

Blaise Cendrars

Hollywood
La Mecque du Cinéma
suivi de L'ABC du cinéma
et de Une nuit dans la forêt

VOLUME 3

DENOËL

BLAISE CENDRARS

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI
3

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI

Nouvelle édition
des œuvres de Blaise Cendrars
dirigée par Claude Leroy
professeur à l'université Paris X-Nanterre

*Cet ouvrage a été publié avec l'aide de PRO HELVETIA,
Fondation suisse pour la culture.*

*En application de la loi du 11 mars 1957,
il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement
le présent ouvrage sans l'autorisation de l'éditeur
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie.*

© 1936, Éditions Bernard Grasset pour *Hollywood La Mecque du Cinéma*

© 1986, Miriam Cendrars pour *Une nuit dans la forêt*
et pour *L'ABC du cinéma*

© 1964, 2001, Éditions Denoël
9, rue du Cherche-Midi 75006 Paris

ISBN 2 207 25273.6

B 25273.3

BLAISE CENDRARS

HOLLYWOOD
La Mecque du Cinéma

L'A B C DU CINÉMA

UNE NUIT DANS LA FORÊT

*Textes présentés et annotés
par Francis Vanoye*

DENOËL

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI

Les œuvres complètes de Blaise Cendrars ont été rassemblées pour la première fois chez Denoël, entre 1960 et 1964. La parution de ces huit volumes sous couverture verte fut un événement. Quarante ans après, cette édition historique mais dépourvue de tout appareil critique ne répond plus aux exigences des lecteurs modernes. Une nouvelle collection prend la relève sous un titre emprunté au poète : « Tout autour d'aujourd'hui » présente des textes révisés, préfacés et annotés, accompagnés des illustrations originales et d'une bibliographie propre à chaque volume. Enrichie d'un certain nombre d'inédits, cette collection constitue la première édition critique des œuvres de Blaise Cendrars.

PRÉFACE

Le cinéma semble tenir une grande place dans la vie, dans l'œuvre et dans l'imaginaire de Blaise Cendrars, du moins de 1917 (*La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*) à 1936, puisque ensuite c'est le « divorce » pour « incompatibilité d'humeur », déclarera-t-il à Michel Manoll en 1950. En fait les rapports entretenus par Cendrars avec le septième art passent par trois étapes : d'abord la découverte, donnant lieu à des textes plus qu'enthousiastes, suivie d'un réel engagement dans la pratique du cinéma (écriture de scénarios, assistanat, réalisation de films), puis de la déception et du désenchantement. À cet égard, il partage le sort d'autres écrivains de sa génération (ou presque), tels Roger Martin du Gard, Paul Morand, Jean Giono ou Philippe Soupault, qui se sont diversement essayés au cinéma comme critique, scénariste ou metteur en scène, payant quelques succès de notables revers. Trois facteurs au moins expliquent ces déconvenues, par-delà la diversité des situations et des tempéraments de ces auteurs. D'abord la difficulté à s'intégrer aux milieux du cinéma, bien différents des milieux littéraires, et à passer d'une activité solitaire, la création poétique ou romanesque, à un travail collectif. Ensuite le refus d'accepter les aspects matériels, toujours très contraignants, du cinéma : organisation du travail, investissements financiers et recherche du profit. Enfin la confrontation entre des représentations idéalisées du cinéma, fondées sur une pratique de spectateur, au mieux de critique de films, et les réalités humaines, culturelles et concrètes de cet art impur.

Préface

L'A B C du cinéma, publié en fragments dans des revues de 1919 à 1921 puis en plaquette en 1926 pour être finalement intégré en 1931 à *Aujourd'hui* (où l'on trouve également *La Naissance de Charlot*, de 1926), porte témoignage de la phase enthousiaste. Le cinéma y est célébré, aux côtés des peintres et des poètes de la modernité, et avec la publicité et « l'éloge de la vie dangereuse », comme la machine moderne par excellence. Célébré est d'ailleurs un mot faible lorsqu'on peut lire : « ... une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma. » *L'A B C du cinéma* est comme emporté par l'ivresse de l'écriture. L'histoire de l'humanité y est contée en deux pages, en phrases haletantes, le cinéma apparaissant comme l'agent de la « Troisième révolution mondiale ». Abel Gance et D.W. Griffith y sont évoqués en tant qu'inventeurs de cet idiome nouveau.

