



BASTIEN MOUCHET

L'IMAGINAIRE DE LA CIRCULARITÉ DANS TROIS ŒUVRES COLLECTIVES DE 1922

Le disque vert, La roue et Skating-rink

ABSTRACT: In this article, we postulate that the imaginary of circularity, clearly visible in the review *Le Disque vert*, the film *La Roue* and the ballet *Skating-Rink*, participates in the experimental turning point of 1922. In these works resulting from collaborations with artists from every corner of Europe, circular forms are omnipresent, the renewals made possible by technological progress are celebrated, and life is represented as a cyclical phenomenon. From the first texts by Henri Michaux to the poetry of Ricciotto Canudo, from a screenplay by Blaise Cendrars to another by Abel Gance, from posters by Fernand Léger to a choreography by Jean Börlin, geometry questions the myth of “eternal return.”

KEYWORDS: Fernand Léger, Franz Hellens, Abel Gance, Ricciotto Canudo, Circularity, Literature and Modernity, Synthesis of the Arts, Roaring Twenties, Eternal Return.

Introduction

Dans *Cirque*, un texte de 1950 dans lequel Fernand Léger explique sa passion de toujours pour les formes circulaires, le peintre pose une question savoureuse sur le mode de la provocation : « Puisque la terre est ronde, comment voulez-vous jouer carré ? » Ainsi le rond et ses variantes géométriques que sont le cercle, le disque ou la roue, sont présentés comme des formes suprêmes. Face au carré, figure pointue, s’oppose la ligne courbe et sa douceur, dont il s’agit pour Léger de constater l’impérieuse autorité dans le domaine du visible. Dès lors, si la création artistique est un jeu, miser sur l’imaginaire de la circularité reviendrait à s’assurer une victoire : « [...] nous courons l’aventure fabuleuse du cercle gagnant à la loterie du coin » (Léger 1950, 152), ajoute encore Léger. Le « coin » acquiert ici une double signification puisqu’il désigne à la fois ce « coin » d’univers où se déroule la partie, la « terre », et en même temps un adversaire qu’il faudrait vaincre : l’angle droit qu’une courbure infinie ne formera jamais. Nous voudrions comprendre ce qui pousse une constellation d’artistes, autour de 1922, à courir collectivement cette « aventure fabuleuse du cercle ».

De fait, il existe des œuvres, véritables synthèses des arts, qui n’auraient jamais vu le jour sans un travail de collaboration à l’échelle européenne. Contre le mythe du créateur solitaire, ce type de production trouve un écho remarquable au début du vingtième siècle.

Il en est au moins trois qui font de la circularité un thème majeur, dès leur titre : le spectacle *Skating-Rink* (la patinoire) interprété pour la première fois par les Ballets Suédois de Rolf de Maré le 20 janvier 1922, la revue littéraire *Le Disque vert*, créée par Franz Hellens, dont le premier numéro sort en mai 1922, et le film *La Roue*, réalisé par Abel Gance, dont une première projection privée a lieu le 14 décembre 1922. Le film et le ballet relèvent du « spectacle total », selon l'expression consacrée, puisqu'ils font évoluer ensemble une série d'éléments distincts. Dans *La Roue*, le montage des séquences, les contrastes lumineux, l'accompagnement musical, entre autres effets, se veulent des innovations techniques de grande envergure. Dans *Skating-Rink*, les décors et les costumes de Léger, la musique d'Arthur Honegger, l'argument de Ricciotto Canudo, ou la chorégraphie de Jean Börlin poursuivent la nouveauté la plus radicale. Dans le mensuel *Le Disque vert*, qui s'est d'abord appelé *Signaux de France et de Belgique* en 1921, puis *Écrits du nord* avant de reprendre le nom de *Disque vert*, le lecteur découvre aussi bien des poèmes que des pièces de théâtre, de la critique, des romans, des scénarios, des nouvelles entre autres publications qui dressent le panorama de l'actualité des écrivains belges et français.

