

L'impossible générique de fin: Blaise Cendrars et le cinéma

La grandeur du cinéma est tout en surprises, grâce aux correspondances entre l'irréfléchi, l'inerte, l'indéchiffrable, l'informe, l'informulé, qu'il est seul à pouvoir rendre (les peintre n'ont encore aucune notion de tout cela) et les aspects les plus connus (les peintres diraient les plus plastiques) de l'existence. Tout est à une autre échelle, sur un autre plan. [...]

Appartenant à la séquence «Pompon» *d'Une nuit dans la forêt – premier fragment d'une autobiographie*¹, paru en 1929, cette déclaration passionnée au cinéma, en tant que révélateur de l'être, conclut une décennie que l'écrivain aurait souhaité vivre sous le signe de cet art nouveau. Pourtant, l'œil rétrospectif du critique ne peut qu'être étonné du décalage entre le nombre de textes consacrés au septième art et la pratique effective de celui qui fut homme de cinéma. Le catalogue du Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses de la Bibliothèque nationale relève quinze occurrences «cinématographiques», tant parmi des projets *réalisés* que ceux restés inachevés. Mais parmi cet ensemble, aucun film n'est visible ! Acteur et technicien pour Abel Gance, scénariste pour ces propres textes, réalisateur

1 Blaise Cendrars, *Une nuit dans la forêt*, Paris, Denoël, TADA 3, 2001, p. 193. Cet extrait est repris par l'auteur dans *Trop c'est trop* (1957), dans le chapitre «Un homme heureux» (1929), Paris, Denoël, TADA 11, p. 410.

Toutes les références à l'œuvre de Cendrars sont désormais indiquées à partir de l'édition des œuvres complètes chez Denoël, parues en 15 volumes de 2001 à 2006, formant la collection TADA «Tout Autour D'Aujourd'hui».

en Italie, Blaise Cendrars (1887-1961) ne laisse aucune trace filmique. Sa fascination pour cet art nouveau s'est en fait traduite en un langage sur le cinéma, dont les mots sont les images.

Au retour de la guerre, en 1915, Cendrars est un mutilé qui a perdu sa main d'écriture dans les marais de la Somme. Défait, l'auteur du poème *Les Pâques* et de la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* déambule dans un Paris où plus rien ne semble le rattacher à la vie, pas même sa femme et son aîné Odilon. Il doit apprendre à survivre, à utiliser son unique main, la gauche. Alors que certains artistes sont encore au front et que les autres ont déserté la ville, il s'installe à la campagne au printemps 1917, «pour éviter le pire», pour ne pas laisser exploser la violence qui l'habite. Il s'est retranché du monde et expérimente une reconquête de soi, formulée durant l'été 1917 dans le texte qui deviendra le «Pro Domo» de *Moravagine*, à l'époque nommé «Exécution de la Fin du monde». Durant l'été, le poète prend la plume de la main gauche et affirme une renaissance personnelle essentielle, dont tout l'œuvre est empreint: l'expérience sera encore formulée dans *L'Homme foudroyé* en 1945, puis en 1952 lors de la publication du récit «Partir»², qui confirme le caractère fondamental du moment :

[...] ... quand poussé, certaine nuit, – c'était à Méréville, le 1^{er} septembre 1917, le jour de mon anniversaire, j'avais trente ans, je vivais dans une grange abandonnée dont j'avais démantibulé la porte pour m'en faire une table à écrire, j'étais plutôt morose, hargneux et plus misanthrope que jamais, – quand poussé, certaine nuit, je me mis à écrire comme un inspiré, de la main gauche – j'étais installé à ma table faite

2 Texte rédigé vers 1935 sous le titre «Le Sans-Nom». Le lien entre «Partir» et «Le Sans-Nom» fut reconnu par Hughes Richard. Voir : *Partir*, «Postface», ed. Hughes Richard, Les Ponts-de-Martel, 1986.

d'un battant de porte renversé sur deux vieilles caisses, j'avais le cul sur une botte de foin, [...] – je me mis à écrire comme un inspiré, de la main gauche, d'une traite, et sans rature, sans avoir à chercher les mots – à l'aube j'étais tout éberlué d'avoir écrit «ça» car je ne me savais pas porter cet embryon en moi – *La Fin du Monde, filmée par l'Ange N.-D.*, [...] ³.