C'est en effet avec Gance que Cendrars a fait l'apprentissage du cinéma, dès 1917 à Nice. En 1918, il a figuré dans la fameuse scène du réveil des morts de *J'accuse*. En 1919 il est assistant de Gance sur le tournage de *La Roue*, qui le conduira de Nice au mont Blanc et lui permettra de faire ses premières armes en tant que cinéaste en réalisant une sorte de « making of » avant la lettre : *Autour de « La Roue »*, images émouvantes des comédiens prises dans les coulisses du tournage. Cependant Gance ne semble pas avoir reconnu chez Cendrars de talent particulier pour le cinéma : « ... il restait toujours étranger à notre travail, qui le déroutait, qu'il suivait mal... » À sa parution en 1929, *Le Plan de l'Aiguille* porte une dédicace à Abel Gance, qui disparaîtra par la suite¹. Or le roman double de Dan Yack présente de troublantes analogies avec *La Roue*. Dans *Les Confessions de Dan Yack*, le richissime producteur se retire dans un chalet des Alpes avec un enfant adopté, tel Sisif avec Norma, l'orpheline, dans le film.

1. En 1946, les deux tomes du roman seront recueillis en un volume aux Éditions de la Tour et l'ensemble dédié à Raymonne.

Préface

Mais il y a plus : durant les deux années de tournage de *La Roue*, la compagne de Gance, Ida, déjà malade, s'étiole, telle Mireille devant la caméra de M. Lefauché, et, en dépit des bienfaits supposés du climat alpin, meurt peu après l'achèvement du film. Par ailleurs, Mireille et Norma, pour qui Dan Yack et Sisif constituent des figures paternelles, sont également intouchables... On multiplierait les rapprochements entre ces deux œuvres conçues parallèlement à partir de 1917-19, où la littérature, le cinéma et la vie ne cessent d'interférer. Si Cendrars a été un peu scénariste, un peu accessoiriste, un peu « vice-metteur en scène », un peu chauffeur, un peu costumier... sur le tournage de *La Roue*, on peut penser qu'il y est essentiellement demeuré écrivain et qu'il a pu expérimenter là en quoi le cinéma pouvait nourrir son œuvre.

Sur le fond le discours de Cendrars sur le cinéma dans *L'A B C* s'apparente à celui de certains théoriciens et, surtout, de certains cinéastes français de l'époque, groupe parfois dit des « impressionnistes » : Abel Gance, donc, mais aussi Germaine Dulac, Louis Delluc ou Jean Epstein. Cendrars soustrait en effet des films les intrigues romanesques et les ficelles dramatiques pour n'en retenir que les images en mouvement, le rythme de défilement du noir et blanc, les effets sidérants produits par les ralentis ou les gros plans. Il n'est pas loin du « cinéma pur », de la « musique des yeux » prônée par Germaine Dulac. Mais l'écriture de Cendrars suggère aussi que le cinéma est une sorte d'alchimie, un lieu de correspondances et de transmutations, un révélateur plongeant aux « sources primitives de l'émotion », un instrument magique assurant les relations entre les règnes, entre la matière et l'esprit, entre l'humain et le cosmique. Jean Epstein tenait de semblables propos dans ses essais (*Photogénie de l'impondérable*, par exemple, en 1935), de même Abel Gance. En 1921, Epstein avait publié à La Sirène un essai intitulé *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, dédié à Cendrars et en partie consacré à sa poésie.

Préface

Il y prônait la superposition des esthétiques de la « jeune littérature » et du cinéma. Epstein rejoignit Cendrars à Nice, puis à Saint-Gervais, durant le tournage de *La Roue*. Les deux hommes se rencontrèrent pleinement sur une conception du cinéma fondée sur les notions de rapidité, de sensualité, d'immédiateté, de perception directe et profonde de l'être, d'épiphanie et de haute mystique. L'impact du cinéma sur les foules invitait sans doute à développer ces sentiments de toute-puissance, ces « conceptions cosmophoniques » (Christian Metz) du septième art, lesquelles entendaient aussi se démarquer, au reste, des considérations basement mercantiles des épiciers-producteurs. Et le renouveau incessant des potentialités expressives du cinéma pouvait aussi donner espoir aux poètes du film de parvenir à jouer enfin, en ces temps d'après-guerre trop résolument optimistes, un premier rôle dans la Révolution à venir.

