Kinoptique du ciel d'encre

Christophe Wall-Romana

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/684>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.684

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 127-142

ISBN : 978-2-84310-282-0

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Christophe Wall-Romana, « Kinoptique du ciel d'encre », *Recherches & Travaux* [En ligne], 84 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 29 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/684> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.684>

Kinoptique du ciel d'encre

Être essentiellement électrique, l'oiseau voit, sait et prévoit la terre et le ciel, les temps, les saisons. [...] Mais avec le chant l'oiseau a beaucoup d'autres langages. Comme l'homme, il jase, prononce, dialogue. Il est avec nous le seul être qui ait vraiment une langue. L'homme et l'oiseau sont le verbe du monde.

Jules MICHELET¹

Regardons une courbe graphique quelconque [...] Pourquoi, dirais-je, les dessins statistiques tracés à la longue sur ce papier par des accumulations [...] pourquoi ces silhouettes, qui expriment, elles aussi, et traduisent aux yeux des amas et des séries de faits coexistants ou successifs, sont-elles réputées seules symboliques, tandis que la ligne tracée dans ma rétine par le vol d'une hirondelle est jugée une réalité inhérente à l'être même qu'elle exprime et qui consisterait essentiellement, ce nous semble, en figures mobiles, en mouvements dans l'espace figuré? Est-ce que, au fond, il y a moins de symbolisme ici que là? Est-ce que mon image rétinienne, ma courbe graphique rétinienne du vol de cette hirondelle n'est pas seulement l'expression d'un amas de faits (les divers états de cet oiseau) que nous n'avons aucune raison de regarder comme analogues le moins du monde à notre impression visuelle?

Gabriel TARDE²

1. J. Michelet, *L'Oiseau*, Paris, Hachette, 1863, p. 288.

2. G. Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan, 1911 (chap. VI, « Les tracés de la statistique et le vol d'un oiseau » publié en 1883), p. 144.

Dans un lieu où des oiseaux se livrent au vol à voile, supposons deux observateurs séparés l'un de l'autre d'une distance connue. Chacun d'eux est muni d'une chambre noire sur le verre de laquelle l'oiseau peint son image qui se déplace en sens divers. Chaque observateur tient à la main un style électrique dont la pointe écrivante est actionnée à des intervalles de temps égaux [...] À un moment donné, chacun des observateurs commencera à suivre le mouvement de l'image de l'oiseau sur le verre avec la pointe de son style [...] À la fin de l'expérience, les deux glaces porteront des images, formées de courbes ponctuées [...] En combinant ces images on pourra construire géométriquement la trajectoire de l'oiseau, suivant les trois dimensions de l'espace.

Étienne-Jules MAREY³

Avec comme pour langage / Rien qu'un battement
aux cieux

Stéphane MALLARMÉ⁴

« Lire ce qui n'a jamais été écrit ». Un tel mode de lecture est des plus anciens ; lecture d'avant toutes les langues, dans les entrailles, les étoiles, ou les danses.

Walter BENJAMIN⁵

Pris ensemble, ces passages donnés en exergue illustrent une certaine conception propre à la modernité (située ici entre 1860 et 1930) quant à la transformation qu'imprime la convergence de la vue, du mouvement et de l'espace sur l'appréhension du langage et de l'écriture – une transformation que cet essai va tenter de préciser à travers la poésie. Pour le dire autrement, nous avançons l'idée que la poésie moderne se sera tournée vers certaines options spécifiques quant à la nature du langage écrit à cause de ce que nous appelons la *kinopsis*⁶.

En effet, tout au long du XIX^e siècle, à la confluence de divers domaines techniques, culturels et sensoriels, un nouvel habitus s'est fait massivement sentir, avec de profondes répercussions épistémologiques. On peut définir la *kinopsis* sous quatre angles. 1) C'est d'abord une pratique de regarder avec attention

3. E.-J. Marey, *Le Vol des oiseaux*, Paris, G. Masson, 1890, p. 291.

4. S. Mallarmé, « Éventail (de Madame Mallarmé) » [1891] dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1998, p. 30.

5. W. Benjamin, *Paralipomènes et variantes des Thèses sur le concept d'histoire, Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 453.

6. Pour le cinéma en tant que dispositif focal pour la *kinopsis*, voir Ch. Wall-Romana, *Cinepoetry, Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2012.

ou d'observer avec plaisir des scènes visuelles depuis un véhicule à translation stabilisée (bicyclette, train, trottoir roulant, automobile, etc.). 2) C'est aussi, et réciproquement, le désir de donner à voir le mouvement en tant que tel – et non seulement une chose mouvante – afin de le rendre accessible à l'analyse ou à l'esthétique et de suppléer à la vue humaine qui ne s'y adapte au naturel que dans des limites extrêmement étroites (phénakistiscope, chronophotographie, cinéma, cinérama, etc.). 3) C'est l'ensemble des nouveaux effets et nouvelles expériences qui découlent de ces nouvelles techniques de locomotion et de vision : le bougé, le flou, le gros plan, le zoom, le travelling, le panoramique, le raccord d'images, les jeux de parallaxe, les changements d'échelle, le film dans le film, l'automorphose⁷, etc. 4) C'est enfin une utopie et une téléologie : l'espoir ou l'escompte qu'un nouvel amalgame de présentation et/ou représentation jointe du mouvement et de la vue conduira tôt ou tard à des sauts cognitifs et sensoriels (cinéma imaginaire, réalité virtuelle, photographie par satellite, écrans tactiles, etc.).

