



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

18 | 2017

L'immobilité vive

« Image simultanée » et « immobilité vive » (Cendrars, Delaunay, Léger)

Simultaneism and Intense Immobility (Cendrars, Delaunay, Léger)

Colette Camelin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2291>

DOI : 10.4000/polysesmes.2291

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Colette Camelin, « « Image simultanée » et « immobilité vive » (Cendrars, Delaunay, Léger) », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2291> ; DOI : 10.4000/polysesmes.2291

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Polysèmes

« Image simultanée » et « immobilité vive » (Cendrars, Delaunay, Léger)

Simultaneism and Intense Immobility (Cendrars, Delaunay, Léger)

Colette Camelin

- 1 « L'image simultanée », ainsi nommée par Cendrars et les Delaunay, est caractéristique du moment « moderniste » à son début, entre 1910 et la Première Guerre mondiale. Cendrars met en avant la simultanété de différents points de l'espace et du temps, de mots et de couleurs, et la violence d'un monde tiraillé entre l'ancien et le nouveau. Ezra Pound cherche à distiller le langage jusqu'à son essence ultime par une concentration extrême. Ces inventions de formes nouvelles problématisent la tension entre l'image (tableau ou texte) et le mouvement associé au temps. Je propose d'étudier la notion de « simultanété » dans trois poèmes de Blaise Cendrars écrits « en regard » de peintures : *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (réalisé avec Sonia Delaunay-Terk)¹, *Contrastes* (à partir des toiles de Delaunay) et *Construction* (sur la peinture de Léger). Il s'agira de confronter la notion de « simultanésisme » à « l'immobilité vive » définie par Barthes comme le pouvoir de défier la fixité, car la *simultanété*, pour Cendrars et les Delaunay, manifeste un point d'intensité porté à un tel degré qu'il franchit les limites du temps chronologique. De même que l'image, délivrée de la représentation académique « tourne » autour des objets, en révèle simultanément les diverses faces, les met en mouvement, de même Cendrars invente de nouvelles relations entre les mots afin de dépasser la succession spatiale et temporelle du poème pour saisir l'énergie vitale qui anime le monde. « Simultanément », à Londres, Pound travaille à faire surgir, dans la forme tendue du haïku, cette « immobilité vive ».

***Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* : « premier livre simultané »**

- 2 Au modèle musical dominant chez les symbolistes, les poètes modernistes préfèrent la peinture de leur époque ; l'œuvre présentée par Sonia Delaunay et Cendrars s'inscrit dans le prolongement de la peinture cubiste caractérisée par l'observation simultanée de différents points de vue. Mais les Delaunay s'éloignent du cubisme dans la mesure où ils travaillent d'abord sur la couleur. C'est pourquoi Apollinaire les a appelés « orphistes ». Il définit l'orphisme comme « une sainte et admirable ivresse de la couleur » (*Œuvres en prose*, 645). Apollinaire associe dans l'orphisme « la peinture pure et la simultanéité ». Ils signaient leurs lettres « les simultanés Robert et Sonia Delaunay ».
- 3 Le simultanésisme ne cherche pas à atteindre une copie exacte du référent, à la manière des naturalistes. Apollinaire s'oppose à Zola qui affirmait dans *L'Œuvre* : « Hors du réel, point de salut ». Le mouvement symboliste avait déjà, en France, donné l'exemple d'une révolution poétique fondée sur la force et l'originalité de l'image. Les leçons des symbolistes, notamment de Remy de Gourmont, que Cendrars, Apollinaire, Segalen et Pound tenaient pour leur maître, ont été assimilées. Gourmont opposait à l'académisme littéraire et pictural les sensations du corps, la complexité du regard individuel. Selon Gourmont, la copie des apparences ne permet pas d'accéder au réel, l'imagination est essentielle. Il écrit que Redon a « sacrifié la logique visuelle à la logique imaginative » (*Problème du style*, 103) en d'autres termes le « visuel » au « figural ». Notons pour confirmer cette filiation que Cendrars a donné pour prénoms à son premier fils Odilon et au second Rémy.
- 4 Selon Remy de Gourmont, l'image conduit au visible, à la présence d'un monde qui est là, sous nos yeux, précisément parce qu'elle révèle « la sorte de monde qui se mire dans le miroir individuel » de l'artiste (Gourmont, *Livre des masques*, 13). Les images « ne sont pas des ornements », ce ne sont pas « des pilules roses pour personnes pâles » (Gourmont, *Problème du style*, 92). Ce que Pound reformule à sa manière : « The point of Imagism is that it does not use images as ornaments. The image is itself the speech. The image is the word beyond formulated language » (Pound 40). Le simultané n'est pas une donnée à transcrire, le réel est perçu par le corps, les sens, l'émotion, la sensibilité de l'artiste. L'essentiel n'est donc pas le spectacle, mais, comme le dit Gourmont, « la vision ». De même que l'image dans le texte n'est pas un « ornement », de même l'image picturale n'illustre ni le réel (aux antipodes de *L'Illustration*) ni des référents d'un texte.
- 5 Poème et peinture se constituent ensemble. Cendrars et Sonia Delaunay écrivent à propos de la *Prose du Transsibérien* : « Le simultanésisme de ce livre est dans sa représentation simultanée et non illustrative. Les contrastes simultanés de couleurs et le texte forment des profondeurs et des mouvements qui sont l'inspiration nouvelle » (Lettre d'octobre 1913, citée par Sidoti, 59). Ces « mouvements » caractérisent pour Cendrars le « monde moderne » : « le monde entier » (« je tourne dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne », « Panama », *Poésies complètes*, 47), la vitesse, l'intensité des sensations provoquées par les machines modernes, la vie urbaine, les affiches, les bruits, les foules. Monique Chefdor définit le simultanésisme comme une « synthèse synesthésique du monde moderne » (27), c'est-à-dire la « saisie en direct, organique, des ambivalences du monde moderne » par les différents sens, surtout la vue et l'ouïe (27).

