaine ne font guère allusion, constitue le chant du cygne du groupe Pool. Macpherson, Bryher et H.D. investissent *Borderline* comme l'acte de naissance d'un cinéma du subconscient et de la voyance. Mais le film se heurte à l'incompréhension, voire à l'hostilité du public⁷⁰.

- 25 La raison du relatif oubli des activités éditoriales et des productions filmiques du groupe Pool est d'ordre structurel. Comme nous l'avons dit, *Close Up*, malgré son rayonnement international, et *Borderline* échappent à l'autoproclamation dont les mouvements d'avant-garde sont coutumiers, avec leurs polémiques et leurs mécanismes d'exclusions. La stratégie du groupe Pool est de l'ordre de l'inclusion, ce qui a pour effet d'estomper sa visibilité. Les liens entre personnes s'établissent au hasard des rencontres, sans stratégie concertée, les tendances les plus éclectiques coexistent sans tensions : le modèle qui prévaut est celui d'un étoilement des réseaux et d'une accumulation des points de vue qui résistent à une classification et à une catégorisation définitives.

La dispersion du groupe

- 26 En 1931, après l'effondrement de leurs espoirs, les éditeurs de *Close Up* espacent la fréquence de parution de la revue. Macpherson, qui signait jusqu'alors systématiquement les éditoriaux, n'intervient plus que ponctuellement dans les pages de *Close Up*.
- 27 La grande villa que le groupe avait projeté de bâtir à La Tour-de-Peilz pour accueillir leurs activités collectives et leur mode de vie communautaire voit le jour alors que Pool est ébranlé dans ses assises. De style moderne, dessinée par Alexander Ferenczy et construite, en 1930-1931, par Hermann Henselmann, la Kenwin (du nom de ses

commanditaires : Ken/neth Macpherson et Win/ifred Bryher), a été conçue comme un lieu de vie et d'activités artistiques (intégrant un studio de cinéma et un lieu d'exposition). Mais ils n'en utiliseront pas les fonctionnalités, le bâtiment monumentalisant en retour la mise à bas de leur utopie communautaire et artistique⁷¹.

- 28 En effet, depuis la généralisation du parlant, Macpherson perd son intérêt pour le cinéma. En mai 1932, il ne donne pas suite, malgré les pressions de Bryher en ce sens, aux liens qui se sont noués avec Pabst dans la perspective de réaliser un film à Berlin⁷². À l'été 1932, une nouvelle opportunité s'offre à lui : Bryher a pris contact avec le Dr Bagier qui a fondé la société internationale TOFA à Berlin pour tourner six films avec des associés allemands, français et anglais ; Macpherson est pressenti pour un film tourné en anglais⁷³. En août 1932, le ton monte d'un cran : exaspérée par l'indécision de Macpherson, Bryher le somme de prendre clairement position. Celui-ci ne pipe mot... En novembre 1932, les opportunités d'une collaboration avec Pabst ne semblent pas encore compromises, du moins si l'on se fie à une lettre que Hanns Sachs adresse à Bryher, en lui recommandant de s'assurer de la participation d'Erno Metzner à l'aventure⁷⁴. Comme par un dernier effort, Bryher tente de politiser la revue⁷⁵, mais renonce finalement à sa publication, en décembre 1933. La situation politique d'une part, les difficultés personnelles qu'elle traverse d'autre part (son père décède le 16 juillet 1933, et la famille Ellermann se retrouve sous les feux de la presse), expliquent ce choix. La rupture est par ailleurs consommée entre Macpherson d'une part, H.D. et Bryher d'autre part : le groupe Pool, reposant essentiellement sur les liens personnels entre ses membres fondateurs, est dès lors voué à disparaître. Une fois dissous, le ton s'envenime entre Bryher et Macpherson : celle-là va jusqu'à exercer un chantage pour que celui-ci entre en analyse⁷⁶ ! Les parcours divergent – pour ne plus se croiser qu'épisodiquement.
- 29 H.D. se consacre à son analyse avec Freud à Vienne, de mars à juin 1933, et de la fin octobre au début décembre 1934. Elle s'installe après à Londres, où elle demeure jusqu'en 1946. Entre octobre 1935 et mai 1937, elle suit une analyse avec Walter Schmideberg, proche des positions de Mélanie Klein⁷⁷. Bryher participe, entre 1933 et 1939, aux réseaux de réfugiés politiques, en s'impliquant notamment auprès de la Société des amis en Grande-Bretagne⁷⁸. Elle utilise ainsi la Kenwin comme lieu de transit par lequel passent bon nombre de psychanalystes⁷⁹. Elle consacre également une partie de ses fonds à soutenir la Fondation Hanns Sachs aux États-Unis⁸⁰. En septembre 1940, Bryher rejoint H. D. à Londres. La revue *Life and Letters To-Day*, rachetée par Bryher, prend en quelque sorte le relais de *Close Up*. De 1935 à 1950, Robert Herring édite, outre la plupart des récits et poèmes de H. D., plusieurs interventions qui portent sur le cinéma, notamment d'Oswell Blakeston et d'Eisenstein.
- 30 Les relations homosexuelles de Macpherson avec de jeunes Noirs ont contribué, dès l'hiver 1930, à détériorer ses rapports avec H. D. et, surtout, Bryher. En 1939, il finit par s'installer à New York, où il collectionne des œuvres d'art. De 1942 à 1947, il vit avec Peggy Guggenheim, participant à la fondation de Film of this Century, avec Hans et Frieda Richter, et finançant la production de Hans Richter *Dreams that Money Can Buy* (1944). C'est là son dernier lien au cinéma.
- 31 Au terme de ce parcours factuel, pouvons-nous ressaisir les traits constitutifs de la structure Pool qui la distinguent des premiers mouvements d'avant-garde aux États-Unis ? Il nous paraît possible d'apporter des éléments de réponse à travers trois remarques. Premièrement, Pool mobilise une dynamique d'échange entre l'ouverture