Au lendemain de cette nuit d'illumination – comme il y en a plusieurs dans l'œuvre cendrarsien – le renouveau est placé sous le signe de l'écriture d'un scénario.

Celui-ci, publié d'abord en 1918 sous le titre *Le Film de la fin du monde*, paraît aux éditions de la Sirène en 1919, avec des compositions de Fernand Léger. Construit en sept chapitres qui se subdivisent en 55 séquences, ce scénario est une parade ironique qui met en scène Dieu-le-Père à «son bureau américain», satisfait de ses comptes, enrichi grâce aux rentes perçues sur les cadavres de la Grande Guerre et conforté par tous les chefs religieux installés sur Mars-City. Alors qu'il est las des pantomimes martiennes, Dieu-le-père prévoit de réaliser le film des Prophéties et c'est l'Ange Notre Dame qui est appelé à la rescousse pour la réalisation. Le chapitre 4, intitulé «L'Ange N.-D. opérateur», s'ouvre sans transition sur les séquences réalisées par l'Ange Notre Dame qui a répondu à l'appel : le lecteur y découvre des paysages parisiens et des scènes de rue qui créent des tableaux vivants, mais ne racontent pas :

16. Paris. Vue générale.

La Roue ; la Tour ; le Sacré-Cœur ; le Panthéon ; les Ponts. En amont et en aval, les bois de Boulogne et de Vincennes. Les coteaux souriants de Saint-Cloud et de Momenrency. Dans le fond, du côté d'Alfortville, remonte la Seine, lumineuse. Les trains⁴.

3 Blaise Cendrars, *Partir*, TADA 5, 2002, p. 394

4 Blaise Cendrars, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.D.*, TADA 7, p. 267.

Le chapitre 5, intitulé « La Fin du monde » fixe en sept séquences les conséquences du souffle de la trompette de l'Ange :

27. Une immense colonne de poussière monte droit au ciel, puis se fend, se divise, se couche, tourbillonne, s'effiloche, s'étire dans tous les sens : les vents soufflent en tempête ; la mer s'ouvre et se ferme ; les montagnes du Mexique trépident dans la lumière⁵.

En vingt et une séquences, le chapitre suivant propose sous le nom « Cinéma accéléré et cinéma ralenti » des plans sur tous les éléments terrestres détruits ou modifiés :

49. Tout gicle. Tout se confond. Tohu. Bohu. La mer huileuse, lourde comme l'asphalte. La terre noirâtre, sanglante, qui se liquéfie. Les flots deviennent montagnes et les continents s'abîment. Tourbillon.

50. Aileron de requin, le dernier rayon de lumière fend l'espace chaotique...⁶

Mais, au cours de cette Apocalypse, « Albin, préposé au maniement de la lanterne, met le feu à l'appareil. Un plomb saute. Un ressort se casse. Et le film se déroule vertigineusement à rebours » : le dernier chapitre du scénario annule la fin du monde pour revenir à l'origine et constater : « C'est la banqueroute »⁷.

La Fin du monde filmée par l'Ange N.D. est avant tout le texte qui fixe à une nuit d'écriture la possibilité de se survivre et de « recommencer ». Mais c'est aussi un scénario qui raconte un film, construit en « chapitres » dont la succession des plans s'avère fort peu réaliste pour

5 *Ibid.*, p. 270.

6 *Ibid.*, p. 276.

7 *Ibid.*, p. 277 et 278.

un montage à l'époque du cinéma muet⁸. Peut-être faut-il garder à l'esprit cet «effet de miroir», cette mise en abyme qui joue d'effets de métatexte pour expliquer le paradoxe du «cinéma de Cendrars»: tout à la fois littéraire et métaphorique, avec des plans qui relèvent plus de l'imaginaire que d'une réalisation technique, le cinéma surgit au cœur du langage et y reste emprisonné. Dix ans plus tard, en 1928, ce sont toujours les mots qui rendent compte de cette création nouvelle, ce que l'ami écrivain Henry Poulaille met en évidence avec enthousiasme :

Le plus frappant exemple de l'écriture cinématographique, c'est à l'heure actuelle chez Cendrars que nous la trouvons. Mouvement et rythme haletant, vélocité de la phrase, images éclatant tout de suite, telles des étincelles et dont le feu se poursuit, de ligne en ligne, tout au long d'un poème [...]⁹.