Stipuler une telle disposition kinoptique, tout à la fois comme pratique, désir et épistème, présente deux gros avantages heuristiques. D'une part, puisque les interactions entre vision et mouvement ont vraisemblablement joué, dans la grande durée de l'évolution, un rôle clé dans le développement du libre potentiel neuronal animal et humain, elles ne peuvent être reléguées purement dans le domaine technique, lequel peut néanmoins les réorganiser ou les repotentialiser⁸. Mais d'un autre côté, la technique au sein de la modernité – le cinéma notamment – a trop souvent servi de prothèse sans thèse, c'est-à-dire de supplément technologique à une faculté jamais clairement définie. L'*homo modernus* est-il attiré vers le cinéma par scopophilie? Veut-il la maîtrise totale du monde selon Descartes et la volonté de pouvoir de Nietzsche? Doit-il déchirer le voile de l'inauthentique mise-en-réserve du tout ainsi que le regrette Heidegger? Ou bien est-il assujetti à son insu par les formations discursives d'un épistème ou d'idéologèmes audiovisuels ayant partie prenante avec le pouvoir (Foucault, Althusser)? Sommes-nous entrés par un portail historique dans un régime ou une sphère des images sans plus d'extérieur (Benjamin, Déotte)? Tous ces grands récits, valables pour certains contextes ou points de vue, font toutefois l'impasse sur le principal, ce qu'Edgar Morin

7. L'automorphose, c'est ainsi que je caractérise l'effet-cinéma comme le premier moyen de genèse artificielle d'un être temporel qui s'auto-organise (autopoétique) à la manière des corps animaux, ou de l'eau, des nuages, du feu, des foules, des feuillages, etc.

8. Pour le neuroscientifique R. Llinás, dans *I of the Vortex: From Neurons to Self* (Cambridge, MIT Press, 2002), l'intelligence animale découle directement de la synergie vision / anticipation du mouvement liée à une capacité neuronale accrue, laquelle permet une diversification des fonctions cognitives.

stipulait dans les années 1950 déjà, à savoir que la force anthropologique et physiologique du cinéma vient de ce que nous y reconnaissons intuitivement une résonance étroite avec nos propres fonctions cognitives et sensorielles⁹. Comme le démontre Jean Epstein, le cinéma est la première machine dont on puisse dire qu'elle pense par une sorte d'« anti-philosophie », car ce qu'elle produit et montre, l'intelligence humaine seule ne peut le faire ou le prédire¹⁰.

En suivant Bergson et Merleau-Ponty, on peut avancer que la perception forme avec la cognition et l'action un « champ de mise-en-acte », puisque ce que nous percevons ce sont nos actions potentielles, c'est-à-dire les interactions projetées du champ sur notre corps. Néanmoins, au contraire de Bergson, nous insistons sur le fait qu'une telle mise-en-acte virtuelle s'appuie sur des ressources à la fois naturelles et artificielles, et que divers modes et appareils d'hypermédiateté (oculaires en particulier) la simulent, la relaient ou la modélisent¹¹. Les archéologies du cinéma ont donc raison de faire remonter jusqu'au xvii^e siècle non pas seulement des éléments disparates du dispositif cinématographique, mais bien la notion même que la technique va de pair avec les tentatives d'explorer et de mieux *saisir* notre champ de mise-en-acte perceptuel¹². La *kinopsis* représente une intensification de ce processus hybride au cours de la seconde moitié du xix^e siècle, en large partie à cause de l'implémentation de la photographie qui bouleversa l'exclusivité de l'imbrication autochtone du regard humain dans ce qu'Husserl dénomme « l'horizon du monde¹³ ».

9. E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956. Morin s'inspire ouvertement de J. Epstein, en particulier *L'Intelligence d'une machine* (Jacques Melot, 1946). Sur E. Morin et J.-L. Schefer, lequel reconnaît une parenté entre le cinéma et les peintures paléolithique (bien avant Herzog), voir C. Béghin, « "Un Fond mobile de l'univers", à propos des montages d'images dans deux livres de J. L. Schefer », *Le Mouvement des concepts*, numéro hors série de *Murmure*, S. Liandrat-Guiges (dir.), février 2008, p. 37-61.

10. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, dans *Écrits sur le cinéma*, t. 1, Paris, Seghers, 1975, p. 310.

11. Le « champ de mise-en-acte » est ma traduction de l'anglais « *enactive* » qui dénote l'action anticipative et motrice qui sous-tend la perception pour A. Noë dans *Action in Perception* (Cambridge, MIT Press, 2006).

12. Voir les travaux du penseur S. Zielinski, malheureusement peu disponibles en français.

13. Merleau-Ponty fut, après Bergson, parmi les premiers à mettre en avant les interactions entre mouvement et vision, bien qu'il ne thématise pas la technique. Voir R. Barbaras, *Le désir et la distance, introduction à une phénoménologie de la perception* (Paris, Vrin, 1999), et J.-L. Lannoy, *Langage, perception, mouvement, Blanchot et Merleau-Ponty* (Grenoble, Millon, 2008). E. Couchot souligne le fait capital que l'image technique, même fixe, devient un événement temporel (*Des images, du temps et des machines dans les arts de la communication*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2007). D. Willoughby rappelle les origines graphiques du cinéma préphotographique (*Le cinéma graphique, une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, Paris, Textuel, 2009).

