



Maîtrise du temps dans la poésie cendrarsienne*

Tayebeh Hosseinian**

Résumé : Les études littéraires examinent principalement la question du temps dans les structures verbales. L'article présent cherche ce concept, non pas dans les mots, mais dans l'esprit de l'artiste. Blaise Cendrars, le poète du début du XXe siècle, a utilisé l'espace et les objets pour transmettre le concept du temps. Il a aussi établi une relation entre la succession, la continuité et le discontinu pour donner une compréhension poétique de la notion du temps. La mémoire et l'imaginaire participent également dans la représentation du temps. Elles ramènent l'artiste tantôt dans le passé, tantôt vers le futur ou le maintiennent en présent. Mais à la fin, le poète dépasse le temps. Nous tenterons de montrer comment cela se fait à travers trois conceptions courantes du temps. Les formes linéaires, circulaires et en spirale résument le processus de l'art et la domination de l'artiste sur le passage du temps et nous avons l'intention d'exprimer la manifestation du temps sous ces trois formes. Sur cette base, l'analyse de la forme et de la forme des poèmes et de leurs références aux arts visuels tels que la photographie et le cinéma et enfin en s'appuyant sur la méthode de la mythologie et de la nomenclature nous conduira à prouver l'immortalité de l'art du point de vue de Blaise Cendrars. Dans l'analyse de la forme et du contenu, nous verrons que les thèmes, les syllabes et les métaphores ont en quelque sorte introduit la notion de temps dans les œuvres, et enfin, l'épithète du poète enlève les liens du temps à son poème et le rend éternel comme un phénix.

Mots-clés : temps linéaire, temps circulaire, temps spiral, compression espace-temps-objet, objectivation du temps, pseudonyme mythique.



Mastery of time in cendrarsian poetry*

2022.51668.1368

Tayebeh Hosseinian **

Extended abstract— Louis-Férédic Sauser (1887-1961), alias Blaise Cendrars, is a French poet whose collection *Du monde*, bringing together poems composed from 1912 to 1924, brings a new technical perspective to French poetry on the notion of time that he poetically transmits to us. While literary studies mainly examine the question of time in verbal structures, this article seeks this concept, not through words, but in the artist's mind. At the beginning of the 20th century, Blaise Cendrars used space and objects to convey the concept of time. But, is the poet the master of time? Does art, over time, pass it? Does it go beyond it? We try to show the linear, circular, and spiral aspects, as good as the artistic demonstrations of time, those who make poetry the master of time.

Linear time is based on the constant prediction of the future. It frees the past and always opens up to the future. Cyclic time is defined by the periodic repetition of cycles. From this point of view, the past, the present, and the future are the object of an eternal return and then the future will be a simple repetition of past phenomena. Moreover, the study of the representation of linear time starts from the idea of progress frequent in modernist Westerners. In this perspective, time is perceived in a prograde way as if it were a straight line directed forward. Verse metrology is a technique employed by Blaise that largely respects his inner rhythm as a poet of the modern age. The short verses and logs each in their way measure the notion of time perceived in him and, the passage from short verses to long verses interprets a slowing down of the rhythm and vice versa. The metric recalls the time passage. The metaphors trap the poet within the framework of the material world. We have also shown the undeniable success of Cendrars in metaphorizing a perpetual present by advancing both in space and in time. This gives rise to new metrology of the flow of time: the conception of space-time. For Cendrars shrinks large geographical spaces into the space of short stanzas. Then, it is the Compression of space-time objects that gives Blaise Cendrars time a three-dimensional aspect. The poet seizes the disparate elements and accumulates them all within a single stanza. This reveals the importance of matter when it builds our understanding of time. The scattered elements are besieged one next to the other and this is not only to better concretize the abstract notion of time but also to master it in a momentary framework. Hence the technique of photography and cinematography of these poems where matter plays a role as important as space and time in forming our understanding of time. From everything that happens on the timeline, the poet extracts a very small segment and he is content to frame it with the eye of a photographer.