Elle reprend les synesthésies baudelairiennes en les élargissant à un processus à la fois sensitif et affectif.

- 6 Pour Cendrars, après Gourmont et après Schopenhauer, « la réalité du monde est avant tout une sensation. C'est pourquoi les nouveaux peintres sont des sensuels, et la nouveauté qu'ils apportent c'est la couleur ! » (« Peintres », *Aujourd'hui*, 54). Cendrars et les Delaunay se rencontrent autour d'un même projet : l'un cherche à dépasser la succession des espaces et des moments par un texte qui les fasse coexister « simultanément », et à exprimer, comme le dit Apollinaire, « la simultanée des états d'âme dans l'œuvre d'art » ; les autres cherchent à « défier la fixité de l'image » par l'intensité des couleurs, hors de la narrativité (que Barthes appellerait « *studium* »). Selon Apollinaire, « cette simultanée seule est la création ; le reste n'étant qu'énumération, contemplation, étude » (*Œuvres en prose* II, 530).
- 7 En décembre 1912, dans « Réalité, peinture pure » publié dans *Les Soirées de Paris*, Apollinaire citait Delaunay : « de la lumière, Seurat a dégagé le contraste des complémentaires » (*Œuvres en prose* II, 530), alors que lui-même avance « le contraste simultané » qui, dit-il, « assure le dynamisme des couleurs et leur construction, c'est-à-dire leur profondeur, leurs limites dans le tableau [...]. La simultanée des couleurs, par le contraste simultané et toutes les mesures (impaires) issues des couleurs selon leur expression dans leur mouvement représentatif, voilà la seule réalité pour construire en peinture » (530).
- 8 Sonia Delaunay a réalisé un livre vertical rangé dans un étui coloré. C'est un dépliant à la chinoise de deux mètres de long, composé de quatre feuilles collées, pliées en deux dans le sens de la largeur, en dix dans celui de la hauteur. Le livre est « enluminé » d'une « harmonie de couleurs » au pochoir, placée à gauche, en regard des vers, ce qui oblige le lecteur occidental à entrer dans le texte par l'image. Le poème est imprimé dans une douzaine de polices de caractères différentes, avec des variations de la casse, de la taille et de la couleur. Le rythme dicte la création dans la *Prose du Transsibérien* : le poème varie entre le rythme intérieur de l'introspection du narrateur et la cadence rapide du train – vitesse fluctuante, entre les arrêts et les accélérations de la locomotive, alternance entre les visions de plus en plus violentes des trains de la guerre, et les scènes d'intimité avec Jeanne. Les formes colorées répondent au même impératif du rythme. Le simultané repose sur la base rythmique du poème, le travail de Sonia Delaunay dépasse ainsi l'illustration du texte : « Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terk ont fait une première tentative de simultanée écrite où des contrastes de couleurs habituaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche » (Apollinaire, *Œuvres en prose* II, 530).
- 9 Cette carte routière verticale se présente comme une partition à interpréter. D'ailleurs l'œuvre de Sonia Delaunay et de Blaise Cendrars a été présentée accrochée en haut d'une poutre de la mansarde de Cendrars, rue de Savoie, en même temps que le texte était lu par une comédienne. Cendrars et Sonia Delaunay envisageaient de réaliser cent cinquante exemplaires qui, mis bout à bout, auraient atteint la hauteur de la tour Eiffel. Ce travail exigeait un temps considérable, aussi les auteurs n'en ont-ils réalisé que soixante. Qu'importe. Cendrars exprime sa satisfaction : « Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux » (Cendrars, *Poésies complètes*, 36).