et la dispersion des structures d'amateurs d'une part, et un mouvement d'autonomisation et de forclusion de l'œuvre, sur le modèle du « modernisme élevé », d'autre part. Deuxièmement, Pool conjoint différents champs d'activité (esthétique, psychanalytique, politique) autour d'une pratique de l'image qui vise à la concentration et à la condensation, et qui s'origine dans la poésie imagiste. Troisièmement, Pool déploie une large chaîne d'associations entre la culture classique hellénique et le culte du machinisme. Les membres Pool investissent ainsi le cinéma comme un nouveau support d'expérimentation sur l'image qui offre, en conjonction avec le mécanisme de la projection, l'avantage d'être mécaniquement animée.

- 32 Un DVD édité par Scherzo films et La Cinémathèque suisse, réunit un documentaire de Véronique Gœl consacré à la maison du trio Macpherson, Bryher, H.D., *Kenwin* (1996) qui « propose une description cinématographique de la villa, de sa vocation et de son histoire comme un prisme des activités et des relations de ses commanditaires » (2004) et le film *Borderline* lui-même. L'iconographie qui illustre cet article lui est en grande partie empruntée.

Documents 24 juin 1927 : lettre de Kenneth Macpherson à Gertrude Stein⁸¹

- 33 Riant Château

24 juin 1927

Chère Mademoiselle Stein,

Je vous joins sous pli séparé une copie de mon dernier livre *Poolreflection*, et le premier numéro de *Close Up*, une revue mensuelle consacrée au cinéma d'un point de vue artistique, psychologique et éducatif. J'espère que vous aurez plaisir à les lire. Et tout particulièrement *Close Up* que j'édite et qui s'adresse au nombre toujours croissant d'adeptes du cinéma comme support d'une possible expression de l'art sous ses formes les plus modernes et expérimentales.

À mon avis, vous avez contribué plus que tout autre écrivain à l'avancée de la pensée dans l'art. Ceci mis à part, votre écriture procure un plaisir authentique et stimulant. Peut-être pourriez-vous à l'occasion nous faire parvenir un poème ou un article pour *Close Up* qui porterait sur ce développement de l'art expérimental. Dès à présent, j'aimerais vous solliciter en ce sens. Vous constaterez que H.D. a écrit un charmant poème, *Projector*, qui porte sur la forme au cinéma. La tendance la plus moderne semble inextricablement liée à cette entreprise, et comme vous écrivez sur un mode qui répond exactement à ce qui peut être transposé à l'écran, nous accepterions avec gratitude tout ce que vous pouvez bien nous envoyer.

Nos tarifs sont de deux guinées pour un poème ou un court article, de trois guinées pour un texte dont la limite est fixée à trois mille mots. Notre but est de poser les assises d'un forum de discussion pour esprits avisés, dans la pensée et l'art contemporains, et de partir de cette base.

Avec mes compliments et mes meilleurs vœux,

- 34 Kenneth Macpherson

1929 : réponse de H.D. au questionnaire de Margaret Anderson⁸²

- 35 Margaret Anderson, l'éditeur de *The Little Review*, a soumis un questionnaire à plusieurs auteurs, comprenant la question suivante : « Qu'aimeriez-vous le plus faire, connaître, être au cas où vous ne seriez pas satisfait ? ».

Dans sa réponse, H.D. fait porter l'accent sur son intérêt grandissant pour la pratique filmique.