L'écriture est cinématographique, mais le cinéma n'est pas devenu une réalité. Pourtant l'homme a côtoyé le milieu, a travaillé sur des plateaux, écrit des scénarios et même été réalisateur. Que s'est-il donc passé ? En 1917, le cinéma est pour Cendrars un art neuf qui dévoile l'homme et le monde, comme jamais auparavant. Il profite des nombreuses salles de cinéma parisiennes¹⁰ et s'intéresse de près aux inventions techniques américaines, aux innovations du «premier metteur en scène du monde» David Griffith. Il rédige dès 1918 des articles enthousiastes qui paraissent en fragments dans des revues, avant d'être publiés sous le titre *L'ABC du Cinéma*,

8 «La Fin du monde... est évidemment intournable» selon F. Vanoye, «Préface», in *Blaise Cendrars: Hollywood, L'ABC du Cinéma et Une nuit dans la forêt*, TADA 3, 2001, p. XV.

9 Henry Poulaille, Charlot, Paris, Grasset, 1928, p. 190. Cité in Michèle Touret, *Blaise Cendrars – Le Désir du roman*, Paris, Champion, 1999, p. 271.

10 Voir les chiffres donnés par Jacqueline Bernard, «Une poétique cinématographique de l'écriture» in M.T. de Freitas, C. Leroy et E. Nogacki (dir.), *Cendrars et les arts*, Valenciennes, PUV, 2002, p. 217.

en 1926, où il affirme que le cinéma donne à voir le «surréal», puisqu'il peut capter la réalité dans son entier, offrir des représentations simultanées insoupçonnées du monde et de l'humain :

Renouveau ! Renouveau ! Eternelle Révolution. Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma. Regardez ! Les artificiers du Silence sont prêts. L'image est aux sources primitives de l'émotion¹¹.

La rencontre avec Abel Gance a lieu à Nice, en 1918, alors que le réalisateur cherche des figurants pour la scène finale de son film *J'accuse* qui sort en salle au printemps 1919. Cendrars découvre le monde de la réalisation en tant qu'acteur, puisqu'il y joue un des soldats morts qui se redressent, vengeurs. Cette entrée en scène est le début d'une effervescence qui va l'amener à être l'homme indispensable du plateau, selon les souvenirs évoqués en 1950, lors de ses entretiens avec Michel Manoll :

– Comment Cendrars, vous tourniez comme acteur ?
– Mon cher, dans *J'accuse*, je faisais tout : l'homme de peine, l'accessoiriste, l'électricien, l'artificier, le costumier, de la figuration et de la régie, l'aide opérateur, le vice-metteur en scène, le chauffeur du patron, le comptable, le caissier et dans *Les Morts qui reviennent*¹², je faisais un macchabée, tout empoissé dans de l'hémoglobine de cheval car on m'avait fait perdre mon bras une deuxième fois pour les besoins de la prise de vue¹³.

11 Blaise Cendrars, *L'ABC du cinéma*, TADA 3, 2001, p. 144.

12 Nom de la quatrième partie du film de Gance *J'accuse*.

13 Blaise Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...*, Paris, Denoël, TADA 15, 2006, 189-190.

Toujours hâbleur, Cendrars n'hésite pas à faire dépendre l'existence du film de sa propre activité. Gance, qui apprécie l'homme et le poète, l'engage comme « régisseur » sur le tournage de *La Roue*, en 1920, et c'est là qu'il réalise un *making of* intitulé « Autour de *La Roue* », dont quelques plans montrant l'arrière du décor ont été conservés. Pourtant, l'amitié des deux hommes fera long feu et la dédicace initiale du roman *Le Plan de L'Aiguille* (1929) au réalisateur est supprimée lors de la réédition du roman en 1946 :

À Abel Gance. / C'est à toi, mon cher Abel, que je dédie ce roman, non pas de l'intelligence, ni même de la sensibilité, mais de la brute et de l'animalité. / N'y cherche pas une nouvelle formule d'art, ni un nouveau mode d'écriture, mais bien de l'état de santé général de demain [...]