Une nuit dans la forêt, daté de mars 1925-mars 1927, a été publié en 1929. Entre-temps Cendrars a passé près d'un an à Rome (1921-22), où il a tourné *La Vénus noire* – la fameuse *Vénus noire*.

Selon Miriam Cendrars, c'est Jean Cocteau qui aurait proposé à Blaise, en 1920, de rejoindre la maison de production italienne « Rinascimento » en quête d'un cinéaste français. Cendrars négocie alors des rôles pour son ami Marcel Lévesque ainsi que pour Raymone. À Rome il rencontre de sérieuses difficultés : équipe technique à maîtriser, maladie de la danseuse eurasienne Dourga, sa vedette, qui succombera à la fin du tournage, comme pour répéter la tragédie de *La Roue*. En 1921 un scandale financier conduit à la fermeture des studios de « Rinascimento ». Les copies de *La Vénus noire* auraient été détruites, selon Cendrars. Or Alain Masson a pu faire état de critiques du film, publiées en 1923, d'ailleurs très négatives (« ... un absurde mélange de scènes sans objet... »).

D'autre part, c'est de novembre 1921 à mars-juin 1922 qu'un texte intitulé *La Perle fiévreuse* est publié en feuilleton

Préface

dans la revue *Signaux de France et de Belgique*, à Bruxelles, en quatre livraisons successives (et cinq numéros). Ce texte se présente comme une sorte de découpage technique en 850 plans, divisé en quatre parties, un prologue et un épilogue, la deuxième partie étant intitulée *La Vénus noire...* Il s'agit d'un scénario rocambolesque mettant en vedette une « danseuse hindoue » nommée Rougha. On décèle les sources d'inspiration de Cendrars au relevé des noms de ses personnages secondaires : Fantômas, Nick Carter, Arsène Lupin, Gustave Le Rouge, Conan Doyle, Maurice Leblanc, Rouletabille. L'ensemble oscille de fait entre pastiche et parodie de feuilleton criminel exotique et témoigne d'une certaine maîtrise du vocabulaire technique du cinéma : Cendrars jongle avec l'échelle des plans, les surimpressions et autres effets visuels. Mais ce ne sont peut-être là qu'effets de mots, si l'on en croit Gance qui estimait que Cendrars n'était nullement doué pour la technique. La publication de ce scénario montre le souci qu'a Cendrars de tirer parti de son travail d'écriture et la légende de la destruction des copies de *La Vénus noire* (jamais retrouvées) celui d'effacer les traces d'un échec.

Échec qui ne le décourage pas puisqu'en 1924-25 il développe, au Brésil, un projet de film retraçant l'aventure de toute une famille de 1720 à 1920. Mais la Révolution interrompt la mise en œuvre du film, mésaventure contée dans « Etc..., Etc..., (Un film 100 % brésilien)¹ ». Par ailleurs, dès 1926-28 Cendrars conçoit un projet d'adaptation de *L'Or* qui aboutira à la signature d'un contrat avec Universal en 1928. Mais le scénario doit subir quelques remaniements afin d'y inclure une intrigue amoureuse.

Une nuit dans la forêt se présente comme le « premier fragment d'une autobiographie », mais sa composition relève davantage du poétique que de l'autobiographie classique. Certes Cendrars s'y exprime à la première personne, évoque le manus-

1. *Cinéma*, avril 1929. Recueilli en 1957 dans *Trop c'est trop*, Denoël.

Préface

crit du *Plan de l'Aiguille* (manière d'assurer son autopromotion?), des souvenirs, des figures de femmes (d'ailleurs difficiles à identifier, comme si Raymone, Virginia et Pompon se superposaient parfois, comme en un glissement de surimpressions). Toutefois son écriture, loin de se soumettre à quelque logique des faits ou à leur chronologie, épouse tout à la fois les mouvements du parcours physique de Cendrars à Paris, d'une arrivée à un départ, et les mouvements associatifs de sa pensée et de son imaginaire. Le texte procède par bonds, accélérations et décélérations brusques, associations sensorielles entrechoquant des événements passés et des sentiments présents, en un montage digne des recherches expressives des cinéastes des années vingt.