- 10 *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* évoque un voyage situé en 1905, pendant la guerre russo-japonaise : l'aller va de Moscou à Kharbine (Harbin) en Mandchourie². Une ellipse ramène le poète directement à Paris, capitale de la création artistique. Il s'agit d'un itinéraire initiatique : l'adolescent, comme les héros des épopées antiques et médiévales, découvre le monde – des pays lointains, l'amour, la guerre, la mort. Le poème est ainsi enraciné dans l'aventure héroïque et le mysticisme du Moyen Âge, ce que rappellent les enluminures, comme sur des manuscrits médiévaux. « Jehanne » se réfère à Jeanne d'Arc ; dans le poème, Jeanne est une « petite prostituée » de Montmartre amenée en Russie pour les « besoins » de l'armée. Blaise est un chevalier adoué par un « voyageur en bijouterie », il porte un costume neuf en guise d'armure, mais il a perdu un bouton. L'épée est remplacée par un « browning nickelé » avec lequel il « joue ». Ce chevalier dégradé a pour dame une prostituée, comme la Dulcinée de don Quichotte. Mais le poète éprouve une grande compassion pour cette jeune femme fragile, perdue, « triste », effrayée, qui lui demande sans cesse : « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » La guerre russo-japonaise est l'enfer de ce voyage initiatique.

Elle dort
 Et de toutes les heures du monde elle n'en a pas gobé une seule
 Tous les visages entrevus dans les gares
 Toutes les horloges
 L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Petersbourg et l'heure de toutes
 les gares
 Et à Oufa, le visage ensanglanté du canonnier
 Et le cadran bêtement lumineux de Grodno
 Et l'avance perpétuelle du train
 Tous les matins on met les montres à l'heure
 Le train avance et le soleil retarde
 Rien n'y fait, j'entends les cloches sonores
 Le gros bourdon de Notre-Dame
 La cloche aigrette du Louvre qui sonna la Barthélemy
 Les carillons rouillés de Bruges-la-Morte
 Les sonneries électriques de la bibliothèque de New-York
 Les campanes de Venise
 Et les cloches de Moscou, l'horloge de la Porte-Rouge qui me comptait les heures
 quand j'étais dans un bureau
 Et mes souvenirs
 Le train tonne sur les plaques tournantes
 Le train roule
 Un gramophone grasseye une marche tzigane
 Et le monde, comme l'horloge du quartier juif de Prague, tourne éperdument à
 rebours.³
 Effeuille la rose des vents
 Voici que bruissent les orages déchainés
 Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés
 Bilboquets diaboliques
 Il y a des trains qui ne se rencontrent jamais
 D'autres se perdent en route
 Les chefs de gare jouent aux échecs
 Tric-trac
 Billard
 Caramboles
 Paraboles
 La voie ferrée est une nouvelle géométrie
 Syracuse

Archimède
 Et les soldats qui l'égorgerent
 Et les galères
 Et les vaisseaux
 Et les engins prodigieux qu'il inventa
 Et toutes les tueries
 L'histoire antique
 L'histoire moderne
 Les tourbillons
 Les naufrages
 Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal
 Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers
 Car je suis encore fort mauvais poète
 Car l'univers me déborde
 Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer
 Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
 Et j'ai peur.

- 11 Cendrars, comme les futuristes, cherche une écriture qui rende le mouvement, l'accélération de la vie des hommes. Mais si la vitesse ouvre des horizons infinis à l'aventure humaine, la technique moderne a aussi provoqué une violence accrue : « Le monde moderne / La vitesse n'y peut mais / Le monde moderne / Les lointains sont par trop loin / Et au bout du monde, c'est terrible d'être un homme avec une femme ».
- 12 La vitesse du train correspond au rythme syncopé du poème. Le monde lui-même est collage de pièces hétéroclites. Il n'est pas conçu selon un ordre rationnel (un *kosmos*) mais comme un « monstre de forces », dirait Nietzsche : en perpétuel mouvement. C'est pourquoi il ne peut pas être appréhendé dans un livre harmonieux, « réglé » selon « l'ancien jeu des vers ». Si, selon Mallarmé, le monde était fait pour aboutir à un livre, le poème de Cendrars est le « beau » livre d'un monde travaillé par la violence. La *Prose du Transsibérien*, écrit Raymond Bellour, implique une équation entre le Moi du poète et le Monde, « la conscience en Cendrars, exaltée jusqu'à la douleur, du rapport qu'entretiennent entre eux, à travers lui, perpétuellement, la totalité des points de l'univers » (Bellour, *L'Année 1913*, 599).
- 13 Les couleurs et les formes circulaires de Sonia Delaunay correspondent au mouvement effréné du poème et à la ronde des sons qui font voyager à travers le temps et l'espace *simultanément*. Si Cendrars est « encore fort mauvais poète », il prend de la grandeur en associant les images visuelles, sonores et verbales. Ni les illustrations réalistes, ni « l'ancien jeu des vers » ne peuvent saisir le chaos du monde moderne ; mais le regard de l'artiste en saisit la multiplicité. Les « images-associations » ne sont pas « développées », mais elles prennent toute leur force au contact des couleurs qui les relient. C'est par cette « composition » des moments que Cendrars parvient à dépasser la succession spatiale autant que temporelle. Comme l'écrit Bachelard : « C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps déchaîné » (Bachelard 224).