La « valeur synthétique » (20) de ces trois objets, pour reprendre une formule de Léger, provient de la façon dont ils essaient d'abolir la fixité. Précisément, la dynamique de la rotation les fédère. Après tout, quel autre symbole pourrait mieux exprimer la totalité et la synthèse ? Ces tournolements couchés sur le papier, projetés à l'écran ou montés sur scène, au service de quelles conceptions stéréotypées de l'existence sont-ils représentés ?

En parcourant les numéros du *Disque vert* parus en 1922, et en étudiant un ensemble de textes, d'images, de photogrammes et d'enregistrements qui rendent compte de la nature des spectacles que sont *La Roue* et *Skating-Rink*, il est possible d'explorer la manière dont le motif de la circularité préoccupe des protagonistes aussi divers que Fernand Léger, Blaise Cendrars, Henri Michaux ou Ricciotto Canudo. On découvrira alors qu'un goût de l'éperdu et une préoccupation de l'« éternel retour » accompagnent cette passion tenace pour le géométrisme.

Les rondeurs de la modernité

Quelle est la spécificité du lien entretenu par des auteurs dits « modernistes » avec la figure du cercle ? Dans *La Poétique de l'espace*, en 1957, Gaston Bachelard fait déjà état d'une « phénoménologie du rond » (Bachelard 1961, 208) identifiable dans les œuvres de Michelet et de Rilke, pour qui la rondeur est perceptible jusque dans le cri des oiseaux. En raisonnant à partir de cette rêverie, Bachelard en vient à considérer que « [...] les images de la *rondeur pleine* nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans » (210). Mais c'est Georges Poulet, dans *Les Métamorphoses du cercle* en 1961,

qui propose une histoire approfondie de cet imaginaire dans la littérature. À ses yeux, le cercle est une figure profondément moderne puisqu'après avoir observé ses métamorphoses de Dante à Flaubert, il la voit ressurgir chez Baudelaire, Mallarmé, Henry James, Claudel, Rilke ou Eliot. Dans le « post-scriptum » de 1979 il redécouvre son cheminement intellectuel et s'étonne :

[...] commençant par se consacrer à l'étude de l'attribut le plus visible de la divinité, c'est-à-dire l'immensité, il [l'ouvrage] en arrive à considérer finalement une chose très différente, et cette fois-ci située à l'intérieur de l'homme, la conscience de soi. [...] À mesure que le livre progresse, l'objet qu'il se propose de considérer devient de moins en moins théorique et de plus en plus humain. (Poulet 2016, 697)

Autrement dit, à mesure que le cercle apparaît dans le *corpus* de Poulet, il devient un objet de plus en plus charnel, de plus en plus intime. Plus il est pris en charge par des auteurs modernes, plus il désigne un repli de l'être sur lui-même. Pour le critique il est question, comme chez Bachelard, de « rassembler » des « sentiments, de[s] réflexions, de[s] rêveries, de[s] prises de conscience » (697-698), en bref, de repérer des univers fermés.

Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand explique que le cercle a toujours relancé cette métaphore de l'enceinte. Corolairement, il est lié à la question des origines, du ventre maternel. C'est la vie elle-même que la roue, diversification géométrique du cercle, porte dans ses différentes déclinaisons symboliques, à l'image de la « roue zodiacale » perçue comme la « roue de la vie » (373) par les Mayas. Selon Durand, « le Cercle, où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle et du recommencement » (Durand 1992, 372). La spirale donne une perception dynamique de cette maîtrise du temps et de l'espace que le mouvement circulaire suggère. Omniprésente « dans l'iconographie des cultures dont le paysage mental est axé sur les mythes de l'équilibre des contraires et de la synthèse » (361), la spirale est une courbe qui s'enroule autour d'un point dont elle s'écarte. Par conséquent, elle avance tout en semblant se fermer sur elle-même, ce qui conduit Durand à considérer qu'elle est « le signe de l'équilibre dans le déséquilibre, de l'ordre, de l'être au sein du changement » (361).