C'est ainsi que le passage de Cendrars par la rue de Rome nous conduit à... Rome, au tournage de *La Vénus noire* et au cinéma. Mais, de *L'A B C du cinéma* à *Une nuit dans la forêt*, le discours a changé. L'expérience concrète de la responsabilité d'un tournage a confronté Cendrars aux contraintes de la production, de la technique et des relations avec le milieu du cinéma : « terribles fatigues [...], innombrables déceptions ». La description des activités de Cendrars dans les studios romains est un véritable morceau de bravoure pouvant évoquer au cinéphile moderne le *Bellissima* de Visconti ou, plus encore s'agissant de la galerie des femmes et de la tonalité grotesque du passage, le *Huit et demi* de Fellini. Cependant, si la caméra demeure pour Cendrars une sorte de scalpel magique capable de saisir « sur le vif la vie cérébrale, les réactions chimiques du cerveau », ce qu'elle révèle est surtout « la maladie qu'est la vie », « c'est toi dans la durée », un être pour la mort. Pompon, la petite fille pure et transparente qui a gagné à Rome un « faciès de bouledogue », figure assez bien le cinéma lui-même avec son nouveau visage, bien éloigné de celui du poète révolutionnaire auquel Cendrars rêvait de s'identifier. À cet égard la comparaison entre *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame* et *La Perle fiévreuse*, scénario de *La Vénus noire*, montre assez bien comment Cendrars a dû passer d'une conception

Préface

poétique (et irréaliste : *La Fin du Monde...* est évidemment intournable) à une conception feuilletonesque et spectaculaire du cinéma.

Une nuit dans la forêt témoigne aussi du travail des textes, chez Cendrars. Il y inclut « Pompon », récit qui sera repris dans *Trop c'est trop*, et qui préfigure, dans *Les Confessions de Dan Yack* (publié en 1929), les relations de Dan Yack, le richissime producteur, et de M. Lefauché, metteur en scène au nom prédestiné, avec Mireille, la jeune actrice que la caméra videra de ses forces vives, à l'instar du modèle du peintre dans *Le Portrait ovale* d'Edgar Poe (ou dans *La Chute de la Maison Usher* de Jean Epstein...). L'autobiographie, déjà fortement romancée, nourrit une fiction qui déploiera le motif de la caméra (et du cinéaste) satanique, tout à la fois révélatrice (des ambiguïtés profondes de l'être) et destructrice. Le réel de l'expérience travesti par l'écriture aboutit au mentir-vrai du roman, où se creusent les motifs dépressifs du vieillissement et de la mort au travail.

Avec *Hollywood, La Mecque du cinéma*, Cendrars aborde le cinéma en tant que reporter. Il avait débuté dans cette carrière dès 1930 et publié notamment des « papiers » sur « l'affaire Galmot » (dans *Vu*), qui deviendra *Rhum* en 1930, et sur *Les Gangsters de la mafia* : 18 articles pour *Excelsior* en 1934 qui seront repris en volume l'année suivante sous le titre *Panorama de la pègre*. Cendrars tire du chapitre dixième de l'ouvrage (« Dans le pays basque ») un scénario, *Les Contrebandiers* (publié en 1995 dans l'*Anthologie du cinéma invisible* de Christian Janicot), destiné à Jean Vigo. Mais on sait que le cinéaste meurt prématurément en 1934, pendant que les producteurs défigurent son dernier film, *L'Atalante*. Philippe Soupault, lui aussi, avait écrit un scénario, *Le Cœur volé* (également reproduit dans l'*Anthologie du cinéma invisible*), proposé à Vigo en 1933, et que celui-ci se serait engagé à tourner. Les textes de Cendrars et de Soupault sont très différents : dans *Les Contrebandiers* Cendrars s'abandonne à son

Préface

goût de l'anecdote rocambolesque, de la parodie (son héros contrebandier se nomme Ramuntcho) et de la couleur locale ; *Le Cœur volé* conte une errance parisienne fantastico-surréaliste. Cendrars se situerait plutôt du côté du *El Dorado* de L'Herbier (1921), Soupault du côté de *Un chien andalou* de Buñuel et Dali (1929). Cependant tous deux ont un point commun : en 1933-34, époque où les dialogues cinématographiques font l'objet de tous les soins des scénaristes, ils élaborent des scénarios de films muets ou quasi muets, par ailleurs bien éloignés de l'esthétique des films de Vigo et dont on peut douter que celui-ci les aurait tournés tels quels.