36 En ce moment même, je suis impliquée dans le cinéma. Nous avons presque terminé un court drame à tendance lyrique de quatre bobines, réalisé dans ce village-ci et dans les environs avec quelques personnes du cru et des amis anglais. Le travail m'a enchantée, je ne me suis jamais tant amusée et j'ai appris moi-même à utiliser le petit projecteur ; j'ai ainsi passé littéralement des heures seules dans mon appartement à faire défiler devant moi les montagnes, les rues du village et mes propres connaissances à travers la lumière, la lumière et la lumière.

En ce moment, je veux continuer à travailler dans ce support avec et autour de purs types, de purs artistes, de purs gens, je veux continuer à expérimenter avec les visages, les ombres et les angles. Toute cette lumière à l'intérieur de la lumière me fascine, me « satisfait » pleinement. J'ai l'impression d'être un chat qui joue avec des écheveaux et des écheveaux d'argent. J'aimerais pour le moment être la personne que je suis, connaître bien mieux le travail de la caméra et avoir un peu plus de force pour hisser le matériel en haut des collines. Oui, j'aimerais plus que tout disposer d'une petite voiture fonctionnelle que je pourrais moi-même utiliser et partir ça et là, de mon propre chef, plus ou moins en Italie et ainsi errer dans les reliefs italiens et suisses et tout autour, en façonnant à ma guise la lumière. J'aimerais travailler avec la caméra Debie, ce que je ne suis pas en mesure de faire. Je peux faire quelques prises avec la petite caméra et une partie sera intégrée au grand film qui nous occupe.

37 H.D., « Confession [Answer to a Questionnaire] », *The Little Review*, n° 12, mai 1929, pp. 38-40.

NOTES

1.Cité par Maggie Magee, Dianna C. Miller, *Lesbian Lives. Psychoanalytic Narratives Old and New*, Londres, The Analytic Press, 1997, p. 11.

2.Cité par Anne Friedberg, « Writing About Cinema : *Close Up* 1927-1933 », Ph. D. dissertation, New York University, 1983, p. 62.

3.Jeffrey C. Stewart, *Paul Robeson, Artist and Citizen*, New Jersey & Londres, Rutgers University Press & The Paul Robeson Cultural Center, 1998, p. XXVII.

4.Voir [H.D.,] *Borderline*, Londres, Mercury Press, 1930, dans James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (dir.), *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 221-236.

5.Sur ce point, voir François Bovier, « Pensée visuelle et monologue intérieur : *Borderline*, A Pool film, written and directed by Kenneth Macpherson », dans Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Magrit Thröhler (dir.), *Home Stories. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Zurich, Schüren, 2001, pp. 307-322 ; « Présence de l'avant-garde internationale : *Borderline* », dans Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque Suisse, 2002, pp. 127-136.

6.Le terme d'écriture féminine est surtout mobilisé par les féministes françaises (Hélène Cixous, Luce Irigaray) dans les années 1970. Mais bien avant, Dorothy Miller

Richardson revendique cette modalité subjective d'écriture dans son introduction au long récit autobiographique *Pilgrimage*, recueilli pour la première fois en 1938. Voir Dorothy Miller Richardson, « Foreword », *Pilgrimage*, vol. 1 [*Pointed Roofs, Backwater, Honeycomb*], Londres, J. M. Dent, 1967 [1938], pp. 9-12.

7. Voir, entre autres, J.B. Harmer, *Victory in Limbo. Imagism 1908-1917*, New York, St Martin's Press, 1975 ; Glenn Hughes, *Imagism and the Imagists, a Study in Modern Poetry*, Palo Alto, Stanford University Press, 1931 ; Peter Jones (dir.), *Imagist Poetry*, Londres, Penguin Books, 1972.

8. Ezra Pound, « A Few Don'ts by An Imagiste », *Poetry*, mars 1913 (traduction dans Ezra Pound, *Au cœur du travail poétique*, Editions de L'Herne, Paris, 1980, pp. 25-30) ; Frank Stuart Flint, « Imagisme », *Poetry*, mars 1913, dans Peter Jones (dir.), *Imagist Poetry*, op. cit., pp. 129-130.

9. Ezra Pound (dir.), *Des Imagistes : An Anthology*, Londres, The Poetry Bookshop, 1914 (New York, Albert & Charles Boni, 1914).

10. Pour Cyrena N. Pondrom, le programme imagiste se réduit à une formalisation théorique de la poétique de H.D. (« H.D. and the Origins of Imagism », dans Susan Stanford Friedman, Rachel Blau DuPlessis (dir.), *Signets, Reading H.D.*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1990, pp. 85-109). Auparavant, René Taupin a soutenu une position analogue, contre l'avis de Pound (*L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine*, Paris, Honoré Champion, 1929 ; Ezra Pound, « Lettre à René Taupin » (mai 1928), dans D. D. Paige (dir.), *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, New York, New Directions, 1971, p. 216).