Un magma de symboles de repli et de recommencement est donc associé à la figure du cercle. Mais si elle est un signe de ce qui ne rompt pas, de ce qui revient, de ce qui s'ouvre aussitôt qu'il s'est fermé, elle s'accorde bien avec une tendance du modernisme que William Marx résume ainsi : « [...] le modernisme a moins fait table rase des modèles qu'il n'a tenté d'établir avec eux un nouveau rapport » (Marx 2004, 12). En d'autres termes, le modernisme du début du vingtième siècle afficherait sa relation avec la tradition. Ce refus d'entretenir un culte de la rupture distingue probablement les auteurs modernistes des écrivains d'avant-garde. Pour Benoît Denis, quand la « posture d'avant-garde » consiste à exhiber « tous les signes de la rupture et de la radicalité », à l'image du dadaïsme ou du surréalisme, celle de Franz Hellens s'éloigne de toute forme

de radicalité. Ainsi, la ligne éditoriale du *Disque vert* se situe selon lui « entre symbolisme et avant-garde » (Denis 2001). La figure de la spirale symbolise ce rapport complexe à l'actuel et à l'ancien puisqu'elle véhicule l'idée du changement dans la continuité, de la permanence dans l'impermanence. Au lieu de représenter un changement irréversible, elle représente le mythe antique de l'éternel retour, qui consiste à considérer que l'histoire du monde a un déroulement cyclique. Quelques années après que Nietzsche a fait sien ce mythe et qu'Einstein a décrit la courbure de l'espace-temps, le cercle semble la métaphore appropriée pour importer, au sein d'une esthétique moderniste, un rapport au temps et à l'espace dans lequel se répondent le centre et la périphérie, le transitoire et l'éternel, l'ancien et le nouveau.

Une fois ces préalables posés, il reste à identifier les manifestations concrètes de cet imaginaire dans *Le Disque vert*, *La Roue* et *Skating-Rink*. Nous pourrions ainsi vérifier, d'une part, si ces productions témoignent du même rapport à la vie intime que celui identifié par Bachelard et Poulet et, d'autre part, si elles sont exemplaires du rapport ambigu du modernisme à la nouveauté identifié par William Marx et Benoît Denis. Comment ces œuvres réactivent-elles le mythe de l'éternel retour et l'archétype de la spirale ? Quel humanisme proposent-elles ?

La quête du renouveau dans *Le Disque vert*

A priori, dans notre *corpus*, l'avenir des machines est une question plus centrale que celle de la destinée de l'humanité. Le rideau de *Skating-Rink*, créé par Léger, rappelle un système de rouages tendu comme un reflet des patins à roulettes qui circulent sur la scène. L'affiche de *La Roue*, réalisée par le même Léger, évoque le mécanisme d'un train à vapeur. *Le Disque vert* n'échappe pas à cet imaginaire des chemins de fer : ouvrir la revue revient à entrer dans un disque, dont la couleur verte apparaît comme une autorisation de passage. À l'intérieur, les noms des chroniques empruntent au vocabulaire des cheminots : « Chroniques de l'aiguilleur », « Signaux », « Lampes sur le rail ».

Cet intérêt pour le progrès technique contraste avec une préoccupation affichée pour le primitivisme. Par exemple, Franz Hellens publie en feuilleton les aventures d'un fétiche africain dans son roman *Bass-Bassina-Boulou*, et dans le numéro du mois de mai 1922, Cendrars donne à lire son poème « Les Grands fétiches ». Cette double influence de l'art dit primitif et des machines dévoile un goût pour une esthétique de la renaissance en rapport avec le projet même du *Disque vert* tel que le présente Franz Hellens dans la préface du premier numéro de *Signaux* en mai 1921 :

Nous ne sommes pas une revue nationale, ni binationale, ni même internationale. Nous ne ferons aucune politique, aucune polémique d'école. Nous préférons faire signe. Nous ne négligerons rien des curiosités cérébrales, des investigations esthétiques, mais nous tenterons par des œuvres de tout ramener à des limites humaines sur un plan plausible. Nous ne croyons pas à l'invention, au progrès,

mais à l'enrichissement continu d'une "naissance perpétuelle fondée sur la mort d'un instant." C'est notre tradition. (Hellens 1970, 1).