C'est la mise en avant du mouvement au sein de la vision ou de concert avec elle que cet essai tente de mettre en évidence dans la poésie dite moderne, surtout celle de Mallarmé et son disciple Valéry. Nous examinerons deux grands vecteurs kinoptiques qui se recoupent : le vol des oiseaux et le ciel ou l'univers astronomique, en particulier dans leur rapport avec la possibilité d'une nouvelle écriture mobile¹⁴.

Paul Valéry

Le passage de Tarde peut servir d'entrée en matière puisque sa comparaison entre une courbe statistique et le vol d'un oiseau met en relation improbable deux objets visuels et temporels par le biais de cette grande erreur kinoptique : la persistance rétinienne des images¹⁵. Certes, Tarde a sans doute en tête les clichés chronophotographiques de Muybridge (probablement pas encore ceux de Marey – nous sommes en 1883) qui lui permettent d'asseoir sa comparaison sur une appréhension stroboscopique du réel. Mais comme le démontre l'expérience virtuelle décrite dans le passage de Marey sur l'enregistrement graphique triangulé d'un vol d'oiseau, la différence est grande entre un fait dynamique en quatre dimensions et sa reconstruction imaginaire et infinitésimale *a posteriori*. Néanmoins, le subtil passage de Tarde à Marey atteste ce que le psychologue Émile Peillaube affirme en 1910, à savoir qu'il faut dorénavant considérer

les images [...] non plus à l'état statique comme des résultats ou des produits, mais à l'état dynamique dans leur devenir et dans leur synthèse. Nous avons cherché à saisir sur le vif l'évolution des images s'organisant, à partir de la sensation, par étapes progressives, en mémoire et en imagination¹⁶.

Peillaube fait preuve ici d'une sensibilité kinoptique explicite alors que chez Tarde elle demeure non développée. C'est justement cette reconnaissance d'une sensibilité kinoptique passant de l'implicite à l'explicite qui sous-tend un large pan des préoccupations de la deuxième moitié du XIX^e siècle, en particulier dans la poétique symboliste entre Baudelaire et Valéry, en passant comme nous

14. Nous devons prendre nos distances avec G. Bachelard qui, au nom de sa matériologie aristotélicienne, répudie toute composante technique ou historique dans la genèse de l'imagination, appelant donc à « [...] remplacer une philosophie de description cinématique par une philosophie de production dynamique » (*L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 294).

15. Comme on le sait, c'est l'« effet-phi » et non la persistance rétinienne qui génère l'animation des images au cinéma. Voir *Effet Phi*, F. Miller, A. Vandome et J. McBrewster (dir.), Alphascript Publishing, 2011.

16. É. Peillaube, *Les Images. Essai sur la mémoire et l'imagination*, Paris, Marcel Rivière, 1910, p. 11.

allons le voir par Mallarmé. Nous suggérerons enfin que le sensible kinoptique demeure très présent aujourd'hui, peut-être comme le contrecoup de l'élan symboliste.

Dans ce magnifique traité de kinoptique qu'est « L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1894), Valéry tire une extase oculaire de l'espace architectural :

Le plaisir est de se déplacer jusqu'à le mouvoir [un édifice] et à jouir de toutes les combinaisons que donnent ses membres, qui varient : la colonne tourne, les profondeurs dérivent, des galeries glissent, mille visions s'évadent du monument, mille accords¹⁷.

Ce qui amorce la jouissance kinesthésique, ici, c'est une synergie étroite, pour ne pas dire synesthésique, entre le corps en mouvement et la parallaxe mobile considérée dans toutes ses combinaisons possibles simultanément, et comme virtuellement. Si on retrouve déjà chez Baudelaire plusieurs passages ayant trait à une telle pulsion scopique mobile et virtuelle, elle reste néanmoins en marge de sa poétique centrale¹⁸. Au contraire, Valéry prend directement pour projet esthétique l'étude de la conjonction entre « [...] la volonté de *voir*, et ce qu'on pourrait appeler la manie cinétique¹⁹ [...] ». Le texte entier, dans sa composition improvisée, en constant bougé et délié, avec même ses couches de commentaires ultérieurs, reflète cette duction du mouvement qui à la fois refuse de s'astreindre à une image ou une série stabilisée d'images ou de concepts, ou à l'emportement faussement fixateur des mots : « Quelle qu'elle soit, une pensée qui se fixe prend les caractères d'une hypnose et devient, dans le langage logique, une idole²⁰. » Il s'agit donc d'inventer une nouvelle pratique de langue et aussi d'écriture capable d'en préserver la mobilité interne. Dans une note de 1929, Valéry suggère que la connaissance scientifique a trouvé un type de solution à ce problème psycho-esthétique qu'il pressentait en 1894 à travers de Vinci et lui-même :

La grande invention de rendre les lois sensibles à l'œil et comme lisibles à vue s'est incorporée à la connaissance, et *double* en quelque sorte le monde de l'expérience d'un monde visible de courbes, de surfaces, de diagrammes qui transposent les propriétés en figures dont, en suivant de l'œil les inflexions, nous éprouvons, par la conscience de ce mouvement, le sentiment des vicissitudes d'une grandeur. Le *graphique* est capable du continu dont la parole est incapable [...] On voit se constituer peu à peu une sorte d'idéographie des relations figurées entre qualités et quantités²¹ [...]