Contrastes

- 14 « Nouer sur cet instant des simultanités nombreuses », tel est l'objectif de Robert Delaunay quand il peint ses *Fenêtres* ou ses *Tour Eiffel*. Les couleurs remplacent les objets, qui n'ont plus de substance et laissent la place à la lumière. Delaunay a été en relation

avec Kandinsky grâce à sa femme Sonia. Kandinsky donnait pour but à l'art « l'affinement de l'âme humaine » (Kandinsky 200), mais Delaunay, lui, a développé une conception immanente de la recherche picturale ; il s'intéresse à « l'effet purement physique » produit par sa peinture. Il rejette les conventions picturales traditionnelles et cherche des formes plastiques qui expriment l'énergie du monde moderne. De même, Cendrars s'éloigne de la tradition poétique, d'où le titre « Prose » donné à son poème, caractérisé par une pratique personnelle du vers libre et par l'emploi d'un lexique appartenant souvent à la langue parlée.

- 15 Delaunay poursuit ses recherches, accompagné par le regard attentif de Cendrars. La série des toiles intitulées *Saint-Séverin* (1909-1910) constitue la première tentative systématique de suggérer des effets de lumière sur une architecture. Dans ses *Tour Eiffel* (1909-1911), à partir de l'observation simultanée de différents points de vue, il aboutit à une dislocation physique pour se rendre maître de la toute-puissance de la Tour : « il désarticula la Tour pour la faire entrer dans son cadre, il la tronqua et l'inclina pour lui donner ses trois cents mètres de vertige, il adopta dix points de vue, quinze perspectives, telle partie est vue d'en bas, telle autre est vue d'en haut, les maisons qui l'entourent sont prises de droite, de gauche, à vol d'oiseau, terre à terre... » (Cendrars, « Peintres », 78).
- 16 *Les Fenêtres* (1912) de Robert Delaunay mettent en valeur l'impact visuel des contrastes complémentaires et des dissonances, et suscitent l'idée d'un mouvement qui fait entrer le spectateur dans l'énergie vibratoire de la lumière. *L'Équipe de Cardiff* (1913) met en scène une équipe de rugby dans un décor urbain résolument moderne (publicité, grande roue, tour Eiffel, avion). Delaunay organise son tableau autour d'une ligne médiane qui lui permet de les présenter de manière simultanée. Les joueurs incarnent le culte de l'énergie physique et mentale qui domine cette génération, comme le montre l'enquête menée auprès d'étudiants parisiens en 1913 (voir Agathon, *Les Jeunes Gens d'Aujourd'hui : le goût de l'action, la foi patriotique, une renaissance catholique, le réalisme politique*). Cet esprit jouera un rôle dans la mobilisation des esprits pour la guerre. Pour certains jeunes gens, faire la guerre ne serait qu'un sport, plus dangereux et plus excitant.
- 17 Cendrars, vivement impressionné par les toiles de Delaunay, leur fait écho dans son poème « Contrastes », rédigé en octobre 1913⁴ et publié dans la revue *Der Sturm* (n° 194-195) en janvier 1914. À la différence de la *Prose du Transsibérien*, ce n'est pas la lecture du poème de Cendrars qui déclenche le processus créateur du peintre, mais à l'inverse le poème cherche à rejoindre l'esthétique des tableaux. Dans un texte intitulé « le contraste simultané », écrit pour accompagner la peinture des Delaunay, Cendrars définit le contraste en ces termes : « une couleur n'est couleur qu'en contraste avec une ou plusieurs couleurs. Un bleu n'est bleu qu'en contraste avec un rouge, un vert, un orangé, un gris et toutes les autres couleurs. Le contraste n'est pas un noir et blanc, un contraire, une dissemblance. Le contraste est une ressemblance. [...] Le contraste est amour. C'est par le contraste que les astres et les cœurs gravitent. C'est le contraste qui fait leur profondeur » (« Peintres », 69). Le contraste est le meilleur antidote contre la mélodie harmonieuse, les effets de « fondu » de la peinture impressionnistes et les ornements chargés qui caractérisent la Belle Époque. C'est aussi un antidote contre l'évasion et les effusions sentimentales. Aussi nets que des photographies, les contrastes de Cendrars « ne font pas rêver » (*La Chambre claire*, 82). Ils ont au contraire une valeur dynamique, vitale.