Le premier article sur « Hollywood 1936 » (ou « Les Secrets d'Hollywood ») paraît le 31 mai dans *Paris-Soir*, avec un dessin de Jean Guérin, ami retrouvé sur place. Neuf articles s'échelonnent du 31 mai au 13 juin, annoncés comme livrant « les secrets les plus profondément cachés de la cité des mirages », des « confidences singulières » et des « aveux brûlants »¹. C'est Pierre Lazareff, alors directeur de *Paris-Soir*, qui envoie Cendrars à Hollywood² où il séjournera une quinzaine de jours, au moment où précisément le tournage de l'adaptation de *L'Or* s'achève chez Universal. Mais Cendrars se désintéresse de ce film. En 1930 Eisenstein, alors en contrat avec la Paramount, avait élaboré avec son accord un projet d'adaptation du roman (repérages, photos, dessins, script) qui n'aboutit pas. Un autre projet d'envergure lancé par Howard Hawks sur un scénario de William Faulkner, avec Charles Laughton dans le rôle titre, tournera court lui aussi, en 1934. Double déception, sans doute, puisque c'est James Cruze, réalisateur beaucoup moins prestigieux, qui tournera finalement *Sutter's Gold* (*L'Or maudit*). Mais Cendrars significativement n'en dit rien. Et cette même année

1. Cité par Michel Décaudin, « De "Hollywood 1936" à *Hollywood*, *La Mecque du cinéma* », in *Cendrars au pays de Jean Galmot*, sous la direction de Michèle Touret, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1998.

2. Voir Yves Courrière, *Pierre Lazareff ou le vagabond de l'actualité*, Gallimard, « Biographies », 1995, p. 244-247.

Préface

1936, il découvre l'existence d'une autre adaptation de *L'Or*, intitulée *L'Empereur de Californie*, écrite et réalisée en Allemagne par Luis Trenker, et visiblement inspirée de son roman mais sans son autorisation. Les démarches judiciaires qu'il entame alors s'enliseront pendant l'Occupation.

Michel Décaudin a confronté la version reportage de *Hollywood* avec la version livre dont l'avant-propos est daté de septembre 1936. Il observe une restructuration des articles, et des ajouts (presque pas de suppressions). Ceux-ci visent d'une part à augmenter le volume de l'ouvrage (la longue énumération des départements des studios, dans la quatrième partie, utile et juste sur le plan de l'information, apparaît d'ailleurs quelque peu indigeste), d'autre part à créer une unité et une progression. Le livre, monté à partir de la fin comme le recommande Jean Rouch à propos du cinéma documentaire, culmine en effet avec les cinquième (un ajout) et sixième parties, consacrées au « sex-appeal » et aux spectaculaires agencements des girls ziegfeldiennes que Cendrars associe à une page du *Plan de l'Aiguille* (encore le sens de l'autopromotion !). Puis la nuit retombe sur Hollywood, pour la septième et dernière partie, et l'auteur se tourne alors vers « une histoire vraie, et non plus du cinéma ». L'ajout de la deuxième partie, « La cité interdite », tend à situer Hollywood dans le contexte américain, à faire de la « Nouvelle Byzance » un concentré des États-Unis. Le lecteur est ainsi invité à comprendre Hollywood et les États-Unis par un échange incessant de thèmes contrastés : l'illusion du rêve américain et la réalité des conditions de travail, l'argent et les idéologies économistes, les stars, le sexe et les interdits du puritanisme, les feux des plateaux de tournage et la mystique, la vie exacerbée et la mort au travail.