17. P. Valéry, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1190.

18. Voir R. Bague, *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2008.

19. *Ibid.*, p. 1195

20. *Ibid.*, p. 1162.

21. *Ibid.*, p. 1266-1267.

Ce texte de 1929 fait clairement référence aux ouvrages d'Étienne-Jules Marey sur « la méthode graphique », par exemple dans l'avant-propos au *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie* de 1884 : « Non seulement les physiologistes, mais, en général, tous les expérimentateurs trouveront dans la chronophotographie la solution d'un grand nombre de problèmes²². » On songe aux Cahiers de Valéry, ce laboratoire et *work-in-progress* qui – à partir de 1894 justement – tentera de créer une équivalence poético-critique de cette méthode graphique pour saisir le fonctionnement de la pensée, en une écriture qu'on pourrait nommer chronographique, voire mutoscopique. Entre Baudelaire et Valéry, on passe donc d'une intuition éparse et dilettante d'une *kinopsis* surtout non technique à une expérimentation fondamentale axée sur une méthode permettant de la reproduire et en relation avec les bouleversements techniques.

« Un coup de dés »

Valéry conclut l'« Introduction » de 1894 en rappelant les mots qui viennent clore le cahier de Léonard de Vinci ayant trait au vol humain : « Le grand oiseau prendra son premier vol monté sur un grand cygne ; en remplissant l'univers de stupeur, remplissant de sa gloire toutes les écritures, louange éternelle au nid où il naquit.²³ » L'avion entrevu ici par de Vinci et Valéry, relie de nouveau le vol de l'oiseau à une révolution de l'écriture, comme si la *kinopsis* du XIX^e siècle ravivait la divination du monde des signatures sympathiques, ceci sous des *auspices* résolument célestes – mot qui signifie littéralement « l'observation des oiseaux » (*avis* et *spicere*). Avec l'arrivée de l'aviation vers 1910, les réalités du vol, la psychologie du pilote et surtout la « pulsion de la chute » prendront le pas²⁴.

Mais le rêve kinoptique d'une nouvelle écriture en apesanteur représente bien l'un des enjeux principaux du *Coup de dés* de Mallarmé fini en 1897, la plus audacieuse refonte de « la méthode graphique » en poésie. De « dés » il n'est pas beaucoup question dans le poème, sinon à travers deux figures substitutives ou deux épures projectives : l'oiseau et la constellation ; le mouvement pur et la pure parallaxe ; la *kino* d'un côté et l'*opsis* de l'autre. La poésie de Mallarmé regorge d'oiseaux, ailes, plumes, étoiles, astres et constellations, se rencontrant souvent dans l'espace aérien des mêmes poèmes. Dans « Le vierge, le vivace

22. E.-J. Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris, G. Masson, 1884, p. vi.

23. *Ibid.*, p. 1198.

24. Voir P. Boitani, *Parole Alate : Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Milan, Arnoldo Mondadori, 2004.

et le bel aujourd'hui », le « cygne » devient le « Cygne », comme si le symbole orphique devenu celui de stérilité devait être transmué en constellation ou parafe céleste pour réamorcer la magie des signes. Mais alors qu'alexandrins et sonnets restent les formes souveraines pour Mallarmé jusqu'au début des années 1890, *Un coup de dés* va en quelque sorte laisser l'écriture astronomique ou constellée refondre un nouveau type de poème à même de problématiser la complexe question du hasard.

Il s'agissait bien de l'espoir de chasser le hasard des observations scientifiques qui poussa la communauté astronomique internationale lors du premier congrès d'astrophotographie de Paris en 1887 à se lancer dans l'entreprise

de dresser une Carte photographique générale du ciel pour l'époque actuelle, et d'obtenir des données qui permettront de fixer les positions et les grandeurs de toutes les étoiles, jusqu'à un ordre déterminé, avec la plus grande précision possible (les grandeurs étant entendues dans un sens photographique à définir²⁵).

Les plaques de verre employées seraient bien sûr en négatif, au sein d'un dispositif de précision, de redondance et de durée unique dans l'histoire de la science (le projet ne fut suspendu qu'en 1964!). Le début des années 1890 marque donc l'application d'un nouveau mode d'inscription direct et total du ciel sur des plaques photographiques, et ce, donc, *noir sur blanc*. En 1895, Mallarmé écrit : « Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc²⁶. » L'expression « lumineusement, sur champ obscur » se prête d'ailleurs assez bien à une référence au procédé photographique en tant que tel et qui semble bien avoir travaillé le poète pendant les années 1890²⁷.

De même que la photographie fixe un événement, donc élimine tout hasard de la représentation, mais peut aussi bien fixer n'importe quel événement, Mallarmé a conçu *Un coup de dés* en tant que forme à la fois rigoureusement fidèle dans sa *mimesis* rythmique (« mise en scène spirituelle exacte ») et pourtant aléatoire dans sa *poiesis* expérimentale infinissable (« mieux que l'esquisse, un "état"²⁸ »). Ce rapprochement paradoxal de la photographie et de l'aléa, de tout intervalle possible et fixable en image, au sein d'une formation

25. Anonyme, *Congrès astrophotographique international*, Paris, Gauthier-Villars, 1887, p. 20.

26. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2003, p. 215.