CONTRASTES

Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les Boulevards et dans ses
 vitrines
 Brillent
 Les pierreries de la lumière
 Écoute les violons des limousines et les xylophones des linotypes⁵
 Le pocheur⁶ se lave dans l'essuie-main du ciel
 Tout est taches de couleur
 Et les chapeaux des femmes qui passent sont des comètes dans l'incendie du soir
 L'unité
 Il n'y a plus d'unité⁷
 Toutes les horloges marquent maintenant 24 heures après avoir été retardées de
 dix minutes
 Il n'y a plus de temps.
 Il n'y a plus d'argent.
 À la Chambre
 On gâche les éléments merveilleux de la matière première⁸
 Chez le bistro
 Les ouvriers en blouse bleue boivent du vin rouge
 Tous les samedis poule au gibier
 On joue
 On parie
 De temps en temps un bandit passe en automobile⁹
 Ou un enfant joue avec l'Arc de Triomphe...
 Je conseille à M. Cochon¹⁰ de loger ses protégés à la Tour Eiffel.
 Aujourd'hui
 Changement de propriétaire
 Le Saint-Esprit se détaille chez les plus petits boutiquiers
 Je lis avec ravissement les bandes de calicot
 De coquelicot
 Il n'y a que les pierres ponces de la Sorbonne qui ne sont jamais fleuries
 L'enseigne de la Samaritaine laboure par contre la Seine
 Et du côté de Saint-Séverin
 J'entends
 Les sonnettes acharnées des tramways
 Il pleut des globes électriques¹¹
 Montrouge Gare de l'Est Métro Nord-Sud bateaux-mouches monde
 Tout est halo
 Profondeur
 Rue de Buci on crie l'*Intransigeant* et *Paris-Sports*
 L'aérodrome du ciel est maintenant embrasé, un tableau de Cimabue
 Quand par devant
 Les hommes sont
 Longs
 Noir
 Tristes
 Et fument, cheminées d'usine

- 18 Le poème est composé de « taches de couleur », d'effets de contrastes (bleu/rouge, hommes noirs sur le ciel embrasé). Il est fondé sur la simultanéité des sensations auditives et visuelles qui assaillent le piéton de Paris, lui-même simultanément sur les boulevards, au bord de la Seine, au Quartier Latin. Les lignes d'autobus, de métro et de bateaux-mouches débouchent sur « le monde entier ». Machines et musique, Saint-Esprit et boutiquiers, calicots et coquelicots, journaux et aérodrome : « la poésie est dans la coupe, l'ellipse, le rythme et le regard » (Berranger 109). Selon Jacques Rancière, « les phrases tendent à se réduire à des juxtapositions de mots ramenés à des mesures

sensorielles élémentaires » (Rancière 55). Le poème est construit comme un « tableau » : les femmes « comètes dans l'incendie du soir », les hommes « longs, tristes » se détachent sur le ciel lumineux ; leurs cigarettes fument comme les cheminées d'usine. Le « ciel embrasé » de l'aérodrome devient « simultanément » un ciel doré de Cimabue. Cet instant éphémère, vif, est recréé, comme par magie.

- 19 Pour Cendrars, « les couleurs chantent. Le principe émotif veut que, pour être vivante (vivante en soi, sur-réelle), toute œuvre comporte un élément sensuel, irraisonné, absurde, lyrique, l'élément vital qui sort l'œuvre du domaine des limbes » (« Peintres », 60). Voir un Cimabue à la place d'un aérodrome parisien au coucher du soleil, c'est animer « l'élément vital » – une forme d'épiphanie que Barthes rapproche du « satori » zen. Jacques Rancière commente la notion « d'élément vital » dans son analyse du « dynamisme » d'Apollinaire, Cendrars et Boccioni : « La commune mesure nouvelle, ainsi opposée à l'ancienne, est celle du rythme de l'élément vital de chaque atome sensible délié qui fait passer l'image dans le mot, le mot dans la touche, la touche dans la vibration de la lumière ou du mouvement. [...] C'est le commun de la démesure ou du chaos qui donne désormais sa puissance à l'art » (Rancière 55) – comme dans la *Prose du Transsibérien*.

Construction

- 20 L'élan créateur européen a été brutalement brisé en août 1914. Les Delaunay fuient la guerre en Espagne. Cendrars a eu le bras droit arraché par une rafale de mitrailleuse en septembre 1915 sur le front de Champagne. Braque est atteint à la tête en Artois. Léger a été gazé au combat. Les Machines ont fait preuve de leur efficacité : « Qui eût dit [...] qu'il fallût tant de feu pour rôti le corps humain ? » demande Apollinaire, blessé à la tempe au Chemin des Dames (« Merveille de la guerre », 272). La fascination moderniste pour la machine est ambivalente : conscients de leur puissance destructrice, Cendrars et Léger admirent cependant le génie humain dont elles témoignent.
- 21 « Construction » (*Poésies complètes*, 92), seul « poème élastique » écrit de la main gauche après la guerre (en février 1919), se rattache encore à l'esthétique simultanéiste d'avant-guerre, ensuite Cendrars s'engagera sur d'autres voies. Cependant, plutôt que sur la couleur dans sa dimension sensuelle, il insiste sur la capacité de « construction » du texte et de l'image par l'intensité des contrastes, ce qu'il estime propre à « la génération "retour du front" » : « Avant tout, elle se sent maîtresse d'elle-même. Elle veut construire [...] Elle construira par la couleur » (« Peintres », 58) et par agencement d'éléments hétérogènes dans une simultanéité cosmique.