À en croire ces quelques lignes, le projet de la revue n'est donc pas de mettre en avant l'extraordinaire inventivité d'une époque, mais de promouvoir la capacité formidable de l'homme à se réinventer. Produire des naissances et des renaissances à l'intérieur des « limites humaines » est donc présenté, dès le premier paragraphe de la revue, comme un grand projet moderniste. Les représentations littéraires du cercle sont une façon de « faire signe » en direction de ce projet.

Hellens enfonce le clou dans le trente-cinquième chapitre de *Bass-Bassina-Boulou*, quand il imagine « le maître de l'univers retourne[r] au temps reculé de sa naissance » (Hellens 1971, 127). Ainsi, l'existence serait une répétition perpétuelle, comme dans ces deux vers d'Henri Pourrat, dans le numéro d'octobre 1922, qui enferment la vie humaine dans le cycle des saisons : « Tourne en rond, toi, l'Humanité./ Dans ton cirque de lunaisons. » (Pourrat 1971, 136) Certains poèmes déplacent cette image de tournoiement de la dimension temporelle au plan spatial. C'est le cas de « Masque » de Robert Guiette, qui décrit « l'excentricité inextricable de sa vision » qui le conduit à plonger dans ce qu'il appelle un « art de soleil », c'est-à-dire dans le « sifflet d'Erik Satie, » mais également dans les « foreuses couleurs de Fernand Léger » et dans « la prose roulante de Monsieur Cendrars » (Guiette 1971, 61). Les deux adjectifs sont éloquents : Guiette décrit le travail de ses contemporains comme un art de l'étourdissement. « Cas de folie circulaire » d'Henri Michaux, publié dans le numéro de septembre 1922, est entièrement traversé par cette force. Cette fable des origines, inspirée par la poésie de Lautréamont, décrit un être soumis à des soubresauts et à des dissymétries qu'il est incapable de maîtriser. Il devient un pantin désarticulé et sans nom : « je suis dévissé » (Michaux 1971, 110), écrit Michaux. Ce tour de vis hallucinatoire, mouvement en spirale par essence, aboutit à un dédoublement de la personnalité. Cependant, le spectacle du dédoublement semble compter davantage pour Michaux que le dédoublement lui-même.

À propos de cette tendance à la spectacularisation, Mélot du Dy, dans le numéro de juin 1922, écrit :

Ce goût très vif pour le renouvellement, les métamorphoses, caractérise notre temps plus qu'aucun autre. Si c'est naïf, les dieux n'y sont pour rien. Un long arrêt dans le tunnel, qui est aussi une caverne avec toutes les superstitions et les brutalités que ce mot fait entendre, ne nous inspire que plus d'amour pour la sortie, le rond de lumière, les autres prodiges. (Dy 1971, 35)

Dans ce passage, la métaphore du tunnel permet d'exprimer un désir de transformation constante. D'autres symboles de ce type sont dispersés dans les différents numéros de la revue. Il ne s'agit pas ici d'en identifier toutes les manifestations. Outre la métaphore du tunnel, il serait judicieux d'étudier les surgissements récurrents des figures du soleil et de la lune, de la piste de cirque ou du théâtre, car le potentiel d'étourdissement

du monde du spectacle ne cesse de retenir l'attention des auteurs du *Disque vert*. C'est pourquoi nous renvoyons au récit cosmogonique de Max Jacob et de Raymond Radiguet dans lequel se multiplient les tubes, les flûtes et les orgues, et de mystérieuses invocations : « Ô tubulures ! » (Jacob et Radiguet 1971, 49-58) ; ou encore au poème « Escalier » de Paul Dermée adressé à une danseuse orientale dans lequel il décrit un ventre qui « tourne dans la danse et c'est un météore » (Dermée 1971, 137). Le cinéma n'échappe pas à la règle, et ses nombreuses évocations dans *Le Disque vert* servent aussi à évoquer des phénomènes de renouvellement, à l'image de *La Perle fiévreuse*, le scénario d'un long métrage infilmable.