27. Mallarmé dédicace un portrait photo de lui-même à sa bonne, Lucie, tout en jouant sur l'homophonie « vers/verre », l'étymologie de Lucie, et la rhétorique de la reproduction mécanique et de la transparence : « L'image du faiseur de vers / Se montre à souhait réussie / Pour peu qu'elle passe à travers / Les yeux de Madame Lucie » (*ibid.*, p. 283).

28. « Observation relative au poème », dans S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1998, p. 391-392.

discursive tentant de rendre compte de la totalité du visible, informe l'émergence cosmogonique de la *kinopsis*²⁹.

Dans « Le livre, instrument spirituel » (1895), Mallarmé propose de baser une nouvelle poétique du livre sur « l'expansion totale de la lettre » et il ajoute aussitôt : « Rien de fortuit, là, où semble le hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal », l'autre terme de la comparaison étant « ce vers, dans le sonnet qui s'inscrit pour l'esprit ou sur espace pur³⁰ ». Le projet se concentre donc sur le hasard et sa traduction graphique en un espace à la fois réel et cosmique mais tout aussi bien poétique et imaginaire. Dans la préface au *Coup de dés* comme dans « Quant au livre », la musique suggère non seulement la temporalité et le rythme comme modèles à une nouvelle poétique graphique, mais un certain « motif » ou tracé, « une ligne finie », « comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir³¹ ». Il s'agit encore d'une certaine trajectoire balistique ou *dispositio* kinoptique quelque part entre l'aléatoire et le nécessaire.

Dans la traduction qu'en offre Baudelaire sous le titre de « La genèse d'un poème » (*The Philosophy of Composition*), Poe écrit à propos de « The Raven » qu'« aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition³² » « *no one point in the composition is referrible either to accident or intuition* ». Comme on le sait, dans ce texte Poe fait mine d'avoir écrit « Le Corbeau » de façon rigoureusement logique, une fois décidée la prémisse d'impressionner le lecteur, « *commencing with the consideration of an effect*³³ », c'est-à-dire par la fin. La poésie, alors, ne serait guère différente d'une opération mathématique, comme Poe l'affirme sournoisement.

Dans ses notes accompagnant la traduction de « *The Raven* », Mallarmé cite une lettre écrite par une contemporaine de Poe expliquant que ce dernier lui avait confessé avoir écrit « *The Philosophy of Composition* » après et non avant le poème, comme on pouvait s'y attendre. Poe a-t-il donc fait preuve de supercherie ? La réponse de Mallarmé est éclatante :

Non. Ce qui est pensé l'est ; et une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères. À savoir que tout hasard doit être banni de

29. Sur ce point, voir mon article « Camille Flammarion's Flash-Forward : The Cinematicization of French Thought and Esthetics (1867-1913) » à paraître dans *1913: The Year of French Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

30. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, ouvr. cité, p. 226.

31. *Ibid.*, p. 225-227.

32. E. Poe, « The Philosophy of Composition », dans *Poems of Edgar Poe*, New York, Thomas Y. Crowell & Co., 1892, p. 178 ; *Histoires grotesques et extraordinaires*, trad. Ch. Baudelaire, Paris, Gallimard, 1967, p. 235.

33. *Ibid.*, p. 176.

l'œuvre moderne et n'y peut être que feint ; et que l'éternel coup d'aile n'exclut pas le regard lucide scrutant les espaces dévorés par son vol³⁴.

Ce passage est capital puisqu'il explicite la position esthétique d'*Un coup de dés* quant au « hasard » – dans la traduction de l'anglais « *accident* » qu'en donne Baudelaire – au moyen d'une métaphore filée mettant en scène une rencontre kinoptique : celle du regard avec un vol d'oiseau. Notons que Mallarmé, dans plusieurs brouillons, écrit « l'œuvre moderne d'imagination », « le coup d'aile de l'inspiration », et qu'il donne le coup d'aile au pluriel et les espaces au singulier. Notons aussi que les termes « dés », « hasard » et « accident » sont tous des événements kinoptiques, hasard voulant dire « le jeu de dés » et « accident » impliquant un mouvement de chute (*cadere*). Notons enfin que « Ce qui est pensé l'est » et « coup d'aile [de l'inspiration] » se rapprochent de la clausule ou chute d'*Un coup de dés* : « Toute pensée émet un coup de dés ».

On peut lire ce passage de Mallarmé comme un manifeste substituant à l'inspiration romantique (due au génie et ne requérant aucune légitimation) un nouvel ordre d'improvisation esthétique basée en partie sur une prise en compte par le poème de la matière même du poème, un *feedback* herméneutique en quelque sorte, un impératif d'auto-analyse comme source et peut-être seul but du poème³⁵. À cet égard, deux traits sémantiques orientent ce passage lui-même : d'une part le rejet centrifuge (« s'échappe », « banni », « n'exclut »), d'autre part le repliement centripète (« dévorés »). Ensemble, ces mots trahissent une connotation prométhéenne qui suggère un va-et-vient rythmique, une boucle kinoptique circulant entre la dévoration et l'imagination, l'adhérence et le visé, le mouvement et la vue. C'est bien là le conflit central d'*Un coup de dés*, entre le coup d'aile de l'écriture mobile et le coup de dés ou nombre arbitraire sans quoi aucune prosodie ne demeure, ou n'atteint une cohérence, une fois immobilisé le tracé en texte.