11. Voir d'une part l'essai de Rachel Blau DuPlessis (*H.D., the Career of that Struggle*, Bloomington, Indiana University Press, 1986), d'autre part les études de Susan Stanford Friedman portant sur la poésie (*Psyche Reborn : The Emergence of H.D.*, Bloomington, Indiana University Press, 1981) et la prose de H.D. (*Penelope's Web : Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990).

12. Voir Donna Krolik Hollenberg (dir.), *Between History and Poetry : The Letters of H.D. and Norman Holmes Pearson*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997. Rappelons que le poète Robert Duncan, parmi les premiers, a réévalué la place de H. D. avec « The H. D.'s Book » (disséminé dans diverses petites revues entre 1966 et 1985).

13. Voir Georgina Taylor, *H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

14. Voir Glenn Hughes, Ford Madox Ford (dir.), *Imagist Anthology 1930*, Londres, Chatto & Windus, 1930 (New York, Covici & Friede, 1930). Il est aujourd'hui établi que H.D. est la principale coordinatrice de l'anthologie. Voir Caroline Zilboorg (dir.), *Richard Aldington & H. D. Their Lives in Letters, 1918-1961*, Manchester University Press, Manchester et New York, 2003.

15. Deux études prennent en compte l'engagement de Bryher respectivement dans le milieu de la psychanalyse et dans celui de l'édition : Maggie Magee, Dianna C. Miller, *Lesbian Lives. Psychoanalytic Narratives Old and New*, Londres, The Analytic Press, 1997, pp. 1-33 ; Jayne E. Marek, *Women Editing Modernism : Little Magazines and Literary History*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995.

16. Entre 1922 et 1931, les éditions Contact ont publié Robert McAlmon, Bryher, Mina Loy, Ernest Hemingway, Marsden Hartley, William Carlos Williams, Mary Butts, Gertrude Beasley, Emanuel Carnevali, Gertrude Stein, H.D., Robert M. Coates, Djuna Barnes, Edwin M. Lanham, Saikaku Ibara et Nathanael West.

17. Voir Laure Murat, *Passages de l'Odéon : Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris*, Paris, Fayard, 2003.
18. Anne Friedberg, *Writing About Cinema : « Close Up » 1927-1933*, op. cit.
19. Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History : An Introduction*, New York, Mc Graw-Hill, 1994, pp. 200-202.
20. Voir Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 [1947] ; Jay Leyda, *Kino : histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976 [1960] ; Rachel Low, *The History of British Film 1918-1929*, Londres, BFI, 1971.
21. Don Macpherson, *Traditions of Independence : British Cinema in the Thirties*, Londres, British Film Institute, 1980.
22. Voir Freddy Buache (dir.), « Cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet », *Travelling Documents Cinémathèque suisse* n° 55, été 1979 et « Cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet 2 », *ibid*, n° 56-57, printemps 1980.
23. Roland Cosandey, Guy Collomb, « Ces quatre perches fichées sur les pentes de la colline. La maison Kenwin sise à Burier », *Repères. Revue romande*, n° 12, 1985 ; R. Cosandey, « On Borderline », *Afterimage*, n° 12, 1985 (repris en français : « Autour de Borderline » dans *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 49, 1988).
24. Voir James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (dir.), *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, op. cit. Il faut noter que les deux reproductions de la revue *Close Up* (Kraus Reprint, 1969, et Arno Press, 1971) sont épuisées depuis longtemps.
25. Voir, entre autres, Annette Debo, « Interracial Modernism in Avant-Garde Film : Paul Robeson and H.D. in the 1930 Borderline », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 18, n° 4, 2001, pp. 371-383 ; Anne Friedberg, « Approaching Borderline », dans Michael King (dir.), *H.D., Woman and Poet*, Orono, National Poetry Foundation, 1986, pp. 369-390 ; Jean Walton, « Nightmare of the Uncoordinated White-folk : Race, Psychoanalysis, and H.D.'s Borderline », dans Christopher Lane (dir.), *The Psychoanalysis of Race*, New York, Columbia University Press, 1998, pp. 395-416.
26. Voir Jean Walton, « White Neurotics, Black Primitives, and the Queer Matrix of Borderline », dans Ellis Hanson (dir.), *Out Takes : Essays in Queer Theory and Film*, Durham, Duke UP, 1999.
27. Kenneth Macpherson, « A Negro Film Union – Why Not ? », dans Nancy Cunard (dir.), *Negro : An Anthology*, New York & Londres, Continuum, 2002, pp. 205-207 [première édition : 1934]. Rappelons que Nancy Cunard, petite fille richissime du fondateur de la Cunard Line, portraiturée par Kokoschka et photographiée par Man Ray, publie un premier recueil de poèmes en 1921. Elle fonde en 1928 une maison d'édition, The Hours Press, en Normandie — où Aragon, alors son amant, publie une traduction de *la Chasse au snark* de Lewis Carroll — avant de se consacrer à la « question noire », puis à la défense de la République espagnole.
28. Sur les films d'exploitation d'Oscar Micheaux à l'intention de la communauté afro-américaine, voir Pearl Bowser, Jane Gaines, Charles Musser (dir.), *Oscar Micheaux and His Circle : African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
29. Voir Jan-Christopher Horak (dir.), *The First American Film Avant-Garde 1919-1945*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1995 ; Bruce Posner (dir.), *Unseen Cinema : Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York, Anthology Film Archives, 2000 ; Jean-Michel Bouhours, Bruce Posner, Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), *En marge de*