CONSTRUCTION

De la couleur, de la couleur et des couleurs

Voici

Léger qui grandit comme le soleil de l'époque tertiaire

Et qui durcit

Et qui fixe

La nature morte

La croûte terrestre

Le liquide

Le brumeux

Tout ce qui ternit

La géométrie nuageuse

Le fil à plomb qui se résorbe
 Ossification.
 Locomotion.
 Tout grouille.
 L'esprit s'anime soudain et s'habille à son tour comme les animaux et les plantes
 Prodigieusement
 Et voici
 La peinture devient cette chose énorme qui bouge
 La roue
 La vie
 La Machine
 L'âme humaine
 Une culasse de 75
 Mon portrait

- 22 De fait, Léger a réalisé un portrait de Cendrars pour *J'ai tué réédité* chez Georges Crès en 1919. Cette plaquette imprimée en rouge sang, était parue en novembre 1918 à la Belle Édition chez François Bernouard avec cinq dessins cubistes de Fernand Léger. Ce bref récit révèle tout le contraire de l'héroïsme : l'angoisse, la peur et une exaltation féroce.
- 23 Le peintre explore à cette époque la « construction » de volumes solides comme dans son tableau *La Ville* (1919)¹² que Cendrars commente : à la fin de la guerre, « la place Clichy tout entière était garnie d'échafaudages, on refaisait tout, le Wepler notamment. Partout, il y avait des affiches. Léger regardait cela et je crois que c'est là qu'est née sa période mécanique, avec ces maisons, ces affiches, ces symboles typographiques. *La Ville*, la grande toile qu'il peignit, était en quelque sorte la synthèse de toutes ces visions » (« Fernand Léger »).
- 24 La guerre n'a pas été une rupture totale avec le modernisme d'avant 1914. Pour Cendrars, la spécificité de la poésie n'est pas dans le lexique, la phrase ni le thème. Il poursuit sa recherche d'une « poésie neuve, affranchie des prestiges de l'image (rhétorique) montée comme l'image cinématographique en séquences juxtaposées » (Berranger 91). Comme dans le tableau de Léger, « le montage, le rapprochement de deux séquences prélevées dans un autre ensemble produiront par ellipse et juxtaposition, par extraction et rejointement, de nouvelles significations aux effets imprévus » (Berranger 109). Léger agence les éléments hétéroclites de la Place Clichy dans cette « construction », ce « montage » complexe : affiches et escaliers, lettres et tubes, disques et trapèzes, structures métalliques et colonnes, grues et passants comme sortis du tour d'un mécanicien – « la Machine, l'âme humaine ». Selon Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, cette poésie nominale correspond à un nouveau statut que la modernité réserve au mot, verticalement dressé, immobile, contre le continuum syntaxique (37-38).
- 25 Raymond Bellour décèle une continuité entre « l'image simultanée » et « l'imagisme » de Pound, comme puissances libérées de la représentation et de la rhétorique :
- Le poème peut s'étendre à la réalité déployée de toute parole et marquer ainsi son universalité toujours plus essentielle, la possibilité toujours plus virtuelle de sa modulation. Ainsi le rassemblement qui s'opère dans le poème est-il à la mesure de la dispersion qui l'institue. Il se marque essentiellement par une concentration extrême du langage poétique – Pound dit condensation – qui tente de répondre à la simultanéité nouvelle des relations du monde par une simultanéité nouvelle des relations des mots ; il culmine logiquement dans la transgression tout à la fois irrationnelle et rationnelle de l'image dont les chaînes associatives, déliées de la médiation souveraine du « comme », dessinent désormais les crêtes hérissées du poème, marqué de toutes les ruptures, de toutes les rencontres par lesquelles la

puissance libérée de l'analogie essaie tout à la fois de traduire, conjurer et métamorphoser les délires nouveaux de la Totalité. (Bellour 592)

Ezra Pound, « In a Station of the Metro »

- 26 S'affranchir de l'image rhétorique classique, Ezra Pound le cherche aussi. Il s'appuie sur Gourmont pour attaquer ceux qui au nom de la tradition méprisent l'art moderne : « They think only "the shells of thought," as de Gourmont calls them; the thoughts that have been already thought out by others » (Pound 30). Dans ses articles de 1913, Pound se réfère à Gourmont à la fois pour ses « qualités musicales et rythmiques » (Bellour 1019) et pour sa conception de l'image, qu'il définit ainsi dans *Poetry*, en mars 1913 : « ce qui présente un complexe intellectuel et émotionnel dans un instant temporel ». Pound donne l'exemple d'une « image » qui l'a marqué, à la sortie du métro :