Ce texte, livré en quatre fois au comité de rédaction, est étonnamment sous-titré « Roman/ de/ Blaise Cendrars/ Prologue-cinématographié » (Cendrars 1971, 345). Ce *presque roman* donc est tiré d'un autre scénario, celui de *La Vénus noire*, un film que Cendrars réalise à Rome en 1921, qui ne connaîtra aucun succès et qui est aujourd'hui perdu. L'intrigue est celle d'un film policier : l'inspecteur Max Trick's cherche à savoir comment sont mortes Miss Esthel, une jeune femme de la bourgeoisie anglaise, et Rougha, une danseuse hindoue. Manifestement, Cendrars est davantage intéressé par les prouesses techniques que lui permet d'entreprendre la caméra, que par le développement d'une trame narrative. Quand il est question de filmer les mouvements de Rougha, tout porte à croire qu'il veut hypnotiser le spectateur. C'est pourquoi il insiste pour dire à quel point sa danse est tournoyante : « 829. Renchaîner. Elle danse./ 830-40 : Différents plans de cette danse passionnée, crescendo continué jusqu'à la frénésie en vertige, avec flash, stalles et en mouvement. Réflexes dans la salle, orchestre, etc... » (665-666). Dans le prologue, la danseuse effectue déjà une « danse de joie » (351) avant de s'empoisonner, et Cendrars précise : « 65. Puis se met à tourner, à tourner vertigineusement sur elle-même (Du plan général passer par tous les objectifs : (basculer, flashes...)/ 66. Plan perpendiculaire, elle tourne et s'abat. » (352)

La technique cinématographique est mise au service de la production d'un effet de vertige. C'est encore le cas quand le scénariste distingue les différentes parties du corps de son personnage qui s'agitent, quand il évoque le « flash de la rapidité passionnée de sa danse » (534), ou quand il détaille les plans américains, gros plans et plans généraux qui servent à rendre compte des « cris de surprise et d'admiration » du public qui contemple la « frénésie de la danse » (627) de Rougha et qui génère une « frénésie dans la salle » (666). La dimension expérimentale du film est sans ambiguïté dans ce genre d'indication de mise en scène : « 508. Renchaîner en plein vertige de la danse. Vitesse giratoire (essayer quelques perspectives renversées) en renversant l'angle de l'appareil. » (633-634) Il est clairement question d'« essayer » des prises de vue dans le but d'atteindre un effet « giratoire ».

Cendrars fait en sorte que son scénario tourne sur lui-même également du point de vue diégétique. Il s'ouvre sur un fondu d'une « statuette de Shiva dansant » (345), puis se referme sur cette même statuette, en surimpression sur le corps de Rougha, dans le

dernier plan. Il est fort probable que la divinité danse la *tandava*, cette danse cosmique de l'hindouisme qui exprime à la fois la destruction et la recréation. Cendrars veut créer un film dans lequel tout tourne : il n'y a là rien d'étonnant de la part de celui qui fut l'assistant-réalisateur de Gance sur le tournage de *La Roue*. De toute évidence, si *Le Disque vert* montre que la production littéraire du début des années 1920 cherche à créer des expériences d'étourdissements vertigineux, c'est parce qu'elle accompagne une tendance qui se retrouve dans d'autres arts.

Mettre en scène l'éperdu : *La Roue* et *Skating-Rink*

Dans les « Chroniques de l'aiguilleur » du premier numéro d'*Écrits du nord*, en novembre 1922, Michaux s'interroge sur la « grande vitesse de déplacement de l'homme au XX^e siècle » (Michaux 1971, 28), et il remarque :

LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE MODERNE REVELENT LA MULTIPLICATION, L'ABREVIATION DES EMOTIONS ET DES REPRESENTATIONS. V. B. Cendrars, J. Cocteau, E. Satie, Honneger.

En express, en auto, à 100 kilomètres à l'heure : chaque seconde porte ses objets et les retire. Chaque seconde a son spectacle, son lot, un étang, ou un poteau, un taillis, des arbres, des vaches et une ferme. Incessamment... incessamment. (29)

Le redoublement de l'adverbe final donne tout son poids à la citation. Michaux ne dit pas seulement que la musique et la littérature proposent des émotions et des représentations extrêmement rapides, parce que de plus en plus abrégées, il insiste surtout sur l'idée que ces représentations et émotions voudraient ne jamais finir. Il décrit une folie du mouvement qui se précipite et perdure. Comment ne pas reconnaître dans les deux histoires d'amour portées par la musique d'Honegger, *La Roue* et *Skating-Rink*, un même désir d'éperdu ?