Par ailleurs Cendrars s'applique à donner à cette visite la forme d'un voyage initiatique, d'une sorte de descente aux enfers, les valeurs symboliques accordées aux comparaisons et métaphores désignant Hollywood s'inversant sans relâche : c'est tour à tour une « cité interdite », « La Mecque du

Préface

cinéma », « Jérusalem », « Byzance », une « usine ou un temple », un lieu placé sous les auspices du Dante de *L'Enfer*, gardé par un portier qui « aboie », tel « un chien à trois têtes ». Deux impressions dominent, en dépit des moments d'exaltation qu'engendrent l'hyperactivité du lieu et les petits bonheurs du « sex-appeal » : Hollywood est en pleine décadence ; c'est une machine broyant les individus. Et « toutes ces petites gens de condition modeste, mais enthousiastes de cinéma et qui ont la foi, hommes, femmes, jeunes gens, jeunes filles, petits enfants, accourus de toutes les villes du monde pour faire antichambre à l'enfer de ce paradis artificiel qu'est le ciné ! » sont à l'image de Cendrars lui-même en cette année 1936, toujours au seuil de ce lieu sacré et maudit qu'il ne parvient pas à franchir.

Il est vrai que Cendrars se révèle un singulier reporter. Il avoue dans sa *Préface* n'avoir rencontré personne, à Hollywood, ni metteur en scène ni star (ils étaient trop occupés), pas même Chaplin (« trop nerveux »). Et, de fait, il conte une série de rendez-vous manqués (avec Charles Boyer ou Ernst Lubitsch) et s'applique à présenter Hollywood essentiellement du point de vue des « side-men » (une script-girl, un « maître maquilleur »), un peu comme il avait naguère rendu compte du voyage inaugural du paquebot *Normandie* du point de vue des soutes.

Par ailleurs il revendique, dans la deuxième partie, une méthode bien personnelle : « Je ne prends jamais de notes en voyage [...]. Un reporter doit savoir capter les vues de l'esprit [...]. Il ne s'agit pas d'être objectif. Il faut prendre parti [...]. Aussi, plus un "papier" est vrai, plus il doit paraître imaginaire. » Il est savoureux d'observer comment Cendrars, dans une section intitulée « Importance primordiale de l'actualité », affirme en fait la primauté du « tempérament d'écrivain » ainsi que celle de l'écriture qui « n'est ni un mensonge, ni un songe, mais de la réalité, et peut-être tout ce que nous pourrions jamais connaître de réel ».

Préface

En dépit de ces allégations et de la présence effectivement forte, voire envahissante, du « je » de l'auteur, *Hollywood* fournit un ensemble d'informations intéressantes et relativement fiables sur la cité du cinéma en 1936. Cendrars fait tout de même preuve d'un indéniable sens de la documentation et de l'observation pour rendre compte de l'organisation et des conditions du travail dans les studios, de la manière dont les rêves et les mythes sont savamment entretenus par « l'usine aux illusions » ou de l'atmosphère d'après-crise économique y régnant encore. La Grande Dépression avait en effet tardivement frappé Hollywood puisque les chômeurs américains ne trouvaient asile à bon marché que dans les salles de cinéma ! Cependant en 1932 des déficits importants commencèrent à s'afficher, un conflit social explosa en 1933 devant des plans d'austérité menaçants. En 1936 les confiances sont encore ébranlées. Pourtant c'est l'époque du second « New Deal » et de la réélection triomphale de Franklin Roosevelt à la Présidence. Les Américains vont en moyenne trois fois par semaine au cinéma. Le « star system » est à son apogée. Huit grandes compagnies se partagent le contrôle de la production et de la distribution des films : cinq « majors » (la Metro-Goldwyn-Mayer ou M.G.M., la Paramount, la Twentieth Century Fox, la Warner Bros et la R.K.O.) et trois « minors » (Universal, Columbia et United Artists) auxquelles s'ajoutent des firmes indépendantes. Superproductions et films « B » sont produits en série pour nourrir les programmes, les décisions étant prises à New York selon l'inflexible loi de la rentabilité.