En 1875, l'astronome Camille Flammarion publie dans *La Nature* un petit article espiègle voire alarmant : « La dislocation des cieux ». Illustré de plusieurs diagrammes représentant la Grande Ourse, l'article explique que la voûte céleste n'est guère immobile qu'à l'échelle du temps humain, puisque toutes les étoiles sont en mouvement les unes par rapport aux autres. « Il n'y a plus d'étoiles fixes, » lance Flammarion, nietzschéen avant l'heure, « Chacun de ces soleils lointains, allumé dans l'infini, est emporté par des mouvements immenses, que notre imagination peut à peine concevoir³⁶. » Les diagrammes montrent

34. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, ouvr. cité, p. 772.

35. Mallarmé avoue « se hasarder » à traduire Poe après Baudelaire, soulignant ainsi le caractère herméneutique du hasard (*ibid.*, p. 771).

36. C. Flammarion, « La dislocation des cieux », *La Nature* II, n° 338, 1875, p. 387.

la Grande Ourse il y a cinquante mille ans, aujourd'hui, et dans cinquante mille ans, comme si elle était non plus une donnée immuable du cosmos humain, mais une simple figure souple de jeu de ficelle aisément déformée par le temps. La « CONSTELLATION » de Mallarmé, « le Septentrion », n'est donc pas arbitraire en vertu du seul fait qu'elle n'a de forme que pour nous seuls, dans notre parallaxe terrienne. Bien plus radicalement, et au contraire du poème mallarméen qui, lui, doit « s'arrêter », la constellation comme le cosmos entier se récrit constamment elle-même et d'elle-même, n'étant jamais qu'un « état » en mutation, toujours « roulant/brillant et méditant³⁷ ».

La mise en page et la typographie d'*Un coup de dés* ressemblent à des clichés sur plaques de verre de la carte du ciel, les sept variations dans la taille et l'apparence des polices, chacun un « jet de grandeur », correspondant à sept magnitudes apparentes stellaires – le maximum visible à l'œil nu³⁸. « [...] ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu du doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer³⁹ [...] ». On peut ainsi envisager que le poème donne ses propres blancs comme l'espace intersidéral qui sépare les étoiles de différentes magnitudes (soit par la taille soit par la distance), un tel « espacement » étant voué à changer dans la longue durée de l'univers, selon cet oxymore temporel : « les circonstances éternelles ». On peut noter en outre que le poème se termine par le naufrage de la forme fixe de l'alexandrin, puisqu'après ce qu'on peut lire en titrage, « UNE CONSTELLATION, on compte quatorze vers, en deux groupes de sept, comme une sorte de sonnet caudal et nul. Encore jeune, Mallarmé n'écrivit-il pas, à propos du sonnet en X, qui se clôt sur le Septentrion réfléchi dans un miroir : « J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons, parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut, l'Univers⁴⁰ [...] ». Du reste, dans ses lettres à Gide et Maugclair, Mallarmé insiste tellement sur le caractère mimétique d'*Un coup de dés* – « la constellation y affectera, d'après des lois exactes et autant qu'il est permis à un texte imprimé, des allures de constellation⁴¹ » – qu'il n'y aurait aucun non-sens à y voir un aspect chronophoto-graphique, dans le sens que Marey donne à ce terme.

37. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dans S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, ouvr. cité, p. 387.

38. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 229.

39. *Ibid.*, p. 23.

40. S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, dans *Œuvres complètes*, t. I, ouvr. cité, p. 731-732.

41. *Ibid.*, p. 816-817.

Poétique de la kinopsis

Un coup de dés donne à voir un état du cosmos alphabétique et poétiquement tridimensionnel de Mallarmé, sous forme de projection typographique en deux dimensions, inspirée par la photographie et le cinéma, avec blancs et différentes casses suggérant tout à la fois la profondeur spatiale, la parallaxe visuelle, les magnitudes apparentes, et la virtualité des signifiants⁴².

Sur une telle base kinoptique, on peut associer à l'entreprise de Mallarmé des textes *a priori* très dissemblables, tels *Le Promontoire des songes* de Victor Hugo. Écrit en 1864, ce long « poème critique » décrivant la lune vue au télescope met à profit un souvenir vieux de trente ans afin de développer une théorie de l'imagination poétique après que les dogmes romantiques se sont essouffés. En 1834, l'astronome Arago avait invité Hugo à l'observatoire de Paris :

Arago disposa la lunette, et me dit : regardez.

Je regardai.

J'eus un mouvement de désappointement. Une espèce de trou dans l'obscur, voilà ce que j'avais devant les yeux ; j'étais comme un homme à qui l'on dirait : regardez, et qui verrait l'intérieur d'une bouteille à l'encre⁴³.

On peut noter d'ores et déjà que le blanc laissé après « Je regardai » correspond typographiquement à ce moment d'aveuglement. Hugo poursuit :

Peu à peu ma rétine fit ce qu'elle avait à faire, les obscurs mouvements de machine nécessaires s'opérèrent dans ma prunelle, ma pupille se dilata, mon œil s'habitua, comme on dit, et cette noirceur que je regardais commença à blêmir.