Hollywood, la première avant-garde cinématographique américaine, 1893-1941, Paris, Centre Pompidou, 2003 [reprise partielle des ouvrages précédents].

30. Eugen Deslaw, « After My Premieres », *Close Up*, n° 21, mars 1929, pp. 88-90 [la pagination correspond à la réédition de la revue par Kraus Reprint, 1969] ; E. Deslaw, « Cinema and Robots », *Close Up*, n° 42, décembre 1930, pp. 422-424 ; E. Deslaw, « My First Sound Film », *Close Up*, n° 43, mars 1931, pp. 61-62.
31. Man Ray, « From Emak Bakia », *Close Up*, n° 2, août 1927, p. 40.
32. Voir A. Cauvin, « A New Belgium Film », *Close Up*, n° 38, août 1930, pp. 100-104 ; Charles E. Stenhouse, « And Thus It Goes On », *Close Up*, n° 42, décembre 1930, pp. 393-397 ; C. E. Stenhouse, « La [sic] Rêve du Poète. Au Pays du Scalp », *Close Up*, n° 44, juin 1931, pp. 134-136.
33. Voir Freddy Chevalley, « Pour la défense du cinéma artistique », *Close Up* n° 28, octobre 1929, pp. 304-306 ; Jean Lenauer, « The Independant Cinema Congress », *Close Up*, n° 28, octobre 1929, pp. 306-308 ; Oswald Blakeston, « It Happened in Bruxelles », *Close Up*, n° 42, décembre 1930, pp. 404-417 ; A. Kraszna-Krausz, « Exhibition in Stuttgart, June 1929, and its Effects », *Close Up*, n° 30, décembre 1929, pp. 455-464.
34. Marianne Moore, « Lot in Sodom », *Close Up*, n° 54, décembre 1933, pp. 318-319.
35. Sur la genèse du *Ballet mécanique*, voir Standish D. Lawder, *Le Cinéma cubiste*, Paris, Paris Expérimental, 1994 [1979] ; Richard Humphreys (dir.), *Pound's Artists : Ezra Pound and the Visual Arts in London, Paris and Italy*, Londres, The Tate Gallery, 1985.
36. Oswald Blakeston et Kenneth Macpherson, « We present a Manifesto and a Family Album », *Close Up*, n° 48, juin 1932, pp. 92-105.
37. Dr. Hanns Sachs, « Film Psychology », *Close Up*, n° 17, novembre 1928, pp. 8-15 ; H. Sachs, « Modern Witch-Trials », *Close Up*, n° 23, mai 1929, pp. 18-22 ; H. Sachs, « Kitsch », *Close Up*, n° 49, septembre 1932, pp. 200-205. Hanns Sachs est proche du groupe Pool : sous sa direction, Bryher se prépare à devenir analyste, de 1928 à 1932.
38. Voir Barbara Low, « Mind-Growth or Mind-Mechanization ? The Cinema in Education », *Close Up*, n° 3, septembre 1927, pp. 44-52. H.D. a rencontré Barbara Low pendant la Première Guerre par l'intermédiaire de D. H. Lawrence.
39. L. Saalschutz, « The Film in its Relation to the Unconscious », *Close Up*, n° 25, juillet 1929, pp. 31-38 ; L. Saalschutz, « Mechanisms of Cinema II », *Close Up*, n° 27 et n° 29, septembre et novembre 1929, pp. 194-198 et pp. 359-363 ; L. Saalschutz, « Present Tense », *Close Up*, n° 33, mars 1930, pp. 204-210 ; L. Saalschutz, « Mechanisms of Cinema III », *Close Up*, n° 34, avril 1930, pp. 303-308 ; L. Saalschutz, « The Relativity of Transition », *Close Up*, n° 37, juillet 1930, pp. 5-12.
40. H.D., « The Cinema and the Classics I : Beauty », *Close Up*, n° 1, juillet 1927, pp. 22-33.
41. H.D., « An Appreciation », *Close Up*, n° 21, mars 1929, pp. 56-68.
42. Anne Friedberg cite une lettre de Macpherson à H. D., où celui-ci soutient que Georg W. Pabst, après avoir visionné *Foothills*, hésite à décommander Louise Brooks et à faire appel à H. D. pour interpréter *Loulou* (*Writing about Cinema : « Close Up » 1927-1933, op. cit.*, p. 140).
43. Kenneth Macpherson, « Die Liebe der Jeanne Ney », *Close Up*, n° 6, décembre 1927, pp. 17-26 ; K. Macpherson, « As Is », *Close Up*, n° 9, mars 1928, pp. 5-10.
44. Kenneth Macpherson, « As Is », *Close Up*, n° 10, avril 1928, pp. 5-11.
45. Bryher, « G. W. Pabst, A Survey », *Close Up*, n° 6, décembre 1927, pp. 56-61.
46. Erno Metzner, « A Mining Film », *Close Up*, n° 47, mars 1932, pp. 3-9 ; E. Metzner, « On the Sets of the Film Atlantis », *Close Up*, n° 49, septembre 1932, pp. 153-159.