On sait que le récit de voyage à Hollywood, réel ou imaginaire, constitua dans les années 30 en Europe une sorte de genre littéraire. Outre Cendrars, citons au moins Joseph Kessel (*Hollywood, ville mirage*, 1936¹) et Ilya Ehrenbourg (*Usine de rêves*, Gallimard, 1939). Dès 1929 le passage au parlant renforce l'im-

1. Joseph Kessel, *Hollywood, ville mirage*, Gallimard, 1937. Réédité en 1989 chez Ramsay Poche Cinéma.

Préface

pact du cinéma américain et de sa mythologie sur la culture et sur l'imaginaire européens. Michel Leiris note dans son *Journal*, en août 1929 :

« ... l'Amérique est en train de prendre la première place, dans tous les domaines. Le seul grand art vraiment populaire, à portée quasi universelle, est américain : cinéma, jazz (dont s'élabore actuellement la synthèse, sous les espèces du film sonore) [...] De toutes manières, supériorité écrasante pour tout ce qui touche au spectacle. »

Georges Bataille publie la même année, dans le numéro 5 de *Documents*, un article intitulé « Hollywood¹ », annoncé comme le premier d'une série sur « les lieux de pèlerinage moderne » :

« Hollywood, en somme la ville pour faire sangloter ou rire aux larmes, la marchande de coups de revolver, d'empoisonnements et de pillage de banque et, en général, de tout ce qui fait circuler le sang. Hollywood est aussi le dernier boudoir où la philosophie (devenue masochiste) pourrait trouver les déchirements auxquels, enfin, elle aspire : en vertu d'une inmanquable illusion il ne semble pas, en effet, qu'on puisse encore rencontrer ailleurs des femmes assez dénaturées pour paraître impossibles d'une façon aussi criante. » Les stars sont pour Bataille objet de fascination érotique ambivalente : « ... toute la terre leur jette l'argent pour qu'elles ne lui fassent pas faute, ainsi qu'autrefois cela se faisait aux statues des divinités ou des saintes : triste moyen de placer ce qui sauve le cœur dans un mirage clinquant. »

Cendrars, quelques années plus tard, se déclare quant à lui charmé par les belles Américaines, par l'« adorable brunette » et ses « riantes compagnes » trônant au sommet de la montagne truquée et peuplée de « cohortes de belles jeunes filles chantantes » contemplées sur un plateau de la M.G.M. Indéfectiblement fidèle à Louise Fazenda, ses sentiments diffèrent sur ce point de ceux de Kessel qui se dit, à propos des

1. Repris dans le tome I des *Premiers écrits* de Bataille, chez Gallimard.

Blaise Cendrars

•• Hollywood La Mecque du Cinéma


Le cinéma tient une grande place dans la vie, dans l'œuvre et dans l'imaginaire de Blaise Cendrars, du moins de 1917 à 1936, puisque ensuite c'est le « divorce » pour « incompatibilité d'humeur ». En fait ses rapports avec le septième art passent par trois étapes : d'abord la découverte, donnant lieu à des textes plus qu'enthousiastes, suivie d'un réel engagement dans la pratique du cinéma (écriture de scénarios, assistantat, réalisation de films), puis du désenchantement. Cendrars est peut-être venu trop tôt. Il pouvait difficilement s'accommoder de la lourdeur des appareillages techniques et financiers de l'époque. L'invention de la caméra légère avec son synchrone lui aurait peut-être permis de s'inscrire parmi les cinéastes voyageurs, éternels itinérants.

La collection « Tout autour d'aujourd'hui » présente, en une quinzaine de volumes, l'essentiel de l'œuvre de Blaise Cendrars (1887-1961) dont elle propose la première édition moderne, avec des textes établis d'après des sources sûres (manuscrits et documents), accompagnés de préfaces et suivis d'un dossier critique comprenant des notices d'œuvres, des notes et une bibliographie propre à chaque volume.

Les textes réunis dans le volume 3 témoignent de la passion de Cendrars pour le cinéma qu'il célèbre tour à tour dans un reportage à Hollywood La Mecque du Cinéma (1936), dans un manifeste visionnaire (L'ABC du cinéma, 1926) ou dans ses souvenirs de metteur en scène à Rome (Une nuit dans la forêt, 1929).

Textes présentés et annotés par Francis Vanoye.

DENOËL

B 25273.3  11.01
ISBN 2.207.25273.6
20 € - 131,19 FF TTC

9  782207 252734