

*Au coeur du temps – hommage à J.-C. Flückiger*

Ch. Le Quellec Cottier et Claude Leroy (dir.)

Genève-Paris, Slatkine-Champion, *Cahiers Blaise Cendrars*, hors-série, 2014.

Ch. Le Quellec Cottier, p. 69-76 :

## **Cendrars, Miller et Poulaille Une relation au présent perpétuel**

### **Saisir le temps**

Nous n'aurons jamais de repos, le présent est perpétuel

Georges Braque, par la densité de sa formule<sup>1</sup>, donne forme à une relation au monde dont son art s'est aussi voulu l'expression. La phrase rend palpable un « maintenant » qui ne cesse de devenir autre, car en lui tout se produit, sans cesse. Cette perception du temps récuse un paradoxe au profit d'une densité exploratoire que Claude Romano, dans son essai *L'Événement et le Temps*, nomme une « contradiction réalisée ». Le maintenant est simultanément ce qui « ne cessant de devenir, est toujours autre » et ce « dans quoi tout se produit, tout devient ». Le maintenant ne cesse donc de se renouveler, il est le flux d'un « avenir qui s'écoule sans cesse dans le passé<sup>2</sup> ». La dualité du temps rend caduque la volonté de le saisir « à l'aune de déterminations intratemporelles ; le temps est hors du temps<sup>3</sup> ». Ces réflexions, menées dès l'Antiquité par les philosophes, confortent la nécessité de quitter le lieu commun de la chronologie pour l'appréhension de l'instant, de la séquence et du rythme qui passionnèrent Blaise Cendrars.

Lorsque Cendrars évoque le peintre cubiste dans ses *Modernités* de 1919, il affirme que chacune de ses toiles est « à la fois un discours, un panégyrique et une oraison<sup>4</sup> », donc un tout qui conjugue les formes et les intentions. Mais l'on peut considérer que la triade traverse aussi les temporalités en convoquant simultanément le présent de l'échange et la distance rétrospective qui place son créateur dans le futur d'un événement survenu. L'intuition temporelle formulée par Georges Braque et son écho chez Cendrars m'invitent à questionner la relation au temps dont le poète a fait le cœur de sa création, et particulièrement comment ses amis et correspondants, tels l'écrivain américain Henry Miller et le prolétarien Henry Poulaille, ont saisi ou exprimé ce qu'ils avaient reconnu comme un élément structurant de son œuvre.

---

<sup>1</sup> Georges Braque, *Le Jour et la nuit*, 1917-1952, Paris, Gallimard, 1952, p. 9. Cité par Claude Romano, *L'Événement et le temps*, Paris, PUF, 1999, p. 39.

<sup>2</sup> Les citations précédentes sont extraites de Claude Romano, *L'Événement et le Temps*, Paris, PUF, 1999, p. 39.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>4</sup> Blaise Cendrars, « Georges Braque », *Modernités* 5, repris dans *Aujourd'hui* (1931). Voir TADA 11, p. 64.

Selon les propositions de Claude Romano, les trois temps (présent-passé-futur) se réduisent à leur mode de présence à l'esprit. Ainsi, l'attente est un « présent du futur », l'attention « le présent du présent » et la mémoire le « présent du passé<sup>5</sup> ». Cette saisie du moment n'est « mesurable que dans l'âme<sup>6</sup> » et chaque être construit sa propre inscription dans le temps, grâce à sa conscience. Il n'y a donc pas de tempo universel et l'on comprend mieux l'échec du personnage Moravagine, à Berlin, lorsqu'il étudie la musique ; il ingurgite un savoir qui est tout sauf la possibilité de trouver sa propre palpitation : « Il avait voulu étudier la musique, croyant se rapprocher d'un rythme originel et trouver la clef de son être comme une justification de vivre<sup>7</sup> ». La pulsation intérieure ne peut donc être saisie qu'en lien avec une force vitale. Il n'est plus à démontrer à quel point l'œuvre de Cendrars s'est construite sur cette impulsion qui se présente tout à la fois comme un contraste simultané et un « présent du passé », soit une mémoire qui actualise des images, des sensations, des événements et des êtres : chez Cendrars la saisie du temps est une démarche créatrice qui conjugue l'attente, l'attention et la mémoire.