47. Max Pretzfelder, « The Film Costumier's Problems », *Close Up*, n° 50, décembre 1932, pp. 275-280.
48. Robert Herring, « Film Imagery : Eisenstein », *Close Up*, n° 18, décembre 1928, pp. 20-30.
49. S. M. Eisenstein, « The New Language of Cinematography », *Close Up*, n° 23, mai 1929, pp. 10-13 ; « The Fourth Dimension in the Kino », n° 33 et n° 34, mars et avril 1930, pp. 184-194 et pp. 253-268 ; « The Dynamic Square », n° 43 et n° 44, mars et juin 1931, pp. 2-16 et pp. 91-94 ; « The Principles of Film Form », n° 45, septembre 1931, pp. 167-181 ; « Detective Work in the GIK », n° 50, décembre 1932, pp. 287-294 ; « Cinematography with Tears », n° 51, mars 1933, pp. 3-17 ; « An American Tragedy », n° 52, juin 1933, pp. 109-124. Précisons que la déclaration cosignée avec Poudovkine et Alexandrov sur l'utilisation contrapuntique du son paraît en octobre 1928 déjà (« The Sound Film, a Statement from USSR », *Close Up*, n° 16, octobre 1928, pp. 10-13).
50. Kenneth Macpherson, « An Introduction to "The Fourth Dimension in the Kino, Part I" », *Close Up*, n° 33, mars 1930, pp. 175-184.
51. Dr. Hanns Sachs, « Film Psychology », *Close Up*, n° 17, novembre 1928, pp. 8-15. Sachs étudie les mécanismes du déplacement et des actes manqués dans *The Marriage Circle* (Ernst Lubitsch, 1924), *Potemkine* (S. M. Eisenstein, 1925) et *la Mère* (Vsevolod Poudovkine, 1926).
52. Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, Territet, Pool, 1929.
53. Seymour Stern, A. A. Leiva, J. Auringer, « Manifesto of Experimental Cinema », et A. B. Maugard, « Open Letter : Thunder over Mexico », *Close Up*, n° 53, septembre 1933, pp. 248-257. Précisions que les éditeurs, par souci d'équité, donnent la parole au commanditaire américain. Voir Kenneth Macpherson (dir.), « Thunder over Mexico : M. Upton Sinclair Defends Himself », *id.*, n° 54, décembre 1933, pp. 361-363.
54. Voir Kenneth Macpherson, *Poolreflection*, Territet, Pool, 1927 ; K. Macpherson, *Gaunt Islands*, Territet, Pool, 1927.
55. Susan S. Friedman est la première à noter que *Poolreflection* est écrit en regard de *Her*, fictionalisant ainsi la même tranche de vie d'un point de vue masculin – et incestueux (*Penelope's Web. Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*, *op. cit.*, pp. 133-135).
56. Anne Friedberg, *Writing about Cinema : « Close Up », 1927-1933*, *op. cit.*, pp. 118-121 et pp. 331-334.
57. À la même époque, en France, les éditeurs de *La Revue du cinéma* (1928-1931) – tout comme ceux de *Cinéa*, dès 1921 – adoptent une perspective artistique qui est comparable à celle de *Close Up*.
58. Dorothy Miller Richardson inaugure en août 1927, dans le deuxième numéro de *Close Up*, une série d'articles intitulés « Continuous Performance », qui prend fin en juin 1933 (cumulant 20 articles).
59. Voir la lettre de Macpherson à Gertrude Stein en 1927, en annexe. Gertrude Stein répond positivement à la demande (Gertrude Stein, « Mrs. Emerson », *Close Up*, n° 2, août 1927, pp. 23-29 ; G. Stein, « Three Sitting Here », *Close Up*, n° 3 et n° 4, septembre et octobre 1927, pp. 17-28 et pp. 17-25).
60. Lettre inédite de H. D. à Viola Jordan, le 17 septembre 1927, Londres, citée par Louis Silverstein, « H. D.'s Chronology, Part III (April 1919-1928) », sur le site www.imagists.org/hd/hdchron3.html (co Monty L. Montee).
61. *Close Up*, n° 1, juillet 1927. [annonce non paginée]. Cette réflexion anticipe les principes du « vers projectif » que Charles Olson prône en 1950 et du « cinéma visionnaire » que Stan Brakhage défend au début des années 1960, dans le