Then, we study the succession, the continuity, and the discontinuous, the three aesthetics under which the notion of cyclic time is represented. This triple aesthetic is based on an orientalist and traditional, and biblical ideology saying that time is seen with a divine eye, from top to bottom. Seen in this way,

time does not accept the division of "past, present, future", any more than the succession of facts. The poet sees all past, present, and future events as simultaneously. This means that from time to time continuity gives way to the aesthetics of discontinuity. We have also carried out an analysis on the objectification of time which adapts to the mystical vision. The poet has the abstract language of time replaced by the concrete language of objects. From now on, the passage of time is as palpable as the passage from abstraction to objectivity and the tangible. The means of transport also participate in the objectification of time by broadening its horizons to planetary dimensions. We will see that in Cendrarsian poetry, sun, train, Paris, Eiffel, war, and even childish dreams, in the end, poetic images thematize time each in its way. As we have said, the train symbolizes the horizontality of time as well as its linear passage; but he can provide us with a cyclical conception of it. The train as a scene of the poetic composition makes us palpable the duality and the paradox existing between the objective time (linear) and the subjective time (cyclic). The poet yields to memory in his subjective returns to the past and slips into the imagination through his precocious anticipations of the future. But does this linear and cyclical time neutralize the passage of time or does it let itself go with its current? The solution lies in the spiral of time, the idea Cendrars resorts to perhaps unwittingly.

The mythification of the poetic name provides a remedy for temporality and directs the poet towards the art of eternity. In the last part, where we explain the Spiral Time, we note that this definition has the possibility of evolving repetitively in its forward advance as well as its retreat behind, and this broad definition is summed up magically in the Cendrarsian pseudonym which testifies to the mythical reflection of the poet referring to the Phoenix. This mythical bird can evoke both the poet's ambition to create eternal art that defies time. It can also by analogy allude to the physical amputation of the poet. The remedy will be achieved by perpetual rebirth by creating "The Great Work". The man of his time, Cendrars is fully aware of the technical innovations of his century which fascinate him to the point of making him commit these technical processes whose function is to deduce the memory and the imagination from an event context. This is shown in the second part where we explained how the speed of the passage of time translates into different figures of speech and metaphors of which the most practical is the succession, the continuity, and the discontinuous which, in collaboration with one other, evoke a harmonious feeling between man and the flow of time. Although time is the basis of memory and imagination, the latter two precede time with great symbolic speed. Succession, continuity, and discontinuity are triple-time aesthetics. The poet establishes a relationship between them to give an intuitive time understanding. Memory and imagination also participate in time representations. They bring the artist back to the past, forward him to the future, or situate him in the present. In this sense, the role of anthropomorphic metamorphoses in the visualization of time is considerable. So next to the rhythm of the poems, it is the objects that make time the most perceptible because the poet arranges them in the way of putting them at the service: temporal representations. They overflow the poetic images in their spatiotemporal frame. This simultaneous use of all the sources of inspiration for imagery contributes to an intuitive understanding of the notion of time. The poet detects the need for the syncretism of object/space/time to concretize this notion. We don't claim to have been able to tackle the subject of time in this article like Cendrars himself. But at least we can say that by resorting to the last poetic index and perhaps to the most exhaustive of them, which is the poet's pseudonym, we have been able to show how he gives temporality a poetic volume, a recognizable experience, and common to everyone.

In the third part, we saw that the pseudonym, far from perpetually performing "a function of mourning", makes Blaise Cendrars a martyred poet and not a writer victim of his onomastic legend. It seems that time never succeeds in escaping from the poet, and that like Sisyphus he spins madly in a vacuum. Time dies while giving life to the art and the artist. Moreover, on the symbolic level, it seems that it is a "literary identification" that is involved in this choice of name. Especially since for the reader as for the analyst, the entry into the literary universe of Blaise Cendrars is only done through the

intermediary of the name he chooses, whether that it is a simply mythical name. Wherever he is an exaltation of the poetic devotion of a handicapped poet. Finally, the cendrarsian poetry will be free by the poeticization of the pseudonym at the Phoenix.

Key-Words: linear time, circular time, spiral time, space-time-object compression, objectification of time, mythical pseudonym.

Bibliography

- [1] Boucharenc, Myriam. & Le Quellec Cottier, Christine. *Cendrars today. 1961-2011*. Paris: Champion, 2012.
- [2] Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars*. Paris: Balland, 1984.
- [3] Leroy, Claude. *Cendrars at the workbench (1917-1931)*. Paris: Garnier Classics, 2009.
- [4] Martens, David. “The invention of Blais Cendrars, a poetics of pseudonym”. Paris, Champion: Honore Champion, 2010. www.amazon.com/Linvention-Blaise-Cendrars-poétique-pseudonymie/dp/2745321765
- [5] Parrot, Louis. *Blaise Cendrars by Louis Parrot, Poets of Today*. Paris: Seghers, 1971.
- [6] Paty, Michel. “The three dimensions of space and the four dimensions of space-time”. *Dimension, dimensions I.*, Maison des Sciences de l’Homme Foundation Paris: Dominique Flament: 2007. pp. 87-112. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-0016>