En 1945, lorsqu'il publie *L'Homme foudroyé*, premier tome de ses quatre volumes de « Mémoires », il affirme à son ami de longue date Jacques-Henry Lévesque :

[...] Cela tient à la composition en contrepoint de ce livre et au rôle qu'y joue 'le temps' – chaque histoire ou chaque fragment d'histoire peut faire une nouvelle 'détachée' – ce n'est que dans le livre qu'elles font un « tout ». J'ai tellement battu les cartes que dans la version finale du bouquin tout pourrait encore y être interverti sur une ultime épreuve sans que rien ne soit changé. C'est que je suis maître du temps. Et c'est pourquoi mon bouquin n'est pas linéaire mais se situe dans la profondeur<sup>8</sup>.

La structure de *L'Homme foudroyé* matérialise le flux déjà cité d'un « avenir qui s'écoule dans le passé » : rien n'y est encore joué, tout peut advenir alors que la trame des évocations est objectivement déjà survenue. Le refus de la linéarité – qui se comprend à l'aune de ce maintenant perpétuel – et la profondeur recherchée correspondent aux enjeux de *Profond aujourd'hui*, rédigé en 1917, qui remettait en question toute relation au réel ; en 1943, année donnée comme point d'origine de *L'Homme foudroyé*, le retour mémoriel de 1917 a provoqué un flux, une reprise de plume donnant forme à ce temps du contrepoint. Comme l'a mis en évidence Claude Leroy dans ses travaux fondateurs, cette « prochronie » est le principe vital de l'œuvre cendrarsien.

Mais la profondeur est aussi à percevoir dans la simultanéité de l'expérience esthétique ; c'est ce que le peintre Robert Delaunay affirmait dès 1912, alors que Blaise et Sonia créaient en 1913 la *Prose du Transsibérien*, le « premier livre simultané ». Ainsi, « lorsque l'œil voit simultanément des couleurs contiguës, il les voit les plus dissemblables possible, quant à leur composition optique et quant à leur hauteur de ton<sup>9</sup> ». Le contraste simultané renforce l'expérience esthétique et densifie l'expérience du spectateur, du lecteur. Avec *Profond aujourd'hui*, composé initialement comme préface à *La Fin du Monde* rédigée par

<sup>5</sup> Claude Romano, *op. cit.*, p. 103.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>7</sup> Blaise Cendrars, *Moravagine* (1926), TADA 7, p. 55.

<sup>8</sup> Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lévesque, *J'écris. Écrivez-moi, Correspondance 1924-1959*, (éd. M. Cheddor), Paris, Denoël, 1991, p. 364. Lettre du 6 août 1945.

<sup>9</sup> Philippe Cuenat, « Les caractères typographiques de la poésie de Blaise Cendrars », dans [vwa], *La Chaux-de-Fonds*, n° 6-7, 1987, km 69.

Moravagine, les impressions, les pulsations et la relation au monde du « Je » contaminent celui qui lit : le lecteur peut battre les cartes des diverses visions réalisées, mais seule s'impose la vision hallucinée. C'est là toute la modernité de la création cendrarsienne, car le temps se suspend dans le « présent » de l'attention tout en convoquant l'attente et la mémoire : ce qui pourrait sembler une démultiplication, à l'image de la diversité de l'œuvre, se révèle plutôt le point focal de la réalisation poétique.