Sans doute Cendrars n'a-t-il pas apprécié les propos parus dans le volume *Prisme – Carnets d'un cinéaste*, en 1930, où Gance met un sérieux bémol aux compétences techniques du poète. Cet avis est appuyé dans l'hommage du *Mercure de France*, en 1962. Abel Gance y reconnaît toujours leur grande amitié, mais ajoute :

[...] le travail cinématographique proprement dit le déroutait et je voyais bien [...] qu'il ne le comprenait guère. En ce temps là, je tournais presque sans scénario, avec quelques notes qui me suffisaient pour accumuler les plans, dans un ordre qui n'était évidemment pas clair pour tout le monde. Encore une fois, ce n'était pas cela qui le passionnait, mais la grande activité qui consistait à organiser des cordées ou à rassembler des wagons...[...] Bien qu'il eût suivi, de bout en bout, la réalisation de *La Roue*, il n'avait pas la moindre pratique, je le répète, du métier proprement dit de la réalisation cinématographique¹⁴.

14 Abel Gance, « Blaise Cendrars et le cinéma » in *Mercure de France*, n° 1185, mai 1962, p. 171.

Ce décalage conforte l'idée que l'univers du cinéma, obligé de composer avec des contraintes techniques et financières importantes pour la gestion de l'équipe et la réalisation, n'avait pas grand chose à voir avec le travail solitaire de l'écrivain. En fait, pour Cendrars, le cinéma reste une vue de l'esprit et l'amitié avec Jean Epstein rencontré sur le plateau de tournage de *La Roue*, à Nice, se tisse à partir d'une «même 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»¹⁵. Leurs affinités prennent aussi forme dans le volume *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* que Epstein dédie à Cendrars et auquel se dernier s'associe par une postface, en 1921.

Mais quand Cendrars accepte la même année de partir à Rome pour réaliser son propre film, il s'agit autant d'un défi que d'un piège personnel. En effet, déjà lié aux studios *Rinascimento*, Cocteau offre à Cendrars cette opportunité dont rien ne subsiste : «La Vénus noire» a été produite, mais l'actrice et danseuse principale, l'Eurasienne Durga, malade, meurt après le tournage du film. Le film est monté, puisqu'un visa de censure a été retrouvé en Italie, mais les bobines n'ont pas été conservées ; les commentaires d'époque n'ont sans doute pas encouragé Cendrars à prolonger l'aventure : «traitement banal ... interprétation médiocre... absurde mélange de scènes sans objet...»¹⁶. Le script de la «Vénus noire» réapparaît pourtant en 1922 dans la revue *Les Signaux de France et Belgique*, où Cendrars publie en trois livraisons le scénario «La Perle fiévreuse». Celui-ci se compose de 850 plans [!], divisés en 4 parties, soit un «prologue cinématographique»

15 Francis Vanoye, «Préface», TADA, 3, 2001, p. XII.

16 Cité par Alain Masson et repris par Philippe Pilard : «Cendrars : cinéma de rêve – rêve de cinéma» in *Sud : Blaise Cendrars*, M. Chefdor, C. Leroy, F.-J. Temple (dir.), Marseille, 1988, p. 125.

et un épilogue, encadrant «La Vénus noire» devenue «Roman. Première époque. Ça c'est du cinéma» et «Roman cinématographique (suite)». Ce scénario «au dire des spécialistes n'est pas montable»¹⁷ et signe en quelque sorte un arrêt sur image : dès lors, et malgré divers projets, le cinéma sera un objet littéraire¹⁸, le motif d'une révélation de l'être imposée dans la douleur.

L'expérience de la mutilation a profondément marqué l'écrivain, auquel le cinéma a répondu comme art du montage, des fondu-enchaînés et des gros plans qui recomposent la réalité. Le cinéma est une mise en action de la modernité poétique, avec ses images en mouvement, sa capacité de composition et décomposition simultanée. Mais pour Cendrars, il est resté un langage de mots et Francis Vanoye résume à trois phases le parcours cendrarsien¹⁹ : la découverte – dès la Guerre de 1914 et les projections de films de Charlot –, l'engagement concret – dès 1917 – et le désenchantement vécu dès l'année 1921 en l'Italie par un échec cuisant.