[...]

L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible. Et cependant le réel était là. Je touchais les plis de mon vêtement, j'étais, moi⁴⁴.

Le transport visuel est tellement intense qu'il précipite une sorte de vertige ou d'anesthésie corporels, lesquels s'impriment alors directement sur le caractère sensible de l'imagination elle-même : « C'est un vague royaume plein du mouvement inexprimable de la chimère. Là on vit de la vie étrange de la nuée.

42. J'ai montré dans *Cinepoetry* (chap. 1) que la courte réponse à une enquête sur « le roman illustré par la photographie » où Mallarmé mentionne le cinéma (en mai 1897) a non seulement valeur de manifeste cinépoétique mais s'apparente génétiquement à deux brouillons contemporains de la préface à *Un coup de dés*, démontrant que celui-ci réfracte directement l'ère du cinéma.

43. V. Hugo, « Promontorium somnii », dans *Œuvres complètes, philosophie*, t. II, Paris, Albin Michel, 1937, p. 297.

44. *Ibid.*, p. 298.

Il y a dans tout de l'errant et du flottant. La forme dénouée ondule mêlée à l'idée. L'âme est presque chair, le corps est presque esprit⁴⁵. » L'abrupt changement d'échelle visuelle et de densité lumineuse déclenché par un appareil astronomique se traduit ici, dans l'imagination rétrospective d'Hugo, en une théorie kinoptique de l'imaginaire poétique.

L'astronomie non seulement décuple quantitativement la portée effective (et imaginaire) de la vue, elle injecte tout autant un vertige, un mouvement, une envolée qui altèrent qualitativement l'expérience et la spatialisation kinesi-thésiques du voir. Valéry écrit en 1935 :

Poème : Logique

La partie raisonnante de l'esprit – quittant tout à coup l'image visuelle-motrice, sur les ailes de la faculté de répétition et des formes de répétition, – *décolle*, – abandonne le sol sensible et vole *aveuglément*, selon une ligne droite de conséquences – surprenantes pour le reste de l'âme mentale – qui, bientôt, n'a plus de quoi *donner un sens humain* à ces propositions⁴⁶ –

Il ne s'agit pas là de tropes ou d'idées, ni non plus de sensations brutes ou corporelles ressortant d'une phénoménologie naturelle, mais bien d'un nouveau domaine sensible hybride intégrant les nouvelles technologies historiques (ici du cinéma, du moteur à explosion, et du vol de nuit).

Ponge et Parant

L'objeu. À signer son espace et à passer son temps.

Francis PONGE (1952)⁴⁷

Dans plusieurs textes des années 1950, Ponge tente d'inventer un nouveau type d'écriture qui puisse adhérer au plus près de son objet, et se calquer sur lui et ses particularités, aussi bien réelles que linguistiques. Le premier texte sur l'« objeu », « Le Soleil placé en abîme » problématise d'entrée de jeu et le dire et l'écrire : « Nous avons toujours pu penser du Soleil avoir quelque chose à dire, et certes ne pouvoir l'écrire sans inventer quelque genre nouveau [...] ». Ponge spécifie que « (ce *nous* [...] figure tout simplement la collection des phases et positions successives du *je*⁴⁸) » et il ajoute que « la principale imperfection » de son texte vient « de cette multiplicité de points de vue (ou, si l'on veut, angles

45. *Ibid.*, p. 303.

46. P. Valéry, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, Paris, Gallimard, 2000, p. 213.

47. F. Ponge, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1999, p. 1184.

48. *Ibid.*, p. 776.

de visions), parmi lesquels aucun esprit honnête de notre époque ne saurait en définitive choisir⁴⁹».

Ainsi, l'«*objeu*» comme méthode d'adéquation mobilise tout à la fois l'espace et le temps astronomiques, la photographie (nommée aussi «*héliographie*»), la chronophotographie de Marey avec ses «*positions successives*» (et son origine astronomique, le revolver photographique de Jules Janssen), la parallaxe mobile de l'ère audiovisuelle, et tout cela pour libérer l'écriture trop arbitraire, trop détachée, trop humaine. En indiquant que face au cosmos, «*l'homme du moins compte les soleils*⁵⁰», Ponge admet à la fois l'ère de décentrement copernicien et, certes plus tacitement, la transcription astrophotographique du ciel initiée en 1887.

«*Les Hirondelles*», écrit peu après, fait pendant à ce premier «*objeu*» en substituant à la mâle gravité solaire la légèreté de l'apesanteur et du vol⁵¹. La possibilité d'une nouvelle écriture céleste est ainsi reprise sur le biais de la voltige, le «*style des hirondelles*». Mais le risque de leur écriture déliée et rapide, et cependant pointue, est immédiat : «*Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire, tu t'écris vite!*» Peut-être trop vite, trop automatiquement ou aléatoirement, laissant des «*randons incorrigibles*» couleur bleu nuit là où Ponge pensait implémenter une radiante méthode graphique digne de Marey! Ici encore, comme chez Poe et Mallarmé, «*le hasard infidèle*⁵²», figuré au ciel par les dessins que notent les auspices, et bien que désamorcé et réinterprété, néanmoins insiste et demeure, comme si sa lumière noire devait adhérer à tout nouveau tracé d'écriture.