### **Le temps suspendu**

Comme Cendrars l'affirmait à son ami Henry Miller le 2 décembre 1948 alors qu'il rédigeait *Le Lotissement du ciel* : « Plus je travaille, et moins j'avance, car je travaille à pic pour descendre en profondeur<sup>10</sup> », la traversée de soi n'est pas un chemin linéaire qui enchaîne les expériences les unes aux autres ; au contraire, elles se superposent et créent un mouvement de spirale dont la profondeur est celle de ce temps suspendu, ce maintenant éternel. L'écrivain américain, correspondant régulier de Cendrars depuis leur rencontre à Paris en 1934, et prompt admirateur de l'homme et de l'œuvre, a ressenti cette puissance de création qui le laissait « knock-out », assommé, décomposé :

Il m'arriva, en lisant Cendrars – et la chose ne me ressemble guère –, de poser son livre pour me tordre les mains de joie ou de désespoir, d'angoisse ou de fureur. [...] je fais ici allusion [...] à ce vertige que font éprouver la confusion et le désordre des émotions, à cette avalanche de coups qui vous étend un homme inanimé. [...] Oui, mon cher Cendrars, tu as fait mieux que briser mes élans ; tu as stoppé pour moi le balancier du temps<sup>11</sup>.

Miller, fort attentif à la création autofictionnelle que Cendrars était en train de réaliser et qui l'inspirait pour ses propres écrits, a perçu sur lui-même ce que le texte cendrarsien proposait comme effet poétique. L'arrêt du temps ressenti est tout à la fois un mouvement de rupture et de prise de conscience, confortant l'idée que « le temps est la forme provisoire et imparfaite par laquelle l'âme est présente à elle-même<sup>12</sup> » : en lisant Cendrars, Miller s'est heurté au maintenant perpétuel, un vertige qui réunit le devenir et le devenu. Une telle puissance créatrice, donnant forme à une relation au monde, a tétanisé l'Américain : comment relever le défi face à l'histoire multiforme de la vie de Cendrars, qu'il compare à une « lourde masse en fusion, faite d'expériences brutales et raffinées, frustes et subtiles, digérées et prédigérées, qu'il tient cachée dans ses entrailles comme un dinosaure engourdi dont frémissent stupidement les ailerons rudimentaires, cette cargaison destinée être déchargée plus tard, au lieu et à l'instant voulu<sup>13</sup> ». Dès lors, Miller a suivi de très près cette « lourde masse en fusion » et s'en est inspiré pour son propre questionnement du passé. Il a aussi travaillé à ses « histoires vraies » et s'est lancé dans un grand « projet de récupération du passé<sup>14</sup> », en prenant note de ce que Cendrars lui avait confié ce même mois de décembre 1948 :

---

<sup>10</sup> *Blaise Cendrars – Henry Miller, Correspondance 1934-195 : « Je travaille à pic pour descendre en profondeur »* (J. Bochner éd.), Genève, Zoé, « Cendrars en toutes lettres », p. 126.

<sup>11</sup> *Blaise Cendrars – Henry Miller, op. cit.*, p. 305.

<sup>12</sup> Jean Guittou, *Le Temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*, Paris, 1933, p. 191. Cité par Claude Romano, *op. cit.*, p. 101.

<sup>13</sup> *Blaise Cendrars – Henry Miller, op. cit.*, p. 318.

<sup>14</sup> *Ibid.*, préface de Jay Bochner, p. 23.

La mémoire est une vérité qui n'est pas celle du savant dans sa cornue et le mensonge littéraire est une autre vérité – et surtout l'autobiographique, qui est si difficile comme en fait foi, après des milliers d'années de production littéraire, la production de quelques rares bouquins seulement. Quand Albert [Dürer] a peint son autoportrait, il ne l'a pas intitulé « ein Selbst-Bildniss » mais « ein Ideal-Bildniss », c'est pourquoi il est magnifique et plus vrai que vrai, [...] <sup>15</sup>

### **Le mouvement simultané**

A la même époque, l'ami écrivain prolétarien Henry Poulaille exprime cette « authenticité de soi » et son inscription dans le temps à sa façon, bien qu'elle me semble conduire au même constat :

Cendrars est un des seuls écrivains de chez nous qui soit au diapason de son temps. C'est un des rares, qui sans doute, sera appelé plus tard à le représenter <sup>16</sup>.