Cendrars résume la situation trente ans plus tard en répondant à Manoll :

- Je voulais vous demander, Cendrars, pourquoi vous ne faites plus de cinéma et pourquoi vous n'en avez pas fait davantage ?
- Par distraction Manoll, et à la suite d'un divorce prononcé entre le cinéma et moi pour incompatibilité d'humeur²⁰.

Cette «incompatibilité d'humeur» qui laisse rêveur n'a cependant pas empêché Cendrars de continuer à

17 Jacqueline Bernard, *op. cit.*, p. 219.

18 Comme le relève Birgit Wagner, in «Le dispositif du train : Blaise Cendrars et Abel Gance», il faudrait se pencher sur le «statut intermédial de ces textes», *Blaise Cendrars et les arts, op. cit.*, p. 206.

19 Voir Francis Vanoye, «Préface», *op. cit.*, p. IX.

20 Blaise Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...*, *op. cit.*, p. 135.

rêver *de* et *au* cinéma. De très nombreuses scènes de récits thématisent le septième art, qu'il s'agisse pas exemple de *Une nuit dans la forêt* (1929), des *Confessions de Dan Yack* (1929), de la désillusion de *Hollywood la Mecque du cinéma* (1936), de ses articles consacrés à Charlot ou encore de *Films sans images* qui regroupe des pièces radiophoniques écrites avec Nino Franck (1952). Mais surtout, Cendrars a continué à s'imaginer réalisateur et producteur. Il y a peut-être eu divorce, mais sans arrangement à l'amiable, au vu du nombre de projets signalés dans le fonds d'archives de la Bibliothèque nationale suisse²¹ ! Nous signalons les plus significatifs, en considérant qu'il y a encore là matière à réflexion :

- «Les Atlandes», scénario de film pour Abel Gance, 1917-1918, 5ff.
- «Projet d'un grand film de propagande consacré au Brésil», 1924-1926, 12ff.
- «Suggestions pour une intrigue féminine à intercaler dans l'adaptation cinématographique de *Sutter's Gold*, Roman de Blaise Cendrars», 1928, 7ff.
- «La Loterie nationale», scénario de film, 1931, 52ff.
- «The masqued Prophet – scénario de Blaise Cendrars d'après un manuscrit original, inconnu et inédit de Napoléon I^{er}», 1934-1935, titre uniquement.
- «Les Contrebandiers» – «première esquisse d'une film à réaliser avec Jean Vigo, Nounez, Meuniez-Godin, la firme Gaumont [...]». Scénario de BC, 1935, 15ff.
- «Trois étoiles ou les naufragés», scénario de film, 1938, 8ff.
- «L'Eperon d'or», scénario de film, «mise en scène H. Chomette avec la collaboration d'E. Prévost», 1939, 84ff.

21 Marius Michaud, *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars-BNS*, Neuchâtel, La Baconnière, «Cahiers Blaise Cendrars», 1, 1989.

Cendrars a été durant toute sa vie fasciné par le cinéma, et bien que cette attraction ne se soit objectivement pas réalisée dans l'écriture de scénario, elle s'est fixée au cœur de l'œuvre littéraire grâce au pouvoir de révélation reconnu par le poète à cet art du simultané :

Ce que l'astrologie a mis des siècles à esquisser, les horoscopes, les lignes de la main, l'interprétation des songes, les bosses du crâne, la forme des ongles, les chiffres et les formules magiques du cœur, les évocations noires de la sensibilité, la conjuration des sens, les fantasmes de l'imagination, le symbolisme de l'esprit, l'analogisme du langage, l'inassouvissement faramineux des désirs, le cinéma est prêt à nous en livrer la clef dès demain.

Sa seule justification est de nous arracher la peau et de nous montrer nus, écorchés, dépouillés dans une lumière plus réfrigérante que celle qui tombe de l'étoile Absinthe. C'est l'évidence même, toujours inavouée, qu'il met en relief ²².

22 Blaise Cendrars, *Une nuit dans la forêt*, *op. cit.*, p. 194.