prolongement de la poétique de Gertrude Stein et d'Ezra Pound. Voir Charles Olson, « Projective Verse » [1950], *Collected Prose*, Berkeley et Londres, University of California Press, 1997 (Donald Allen, Benjamin Friedlander, dir.), pp. 239-249 ; p. Adams Sitney (dir.), *Metaphors on Vision by Brakhage*, Film Culture, New York, 1963.

62. Voir H. D., « Wing Beat », partiellement cité par Anne Friedberg, *Writing About Cinema* : « *Close Up* » 1927-1933, *op. cit.*, pp. 126-129.

63. Voir la lettre de Macpherson à H. D. [Berlin, non datée], citée par Anne Friedberg, *Writing About Cinema* : « *Close Up* » 1927-1933, *op. cit.*, p. 140.

64. Kenneth Macpherson, « Wie ein Meisterstück entstand », *Film für Alle. Monatschrift für Amateur Kinematographie*, n° 12, 1929, cité et traduit par Roland Cosandey dans « Autour de *Borderline* », *op. cit.*, p. 63-65.

65. Voir H. D., « Confession [Answer to a Questionnaire] », *The Little Review*, n° 12, mai 1929, pp. 38-40, dont nous traduisons un extrait en annexe.

66. Voir Anne Friedberg (*op. cit.*) et la correspondance entre H.D., Bryher et Macpherson. Voir Anne Friedberg, « *Borderline* and the Pool Films : Introduction », dans James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (dir.), *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, *op. cit.*, pp. 221-236. Une partie de la correspondance conservée à la Beineke Library est citée dans le film *Kenwin* (Véronique Goël, Suisse, 1996).

67. Kenneth Macpherson, « As Is », *Close Up*, n° 41, novembre 1930, pp. 293-298.

68. [H.D.], *Borderline*, Londres, Mercury Press, 1930, dans James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (dir.), *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, *op. cit.*, pp. 221-236.

69. Ezra Pound s'est volontairement exilé en Europe dès 1908. H. D. vit et travaille essentiellement à Londres à partir de 1911 et en Suisse à partir de 1921. Mais la poésie de la quête moderniste n'en demeure pas moins une tradition américaine : William Carlos Williams, Louis Zukosky et, un peu plus tard, Charles Olson écrivent aux Etats-Unis, si nous nous en tenons aux représentants les plus célèbres de la poésie épique d'avant-garde.

70. La réception critique de *Borderline* lors de ses premières projections est examinée par Anne Friedberg dans *Writing About Cinema*, *op. cit.*, pp. 156-172.

71. Le film déjà cité de Véronique Goël, *Kenwin* (1996), qui vient d'être édité en dvd avec *Borderline* (Scherzo films et La Cinémathèque suisse), « propose une description cinématographique de la villa, de sa vocation et de son histoire comme un prisme des activités et des relations de ses commanditaires » (2004). Notons par ailleurs que la maison servit de relais dans la fuite de nombreux intellectuels antifascistes ou juifs quittant l'Allemagne et l'Autriche puis la France en direction de la Grande Bretagne et les Etats Unis. Bryher fut très active au sein des réseaux d'aide et Walter Benjamin fut en contact avec elle au moment de son incarcération et lors de ses tentatives de quitter la France.

72. Bryher, dans une lettre datée du 3 mai 1932, écrit à Macpherson que Georg W. Pabst se propose de l'aider à réaliser un film dans les studios berlinois. Voir Anne Friedberg, *Writing about Cinema*, *op. cit.*, pp. 62-63.

73. Anne Friedberg cite une lettre de Carl Koch à Bryher qui rend compte des facilités que le Dr Bayer est prêt à consentir pour que Macpherson réalise un film sonore. Voir Anne Friedberg, *ibid.*, p. 64.

74. Voir la lettre de Hanns Sachs à Bryher, datée du 29 novembre 1932, citée dans Maggie Magee, Dianna C. Miller, *Lesbian Lives. Psychoanalytic Narratives Old and New*, *op. cit.*, p. 353, note 21.