La formule, extraite de la préface proposée pour la réédition de *L'Homme foudroyé* en 1949, fait de Cendrars une figure tutélaire. Il est l'emblème de son époque et le modèle que l'on peut projeter dans le futur, en étant convaincu que le regard rétrospectif de chacun le reconnaîtra avant tout autre. A nouveau, le poète réunit l'espace-temps en figurant un « passage ».

Cendrars et Poulaille ont fait connaissance en 1925, à l'occasion des premiers comptes rendus sur *L'Or*, publiés dans le journal de la C.G.T., *Le Peuple*, auquel Poulaille contribuait régulièrement. Cette même année il devient le chef du service de presse des éditions Grasset et les deux hommes entament une riche correspondance qui permet de suivre une amitié de plus de trente ans où Cendrars est tenu en haute estime.

Dans la préface citée, l'écrivain prolétarien présente l'œuvre de Cendrars, les textes qui l'ont marqué et les erreurs de la critique n'ayant pas su le reconnaître comme précurseur et inventeur. Poulaille y place Cendrars au cœur de la modernité artistique, spécialement celle de la littérature et du cinéma. En l'associant à C.-F. Ramuz, il lui avait consacré un bref chapitre dans son volume *Nouvel Âge littéraire* paru en 1930, tout en sachant qu'il ne pouvait, ni l'un ni l'autre, les rattacher à la littérature prolétarienne définie par son « authenticité », c'est-à-dire témoignant des conflits sociaux et de la lutte des classes grâce à un écrivain originaire de ce milieu. Cendrars, quant à lui, admire chez Poulaille son « style populaire où tous les romanciers qui se mêlent d'écrire 'genre peuple' peuvent prendre une leçon de la construction et de la cadence de la phrase directe telle qu'elle jaillit de la bouche même de la tradition et de la vie chez le peuple de Paris <sup>17</sup>. » Ces effets d'oralité sont le pendant de ce que l'écrivain prolétarien aime chez son ami : « ce sont des éclairages vrais sur lui que ses livres nous offrent <sup>18</sup> ».

Sa lecture de l'œuvre et l'amitié qu'il témoigne à l'auteur de *J'ai tué* se renforcent lorsqu'ils abordent ensemble le champ nouveau du cinéma, dont toute l'importance est

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 130. Lettre du 15 décembre 1948.

<sup>16</sup> Henry Poulaille, « Préface » à *L'Homme foudroyé* (Paris, Le Club français du livre, 1949), dans *Blaise Cendrars – Henry Poulaille, Lettres 1924-1957 « Je travaille et commence à en avoir marre »* (éds. Ch. Le Quellec Cottier et M.-T. Lathion), Genève, Zoé, p. 190.

<sup>17</sup> Notice parue à l'occasion de la parution du roman *Les Damnés de la Terre*, en 1935. Voir : *Blaise Cendrars – Henry Poulaille, op. cit.*, p. 188.

<sup>18</sup> Henry Poulaille, « Préface » à *L'Homme foudroyé*, dans *Blaise Cendrars – Henry Poulaille, op. cit.*, p. 209.