La notion désigne un élan passionné si puissant qu'il peut conduire quelqu'un à sa perte, qu'il peut l'« emporte[r] vers l'improbable » (Le Brun 2005, 7) selon l'expression d'Annie Lebrun. Sisif, le héros de *La Roue*, est saisi par un tel élan. Dès l'instant où il découvre une petite fille, Norma, dans les décombres d'un accident de train, il reste esclave de son amour et ne parvient plus à influencer son destin. Parce qu'il est trop attaché à elle, il perd son travail de conducteur de locomotive, puis devient chauffeur de tramway dans les Alpes. Aveugle et désespéré d'avoir marié sa fille à un homme qu'il n'apprécie pas, il termine sa vie en paria. Nous ne détaillerons pas ici toutes les péripéties de ce film de sept heures. Nous préférons souligner la dimension inexorable de l'emportement créée par le montage de Gance.

Certes, le cinéaste dépeint un monde dans lequel tout est rond. Outre les multiples gros plans sur des roues, en mouvement ou à l'arrêt, les cercles se retrouvent partout : dans la locomotive, dans les yeux de Sisif qui roulent vers le haut, dans les caches

circulaires qui entourent les protagonistes, mais encore dans les fleurs, dans le soleil, etc. Mais Gance décrit surtout un monde en « *perpétuel* déplacement » (Icart 1960, 106), comme l'écrit Roger Icart, c'est-à-dire que le drame est agrandi « jusqu'à l'infini » (104). Icart précise : « Le cercle, la Roue entretiennent la vie mais la recommencent éternellement, c'est le *hard-labour*. » (100) Les surimpressions et les fondus enchaînés sont des clés utilisées à outrance pour créer l'illusion que l'histoire n'a pas de fin. Une image en appelle toujours une autre, comme quand Sisif voit apparaître le visage de Norma dans le panache de fumée de sa locomotive. Au moment de la mort du personnage principal, un des derniers plans du film montre Norma rejoindre une ronde formée par des villageois dans la montagne. Elle entre ainsi dans la danse de la vie tandis que son père la quitte. Peut-être est-ce pour rendre compte de ce qu'il appelle la « synthèse psychologique » (Canudo 1995, 172) de ce genre de scènes que Canudo adapte le film en roman.

Skating-Ring à Tabarin, le long poème qu'il publie dans le *Mercure de France* du mois de mai 1920 peut être lu comme un condensé du parti-pris esthétique de Gance dans *La Roue*. Le poète décrit une ronde de patineurs qui tournent à toute vitesse. Au centre apparaît un homme, le « Fou ». Une femme se sent irrésistiblement attirée par lui. Bien qu'un autre homme tente de les séparer, les deux personnages continuent de danser, puis disparaissent. Quant aux patineurs, ils ne s'arrêtent jamais de tourner. Ce canevas rudimentaire fait l'objet de l'argument de *Skating-Rink*, le spectacle mis en scène deux ans plus tard sur les planches du théâtre des Champs-Élysées.

Dans le poème, l'écriture de Canudo s'appuie sur la figure de la répétition pour susciter le vertige. Les mêmes termes et les mêmes séquences de phrases reviennent avec insistance. Le verbe « tourner » est utilisé pas moins de vingt-et-une fois en sept pages :

Ils tournent, ils tournent. ILS TOURNENT [...] tournent et tournent et tournent [...] Ils tournent tous, ILS TOURNENT/ Leur signification frénétique de la vie [...] Il tourne, il tourne, dans des cercles toujours plus étroits [...] Puis, le Couple et le chœur des Femmes/ tournent, tournent et tournent/ dans une nouvelle, étroite, grinçante frénésie [...] Ils tournent effroyablement leur fureur. (Canudo 1920, 74-79)