75. En juin 1933, Bryher écrit un plaidoyer contre la montée du fascisme en Allemagne. Voir Bryher, « What Shall You Do in the War », *Close Up*, n° 52, juin 1933, pp. 188-192.
76. Sur ce point, voir la correspondance entre Bryher et Macpherson durant l'année 1934, reprise dans Susan Stanford Friedman, *Analyzing Freud : Letters of H.D., Bryher and their Circle*, New York, New Directions, 2002, tout particulièrement pp. 406-407 et pp. 416-418.
77. Sur les implications des positions de Mélanie Klein sur la pensée de H. D. et le rôle d'intermédiaire que joue Walter Schmdieberg, voir Susan Edmunds, *Out of Line. History, Psychoanalysis, and Montage in H. D.'s Long Poems*, Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 25-33.
78. Dans une lettre à H. D., datée du 4 mai 1933, Bryher affirme être en contact avec le Conseil du Service de la Société des amis. Voir Susan Stanford Friedman, *Analyzing Freud : Letters of H.D., Bryher and their Circle*, op. cit., p. 243.
79. Plus de 100 personnes transitent par la Kenwin. Parmi les réfugiés avec lesquels des contacts ont été pris dans ce sens, seul Walter Benjamin ne transitera pas par la Suisse et sera acculé au suicide à la frontière espagnole, en septembre 1940. Voir Bryher, *The Heart to Artemis : A Writer's Memoir*, Londres, Collins, 1963, p. 277.
80. Susan Stanford Friedman, *Analyzing Freud : Letters of H.D., Bryher and their Circle*, op. cit., pp. 356-357.
81. Sources : Anne Friedberg, « Introduction », dans James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (dir.), *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 14.
82. Repris dans Margaret Anderson (ed.), *Little Review Anthology*, New York, Horizon Press, 1953, pp. 364-366.

RÉSUMÉS

En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool La poétesse américaine H.D. et la romancière anglaise Bryher, faisant ménage commun, rencontrent Kenneth Macpherson en 1926, par l'entremise de Frances Gregg (compagne de H.D. au début des années 1910). Formant un singulier ménage à trois, ils fondent la structure d'édition et de production de films dénommée « Pool », active de 1927 à 1933. Pool édite la revue d'avant-garde anglophone la plus influente du moment consacrée au cinéma (*Close Up*, juillet 1927-décembre 1933). La principale production filmique du groupe, le long-métrage *Borderline* (1930), conjoint question raciale (Paul Robeson joue l'un des rôles centraux), troubles psychologiques et préoccupations formelles. Pourtant, le groupe Pool – qui, certes, est implanté en Suisse – fait figure du grand absent des histoires de l'avant-garde cinématographique anglo-américaine (alors même que H.D. et, dans une moindre mesure, Bryher, occupent aujourd'hui une place centrale dans l'espace littéraire anglo-américain).

On the Fringe of the American Avant-Garde : The Pool Group The literary couple, American poetess H.D. and English novelist Bryher, encountered Kenneth Macpherson in 1926 via Frances Gregg (H.D.'s companion in the early teens). Forming a singular ménage à trois, they founded the publishing and film production organization "Pool," active from 1927 to 1933. Pool edited the

most influential English avant-garde journal of its time devoted to cinema (Close Up, July 1927-December 1933). The group's principal production, the feature film *Borderline* (1930), unites racial issues (Paul Robeson plays a central role), psychological troubles and formal concerns. Yet, the Pool group – while well recognized in Switzerland – is largely absent in histories of the anglo-american cinematographic avant-garde (although H.D. and, to a lesser extent, Bryher, are central in anglo-american literature.)

AUTEUR

FRANÇOIS BOVIER

Assistant diplômé à l'Université de Lausanne, travaille à une thèse de doctorat sur le groupe Pool. A publié plusieurs études sur ce sujet dans François Albera, Maria Tortajada (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches* (Payot, 2000), Laura Vichi (dir.), *L'uomo visibile* (Forum, 2001), Magrit Tröhler et alii (dir.), *Home Stories* (Schüren, 2001), Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres* (Antipodes/Cinémathèque suisse, 2002). Membre du comité de rédaction de la revue *Décadrages, cinéma à travers champs*.

François Bovier is a graduate assistant at the University of Lausanne. He is currently working on his doctoral dissertation on the "Pool" group, and has published several studies on this subject in *Cinéma suisse: nouvelles approches* (Payot, 2000), eds. François Albera, Maria Tortajada; *L'uomo visibile* (Forum, 2001), ed. Laura Vichi; *Home Stories* (Schüren, 2001), eds. Magrit Tröhler et al.; and *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres* (Antipodes/Cinémathèque suisse, 2002), ed. Rémy Pithon. He is also a member of the editorial board of *Décadrages, cinéma à travers champs*.