résumée par le titre du chapitre XIII du *Charlot* de Poulaille : « Le Temps de l'image est venu ». A la fois mécanique et industriel, le cinéma est pour Poulaille un art populaire qui touche la masse et doit s'adresser à tous. C'est un art neuf qui, face aux mots décatés, « peut donner l'expression exacte de la vie<sup>19</sup> ». Son goût du cinéma, Poulaille l'exprime en multipliant les publications. Il est le premier à demander la levée de la censure contre le film *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein en 1926 et participe de très près – à force d'interpellations, d'articles et de lettre-ouverte – à la défense de ce film devenu depuis un Classique. Il est aussi là pour défendre Chaplin des accusations portées contre Charlot par André Suarès et Francis Carco. Le premier, dans la revue *Comœdia* du 3 juillet 1926, récuse toute qualité artistique à l'artiste : « [...] Il est bien le héros de l'épouvantable Amérique. [...] Ce cœur ignoble de Charlot, je voudrais l'écraser comme une punaise. Siècle impur. [...] »<sup>20</sup>. Quant à Carco, il répond à une interview des *Nouvelles littéraires* le 14 août 1926, en considérant qu'il est impossible d'associer l'art de Villon et celui de Charlot : « Charlot, c'est l'effet, la grimace, le clin d'œil de complicité avec le public ou le metteur en scène, la roublardise, la fausse pitié, le faux grand art tandis que Villon n'a rien calculé pour plaire, pour émouvoir [...] »<sup>21</sup>. De tels propos agressent Poulaille qui lance un numéro spécial de la revue *Les Chroniques du Jour*, paraissant déjà le 15 décembre 1926, à laquelle Cendrars confie « La Naissance de Charlot ». Dans ce texte, il rappelle sa découverte du Comique pendant la guerre, ce « nouveau Poilu qui faisait se gondoler le front<sup>22</sup> » et qui depuis cette année 1915 est resté une figure tutélaire à laquelle il consacra encore de nombreuses pages, jusqu'en 1952<sup>23</sup>. La revue dirigée par Gualtieri di San Lazzaro étant rapidement épuisée, Poulaille construit le volume documentaire *Charlot* qui paraît en 1927 chez Grasset, en reprenant de larges extraits des *Chroniques*. Dans les deux publications il propose « Charlie Chaplin écrivain » où sa fascination pour l'artiste mélancolique répond à celle de l'art cinématographique :

L'œuvre de Charlot est un vaste essai de synthèse. [...] Le cinéma est avant tout expression. Or, quelle langue plus belle, plus souple que celle des images vivantes qui se lisent elles-mêmes devant nos yeux, qui se mettent en valeur les unes par les autres, dans le rythme mouvant, accéléré, ou ralenti de leur déroulement. Passé, avenir, hier, demain, tout est présent, tout vit, ou est susceptible de vivre<sup>24</sup>.

Le cinéma, qu'il agisse grâce à l'art du comédien ou par l'expression générale produite, matérialise l'art du contraste simultané tant convoité. Dans son roman-film *Le Train fou*, paru en 1928, Poulaille se dit très inspiré par l'écriture de scénario et il affirme à Heinrich Mann qu'« [...] il se déroule à la manière d'un film, et le style, la disposition des chapitres, les

<sup>19</sup> Jean-Paul Morel, « Henry Poulaille pour un cinéma obligatoire », dans *Cahiers Henry Poulaille*, n° 2-3, Paris, Plein-Chant, 1991, p. 11.

<sup>20</sup> Citation extraite de Henry Poulaille, *Charlot*, Paris, Grasset, 1927, p. 50.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>22</sup> Texte repris dans *Aujourd'hui* [1931], TADA 11, p. 126.

<sup>23</sup> Pour suivre l'omniprésence de Charlot dans l'œuvre et la pensée de Cendrars, voir Jean-Carlo Flückiger, « Portrait de l'autre en Charlot », dans *Portraits de l'artiste*, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, série Blaise Cendrars n° 5, 2003, p. 91-114.

<sup>24</sup> Henry Poulaille, *Charlot*, *op. cit.*, p. 87.

enchevêtrements, maints effets dramatiques sont empruntés aux lois cinématographiques<sup>25</sup> ». Cet apport du cinéma, Poulaille l'avait déjà reconnu à l'écriture cendrarsienne :

Le plus frappant exemple de l'écriture cinématique, c'est, à l'heure actuelle, chez Cendrars que nous le trouvons. Mouvement et rythme haletants, vélocité de la phrase, image éclatant tout de suite, telles des étincelles et dont le feu se poursuit, de ligne en ligne, tout le long d'un poème (voir d'un livre, *L'Or*, par exemple). [...] Mais il faut lire l'œuvre entier de Cendrars, d'une diversité étonnante en même temps que d'une étrange unité, sous des aspects de désordre<sup>26</sup>.