Three years ago (1911) in Paris I got out of a "metro" train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation... not in speech, but in little splotches of colour. It was just that—a "pattern," or hardly a pattern, if by "pattern" you mean something with a "repeat" in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour. (Pound 32)

- 27 L'émotion imprévue, soudaine, brutale rappelle le *punctum* de Barthes. Le poème apparaît d'abord non sous la forme de phrases, mais sous celle de petites taches de couleur. Les mots sont suscités par ces contrastes de couleurs. Pound écrit d'abord un poème de trente vers, qu'il jette, puis garde ce haïku de quatorze mots. Le poème, par sa force rejoint l'épiphanie, à la sortie du métro, « l'apparition » d'une beauté délicate sur un fond sombre :

The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet, black bough
(*Blast*, July 1914)

- 28 Pound commente ainsi son haïku : « In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective » (*Blast*, July 1914). L'image, par son énergie, que le poète compare à celles de l'électricité ou de la radioactivité, produit un effet puissant, « explosif » (*Blast* !). C'est le caractère instantané de l'image qui assure la libération des limites du temps et de l'espace. Cette force puissante fuse sur les « crêtes hérissées » de la *Prose du Transsibérien* ou se concentre dans le haïku de Pound. Ce poème, par son énergie, rencontre la définition que Barthes donne du haïku et de la photographie dans *La Chambre claire* : « [...] tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique. Dans les deux cas, on pourrait parler d'une *immobilité vive* : liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo : ni le haïku ni la photo ne font "rêver" » (81-82).

BIBLIOGRAPHIE

- Agathon (Henri Massis et Alfred de Tarde). *Les Jeunes Gens d'Aujourd'hui : le goût de l'action, la foi patriotique, une renaissance catholique, le réalisme politique*. Paris : Plon, 1913.
- Apollinaire, Guillaume. « Merveille de la guerre ». *Calligrammes* (1918). *Œuvres poétiques*. Marcel Adéma et Michel Décaudin (éd.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- Apollinaire, Guillaume. *Œuvres en prose complètes*. P. Caizergues et M. Décaudin (éd.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991.
- Bachelard, Gaston. *Le Droit de rêver*. Paris : PUF, 1970.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.
- Bellour, Raymond. « 1913 : pourquoi écrire, poète ? ». *L'Année 1913, les formes esthétiques de l'art à la veille de la première guerre mondiale*. Tome I. Liliane Brion-Guéry (éd.). Paris : Klincksieck, 1971.
- Bellour, Raymond. « Poetry and Drama et The New Age ». *L'Année 1913, les formes esthétiques de l'art à la veille de la première guerre mondiale*, t. I. Liliane Brion-Guéry (éd.). Paris : Klincksieck, 1971.
- Berranger, Marie-Paule. *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*. Paris : Gallimard, 2007.
- Cendrars, Blaise. « Contrastes » (Éditions du Sans Pareil, août 1919). *Poésies complètes*. C. Leroy (éd.). Paris : Denoël, 2001.
- Cendrars, Blaise. « Fernand Léger ». *Arts et spectacles*, 1954.
- Cendrars, Blaise. « La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » (Der Sturm, décembre 1913). *Poésies complètes*. C. Leroy (éd.). Paris : Denoël, 2001.
- Cendrars, Blaise. « Panama ou l'histoire de mes sept oncles ». *Poésies complètes*. C. Leroy (éd.). Paris : Denoël, 2001.
- Cendrars, Blaise. « Peintres » (Aujourd'hui). *Poésies complètes*. C. Leroy (éd.). Paris : Denoël, 2001.
- Cendrars, Blaise. *Inédits secrets*. Paris : Club français du Livre, 1969.
- Cendrars, Blaise. *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*. J.-C. Flückiger (éd.). Paris : Denoël, 2003.
- Chefdor, Monique. « Cendrars et le simultanésisme ». *Europe* 566 (juin 1976) : 24-29
- Gourmont, Remy de. *Le Livre des masques* (1896). Daniel Grojnowski (éd.). Houilles : Éditions Manucius, 2007.
- Gourmont, Remy de. *Le Problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire* (1902). Emmanuelle Kaës (éd.). Paris : Classiques Garnier, 2014.
- Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans les arts* (1912). Trad. Philippe Sers. Paris : Denoël, 1989.
- Pound, Ezra. "On In the Station of the Metro". *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (1916). New York: New Directions Publishing, 1970.
- Rancière, Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La fabrique, 2003.