Dans le «*Texte sur l'électricité*» contemporain aux deux précédents, Ponge déplace la dialectique de l'inscription vers celle de la lumière / ombre en plaçant le poète devant sa fenêtre à scruter le ciel étoilé, «*l'infini spatial, l'astromonique*⁵³». En une parodie domestique du pari métaphysique du *Coup de dés*, il menace alors de dissiper le cosmos d'un geste magique en tournant le commutateur électrique. C'est dans cette attente que le texte reconnaît, dans la lignée de Mallarmé, Valéry et Benjamin, l'essence technologique et prosthétique de l'homme, «*un animal à membres et organes séparés*⁵⁴». Alors même qu'il se réclame des écrivains «*voulant une certaine adéquation de l'ouvrage à son objet*⁵⁵» – l'esthétique de l'«*objeu*» est après tout éminemment

49. *Ibid.*, p. 777.

50. *Ibid.*, p. 783.

51. *Ibid.*, p. 793-799.

52. *Ibid.*, p. 798.

53. *Ibid.*, p. 493.

54. *Ibid.*, p. 509.

55. *Ibid.*, p. 491.

mallarméenne – Ponge découvre que l'homme est décentré et dispersé dans ses appareils et ses facultés, y compris le langage. Au cœur du texte Ponge en vient alors à développer une curieuse (science-) fiction métaphorisant la perception comme autant de « projecteurs à faisceaux serrés », qui permettent de regarder un monument par exemple et « de m'offrir le diamant de son volume d'ensemble ». Il s'agit d'une sorte de projecteur à rayon X doublé d'un laser (« éblouir mon assaillant ») et d'une machine prodiguant l'ubiquité : « Ces jeux, me dis-je, sont à ma volonté, comme ils sont à l'infini⁵⁶. » Bien entendu il s'agit ici encore de l'« objeu », mais maintenant devenu une sorte de pistolet chronophotographique dispensant en retour un nouveau type d'écriture à encre lumineuse.

L'esthétique techno-kinoptique chez Ponge reste ainsi très proche du dernier texte mentionné de Valéry (1935). Dans les « Notes prises pour un oiseau » de 1938, Ponge indique qu'il ne s'intéresse aux oiseaux que « pour que nous fabriquions des avions perfectionnés, que nous ayons une meilleure prise sur le monde⁵⁷ ». Mais nous sommes là déjà dans la rhétorique de l'auspice, de l'« objeu » et de l'écriture du ciel, depuis les « Zébrures dans la troisième dimension » jusqu'à : *Moi sur l'album des cieux la ligne que je trace / Tient longtemps attentif avant qu'elle s'efface*⁵⁸.

À Mallarmé qui écrivait de « La genèse d'un poème » qu'« une idée prodigieuse s'échappe des pages [...] écrites après coup », Ponge répond en exhortant ses hirondelles : « Pourchassez ces mots infimes [...] Quittant enfin cette page, enfuyez-vous⁵⁹ [...] ! » Et Valéry, en réaction à *Un coup de dés* : « [Mallarmé] a essayé, pensai-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé*⁶⁰. »

La poétique de la page kinoptique redéploie vers le ciel, non plus naturel mais médiatisé par l'empreinte des techniques, l'esthétique de la modernité qu'on simplifie un peu trop vite en la centrant exclusivement sur l'urbain, la technologie, et l'humain.

Laissons à Jean-Luc Parant – sculpteur de boules et poète de la sphère, qui poursuit une réflexion monomaniaque et cinétique sur la nature de l'(in)adéquation des yeux, des animaux, du sexe et des astres, montrant entre autres la prolifération des préoccupations kinoptiques dans l'aïesthésis contemporaine – la dernière envolée :

56. *Ibid.*, p. 502.

57. *Ibid.*, p. 355.

58. *Ibid.*, p. 348, 354.

59. *Ibid.*, p. 799.

60. P. Valéry, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 626.

Quand nous sommes là où nous voyons et où nous ne pouvons pas aller avec notre corps, nous sommes à un endroit où nos yeux sont prêts à s'ouvrir sur ce qu'ils ne voient pas et, ne pouvant pas s'ouvrir sur ce qu'ils ne voient pas, nos yeux se retournent et s'ouvrent de l'autre côté dans notre tête et, voyant dans notre tête ce que nous ne pouvions pas voir avec nos yeux, nous pensons⁶¹.

Sur le plat de la terre, l'homme a fait avancer son corps avec ses pieds à plat sur le sol, sur le plat des parois il a peint ou écrit pour faire avancer son corps avec ses mains à plat sur les murs, et ses yeux ont vu le monde à plat devant eux. L'homme a inventé la photographie quand ses yeux ont su parcourir le monde à plat, quand il a inventé les routes où roulent les voitures, les pistes où décollent les avions. L'homme a roulé sur le plat jusqu'à inventer l'écran de cinéma et il s'est envolé jusqu'à saisir les courbes de la terre, la rondeur du globe dans ses yeux. Il a réfléchi le monde sur la surface de son œil⁶².

61. J.-L. Parant, *De si près, aveuglement*, Nantes, MeMo, 2001, p. 37-38.

62. J.-L. Parant, *Les Yeux Quatre : l'envolement des yeux*, Paris, José Corti, 2006, p. 150.