Poulaille perçoit Cendrars comme le créateur d'une pulsation nouvelle qui correspond au temps vécu et expérimenté, telle une condensation existentielle et artistique qui entre en écho avec les propos déjà cités à J.-H. Lévesque, puisque diversité et unité sont réunis. Cendrars est le maître-d'œuvre d'un renouvellement qui touche à tous les sens simultanément, ce que Jean-Carlo Flückiger a su reconnaître :

Ce qu'il faut noter c'est que tout ce qui court d'une point à l'autre, chaque phrase donc, correspond à une sensation, une perception complète et immédiate. Or, au cinéma chaque plan, quel que soit son cadrage, quelle que soit la profondeur de son champ, couvre instantanément la surface de l'écran<sup>27</sup>.

Ainsi, le cinéma est instant et éternité : le maintenant perpétuel. Pour Poulaille, il « a aussi le grand avantage de 'recréer la vie' avec de la vie, non avec des approximations obtenues par des groupements de mots. Ses moyens permettent le maximum de réalité<sup>28</sup> ». La promotion de la réalité par le cinéma, qui semble procéder par calque pour Poulaille, n'a pourtant pas le même statut chez Cendrars. Lorsqu'il évoque cet art dans *Une Nuit dans la forêt* paru en 1929, il en fait une révélation, un mode de dévoilement du réel :

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. [...]

L'Homme.

Tel qu'il est.

La seule réalité.

[...] être secret et vivre en communion intime avec la vérité de son âme<sup>29</sup>.

Cette possibilité de la révélation de soi en tant qu'« évidence » concorde avec une perception du temps tel une « forme provisoire et imparfaite par laquelle l'âme est présente à elle-même<sup>30</sup> ». Dès lors, nous pouvons considérer que la fascination exercée par le cinéma est

<sup>25</sup> Dans une lettre du 27.11.1927. Voir *Blaise Cendrars – Henry Poulaille, op. cit.*, p. 53.

<sup>26</sup> Henry Poulaille, *Charlot, op. cit.*, p. 190.

<sup>27</sup> Jean-Carlo Flückiger, *Blaise Cendrars – Au Cœur du texte*, Boudry, La Baconnière, 1977, p. 134.

<sup>28</sup> Henry Poulaille, *Charlot, op. cit.*, p. 68-69.

<sup>29</sup> Blaise Cendrars, *Une nuit dans la forêt*, TADA 3, p. 194.

<sup>30</sup> Selon la formule de J. Guilton ; voir note 12.

due à cette intuition temporelle qui donne corps à un présent perpétuel, comme l'a exprimé Georges Braque.

Dans l'œuvre de Cendrars, ce n'est pas le cinéma des années 20, mais le projet des « Mémoires » des années 40 qui matérialise un nouveau réel tissé à partir de fils de *soi*, dans un espace-temps confondu. Cette expressivité simultanée, Henry Miller l'a expérimentée à ses dépens lors de ses multiples lectures cendrarsiennes. Quant à Poulaille, il en a saisi toute la puissance dès ses balbutiements, en reconnaissant à l'écriture du poète la capacité à renverser le temps :

L'Art saisit l'instant et en fait de l'éternité. Le cinématographe capte des éclats d'éternité humaine : il en fait la poésie de l'Instant<sup>31</sup> !

Christine Le Quellec Cottier,  
Unil & CEBC.

---

<sup>31</sup> Expression de Marcel Lherbier citée par Henry Poulaille dans *Charlot, op. cit.*, p. 198-199.