Sidoti, Antoine. « Genèse et dossier d'une polémique, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay ». *Archives Blaise Cendrars* 4, Minard, 1987.

NOTES

1. Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, *Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, édition originale, Paris : Les Hommes nouveaux, 1913, voir catalogue de vente Sotheby's, Paris, 28 mars 2012, <http://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/lot.38.html/2012/livres-illustrs-modernes-de-la-bibliothque-r-bl> (dernière consultation le 26/10/2017).
2. Aujourd'hui Harbin en Chine, capitale de la province de Heilongjiang.
3. « Le monde moderne est une horrible horloge automatique qui tourne éperdument à rebours pour ne pas sonner l'heure de l'Éternité », Cendrars, *Inédits secrets*, 288.
4. Cendrars a signé un manifeste pacifiste en 1913.
5. Machine à imprimer qui a révolutionné l'imprimerie à partir de 1900.
6. Artisan peignant au pochoir des dessins ou inscriptions sur les murs.
7. L'univers n'est pas harmonieux, n'est pas « uni », mais est un chaos de forces multiples ; voir Cendrars, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité* (1926).
8. Il semble que cela soit une allusion à la loi de juillet 1913 qui prolonge le service militaire à trois ans.
9. Allusion à la Bande à Bonnot, surnommée « la bande en automobiles », qui utilise pour la première fois l'automobile pour ses braquages.
10. Georges Cochon (ouvrier tapissier) qui s'occupait de loger les sans-abri à Paris eut maille à partir avec les forces de police qui assiégèrent les maisons qu'ils occupaient en 1913.
11. En 1913, Sonia commença à peindre ses prismes électriques abstraits à partir des effets de l'éclairage électrique que l'on venait d'installer boulevard Saint-Michel.
12. Fernand Léger, *La Ville*, 1919, 297 x 230,5 cm, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art.

RÉSUMÉS

Affranchies de l'ornement et de l'image rhétorique, la peinture moderne et la poésie moderniste des années 1910-1914 cherchent à répondre à la simultanéité nouvelle des relations au monde par une simultanéité nouvelle des relations entre les couleurs et entre les mots. Il s'agit de confronter la notion de « simultanéisme » à « l'immobilité vive » définie par Roland Barthes, dans la mesure où la *simultanéité*, pour Blaise Cendrars et Sonia et Robert Delaunay, manifeste un point d'intensité porté à un tel degré qu'il franchit les limites du temps chronologique. Cendrars et les Delaunay ont travaillé ensemble la notion de « simultanéisme » dans des œuvres comme *La Prose du Transsibérien* et *Contrastes*. Ezra Pound, lui, vise une condensation extrême du langage poétique dans la forme du haïku.

Modern painting and Modernist poems of the years 1910-14, stripped bare of ornament and rhetorical images, appear as a response to the new simultaneity of man's relation to the surrounding world, which seeks to create a new form of simultaneity between colours or words. The article proposes to compare the notion of "simultaneism" to that of "intense immobility" coined by Roland Barthes. Indeed, Blaise Cendrars's poetry, as well as Robert and Sonia

Delaunay's paintings, bring the idea of simultaneity to such a degree of intensity that it frees itself from the bounds of chronological time. Cendrars and the Delaunay couple worked together on the notion of "simultaneism", in works such as *La Prose du Transsibérien* and *Contrasts*. As for Ezra Pound, he tries to achieve an extreme condensation of poetic language, in the Japanese form of haiku.

INDEX

Mots-clés : modernisme, simultanéisme

Keywords : modernism, simultaneism

oeuvre citée *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, *Contrastes*, *Construction*

AUTEURS

COLETTE CAMELIN

Colette Camelin est professeur émérite de littérature française du XX^e siècle à l'université de Poitiers. Elle a enseigné les humanités à Sciences Po Euro-American College à Reims de 2012 à 2017. Elle s'intéresse à l'articulation entre l'écriture poétique et l'histoire des idées. Elle est l'auteur, notamment, de *Éclat des contraires, la poétique de Saint-John Perse* (CNRS éditions, 1998) et de *L'imagination créatrice de Saint-John Perse* (Hermann, 2007). Elle a réalisé, en collaboration avec Carla Van den Bergh, une édition critique des *Premiers écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, la sculpture)* de Segalen (Champion, 2011). Elle a édité deux numéros des *Cahiers Victor Segalen : Le Mythe de la Chine impériale* (Champion, 2013) et *Segalen et la Polynésie : exotisme et altérité* (Champion, 2015). Elle a aussi publié des articles sur Cendrars, Senghor, Follain, Lorand Gaspar, Gamaleya, Temple, Modiano, Bienne etc. Elle a organisé, en collaboration avec Marie-Paule Berranger, le colloque *1913 cent après : enchantements et désenchantements* au Centre Culturel International de Cerisy (Hermann, janvier 2015). Elle est actuellement présidente de l'Association Victor Segalen.