Les reprises, par l'anaphore ou l'épiphore, de substantifs comme « tourbillon » ou « danse » participent au renforcement de l'isotopie d'un « interminable tournoiement » (78), mais c'est surtout l'emploi de l'épanorthose qui génère l'entropie du texte. C'est pourquoi le « petit TOURBILLON DE CHAIR » devient « un minuscule tourbillon de son immense chair » (74) puis un « charnel tourbillon ». Le poème avance par accumulation et par corrections progressives du propos. Les nombreux rejets consolident cette mécanique de l'éperdu, comme dans ce passage : « Ils tournent. Ils tournent sous le commandement/ de l'orgue, dans l'ivresse de leur souplesse » (76). À l'inverse, Canudo fabrique par endroits des mots composés : « Ils tournent, tous, ainsi,/ dans une danse infinie/ ils tournent le SENS-FOU-DE-LA-VIE, » « Ils dansent la folle DANSE-DES-PATINS » (80), « Une ardeur de vie au-delà-de-la-vie » (81). Par les

enjambements et les traits d'union, la précipitation du texte brise la syntaxe en même temps qu'elle provoque une collision des mots.

Or, cette précipitation est le propre d'un désir insatiable. Cherchant la fusion de l'étreinte, le couple de *Skating-Rink* est guidé par une « exaspérante image de SEXUALITE » (75). Chacun est attiré vers la chair de l'autre, qualifiée de « chair rythmique » (76) ou de « belle chair » (80). La mise en scène d'un tournoiement sert donc à restituer la vibration éperdue de l'amour, voire de la vie elle-même. Canudo insiste sur ce point :

[...] Dans de vagues senteurs de folie,/ ils tournent le sens éperdu de toute la vie [...] ces couples/
qui tournent et tournent le sens éperdu de toute la vie [...] l'homme poursuit sa FEMME,/ éperdue
au bras du FOU [...] le sens éperdu de l'Amour,/ LE SENS EPERDU DE LA VIE [...] Tandis qu'il danse
éperdument [...] Et tous les couples, muets, recommencent à tourner/ comme par le signe éternel
des recommencements,/ dans une douce folie/ LE SENS EPERDU DE TOUTE LA VIE (74-81)

Ce florilège montre que l'existence est perçue comme un phénomène cyclique que la ronde de *Skating-Rink* matérialise. Le substantif « sens » dans l'expression « sens éperdu de toute la vie » est peut-être à comprendre prosaïquement, comme un synonyme du mot direction, ou orientation : la vie tourne en rond. De surcroît, une autre ronde se meut sur scène dans *La Création du monde*, le spectacle que joueront les Ballets Suédois après *Skating-Rink*, en 1923. Cette fois-ci, le spectateur est conduit loin de la patinoire de Montmartre puisque Darius Milhaud, Cendrars et Léger s'inspirent de l'art africain et du jazz. Mais, d'une chorégraphie à l'autre, se relance l'éternel retour du même.

Conclusion

Le modernisme de 1922 est donc « total » au sens où l'écrivain, le peintre, le chorégraphe, le réalisateur, qu'il soit belge, français ou italien, refuse de créer à l'intérieur des bornes conventionnelles de son art. C'est le cas de la plupart des auteurs du *Disque vert* ou des créateurs de *La Roue* et de *Skating-Rink*, qui multiplient les expériences esthétiques en déclinant un imaginaire commun : celui de la circularité. Cet imaginaire est mis parfois au service d'une vision stéréotypée de l'existence. C'est-à-dire que chaque manifestation de figures géométriques courbes ou de phénomènes de recommencement apparaît comme un outil permettant à l'homme d'échapper à l'Histoire. En effet, la vie de Sisif dans *La Roue* relève de la destinée mythologique, la ronde de *Skating-Rink* est une pure allégorie de l'existence, et nombre de textes du *Disque vert* traquent l'universel dans le quotidien du monde moderne. Dans ce rapport au cercle et à la répétition se situe une révolte semblable à celle que Mircea Eliade remarque dans les sociétés traditionnelles qui s'approprient le mythe de l'éternel retour. C'est-à-dire qu'il existe une « nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines » (Eliade 1949, 12), un temps capable de s'affranchir de la linéarité, du continu, bref, de la mort.

Cependant, ces artistes utilisent cet imaginaire pour exprimer surtout un désir de « mobilité nerveuse » (Léger 1950, 158), pour reprendre une expression de Léger, que suppose la notion d'éperdu et qui semble être un trait commun à toute une génération dans les années 1920. En partant du détail anecdotique de la présence du cercle, nous avons circonscrit une passion pour le mouvement qui ne traduit pas seulement une fascination pour les déplacements gratuits dans le temps et l'espace, mais qui témoigne d'une volonté d'ajuster des images, des corps, des choses et des actes de sorte que l'œuvre mime au plus proche un élan vital et se retrouve impossible à catégoriser. Cette volonté de se mouvoir en toutes choses, y compris entre les époques et les styles, corrobore une représentation du modernisme qui considère ce mouvement comme une « arrièregarde » (Marx 2004) qui affirme sa singularité tout en assumant son héritage.

Le cercle est donc une « aventure », comme l'écrit Léger, au sens où il est une quête de l'illimité. L'enjeu est de représenter un monde où « tout bouge et s'échappe des limites traditionnelles » (Léger 1950, 158). Dans *Cirque*, Léger affirme encore, en une formule lapidaire : « Le rond est libre [...]. » (154) De fait, cette quête a un effet synthétisant qui limite sa portée politique. Quand Léger décrit la sensation qui le saisit tandis qu'il se meut, à vélo, dans une multitude de formes rondes, il se retrouve comme dénué de sa faculté de jugement : « Je m'absorbe, je ne suis pas du tout un personnage révolutionnaire, je suis accepté ; je m'inscris dans des volontés dominantes, sans effort, tout naturellement. » (158) Mais cette absorption, dans les textes de Léger comme dans les trois œuvres que nous avons parcourues, n'est peut-être pas un simple repli égoïste. Elle peut aussi être perçue comme le spectacle des retrouvailles de l'individu avec une aspiration tout à fait partageable : « C'est si humain de casser les limites, de s'agrandir, de pousser vers la liberté. » (153)

BIBLIOGRAPHIE

- BACHERLARD, G. 1961. *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- CANUDO, R. 1995. "Préface à *La Roue d'Abel Gance*." In J.-P. Morel (ed.). *L'usine aux images. Ricciotto Canudo, l'homme qui inventa le septième art*. Paris: Séguier et Arte éditions.
- . 1920, 15 maggio. "Skating-Ring à Tabarin. Ballet aux patins." A. Valette (ed.). Paris: *Le Mercure de France*, 74-79.
- DENIS, B. 2001. "Entre symbolisme et avant-garde: le modernisme de Franz Hellens dans la première série du Disque Vert (1921-1925)." In P. Halen et Anne Neuschäfer (ed.). *Textyles* [En ligne]. n°20. *Alternatives modernistes (1919-1939)*, 66-74. <<https://journals.openedition.org/textyles/917>> [Consulté le 20/10/2023].
- DURAND, G. 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- ELIADE, M. 1949. *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris: Gallimard.
- ICART, R. 1960. *Abel Gance*. Toulouse: Publications de l'institut pédagogique national.
- LE BRUN, A. 2005. *De l'éperdu*. Paris: Gallimard.
- LEGER, F. 1965. *Fonctions de la peinture*. Paris: Denoël.
- MARX, W. (ed.) 2004. *Les Arrière-gardes du XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF.
- PIA, P. 2006. *Au temps du Disque vert. Lettres à Franz Hellens, 1922-1934*. In R. Fayt (ed.). Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: IMEC.
- POULET, G. 2016, *Les Métamorphoses du cercle*. Paris: Pocket.
- 1970-1971. *Signaux de France et de Belgique, Le Disque vert et Écrits du nord*. Dans *Le Disque vert. Revue mensuelle de littérature*. T. 1 à 4. Bruxelles: Éditions Jacques Antoine.