چیرگی بر زمان در شعر بلزساندرا*

**طیبه حسینیان

چکیده — مطالعات ادبی بیشتر مسئله زمان را در ساختارهای کلامی مورد بررسی قرار می دهند. مقاله پیش رو، این مفهوم را، نه در کلام، بلکه در ذهن هنرمند جستجو می کند. بلزساندرا شاعر نوپرداز قرن بیست، از فضا و اشیاء برای القاء این مضمون بهره برده، و اگر توالی، پیوستگی و گسست را مولفه های زمان بدانیم، میان این سه، رابطه ای شاعرانه برقرار کرده که به ادراکی شهودی از زمان بیانجامد. حافظه و تخیل نیز در بازنمایی زمان و آفرینش تصاویر زمانمند شریکند. این دو، هنرمند را به گذشته رجعت داده، به استقبال آینده می برند و گاه در لحظه ای از حال متوقف می سازند. اما سرانجام در این آمد و شد، شاعر نه تنها مغلوب زمان نیست بلکه از آن پیشی می گیرد. می کوشیم که چگونگی این امر را از خلال سه نوع برداشتی که از زمان رایج است نشان دهیم. اشکال خطی، مدور و مارپیچ، روند چیرگی هنر و هنرمند بر گذر زمان را در خود خلاصه میکنند و ما بر آنیم که تظاهرات زمان را در این سه شکل بیان نماییم. بر این اساس، تحلیل فرم و شکل اشعار و ارجاعاتشان به هنرهای تصویری همچون عکاسی و سینما و در نهایت اتکاء به روش اسطوره شناسی و نام شناسی ما را به اثبات نامیرایی هنر از دیدگاه بلزساندرا رهنمون خواهد ساخت. در تحلیل شکل و محتوا خواهیم دید که مضامین، هجاها و استعاره ها همه به نوعی مفهوم زمانمندی را در اثرساری و جاری کرده اند و در نهایت تخلص شاعر، بندهای زمان را از دست و بال شعرش برمی دارد و آن را چون ققنوس جاودانه می سازد.

کلیدواژه: زمان خطی، زمان دایره ای، زمان حلزونی، فشردگی مکان-زمان-اشیاء، عینیت بخشی به زمان، تخلص اسطوره ای.

I. Introduction

Louis-Férédic Sauser (1887-1961), d'alias Blaise Cendrars, est un poète français dont le recueil *Du monde entier*, réunissant les poèmes composés de 1912 jusqu'en 1924, montre toute la créativité d'un poète de l'avant-garde littéraire qui sait refléter les aspects les plus concrets de la modernité naissante du début du siècle. De ce qu'il apporte à la poésie française, celui qui va être traité dans cet article c'est le regard technique que Blaise porte sur la notion du temps mais qu'il nous transmet d'une manière poétique. L'historique de recherche sur Cendrars remonte plus particulièrement au début du siècle. En 2000 Soja a analysé la coïncidence entre le réel et l'imaginaire dans l'œuvre cendrarsienne. Puis en 2002, Reichler a traité l'œuvre de Cendrars en matières anthropologiques. En 2006 Latour enrichit ces études par une approche sociologique. Tissier et Westphal y ajoutent une dimension géographique en 2007. En 2014 les études sont reprises par Michel Collot qui traite l'œuvre de Cendrars du point de vue de l'espace et Labari du point de vue social. C'est Desbois, Gervais-Lambony et Musset qui continuent en 2016.

L'article le plus récent vient de Philippe Gervais-Lambony dans lequel le Temps et l'espace sont mis en relation dans des poèmes tziganes de Cendrars. Nous, comme ce dernier, sommes d'avis que Blaise CHERCHE TOUJOURS DES MOYENS A CERNER LE TEMPS, APPRIVOISER SON PASSAGE ET TRADUIRE SES FORMES REPRESENTATIVES. POURTANT SI CE CRITIQUE TROUVE SON CHEMIN D'ANALYSE EN PASSANT PAR L'ESPACE, NOUS L'AVONS tracé l'itinéraire du temps depuis des vers jusqu'au pseudonyme du poète. A travers, l'hypothèse qui prend son germe revêt un itinéraire inverse dont le début régit le regard le plus moderne du temps et la fin la conception la plus ancienne de cette notion. Il s'agira donc d'appliquer une méthode interdisciplinaire des études onomastiques avec une teinture de mythologie tout en nous profitant d'une analyse méthodiquement traditionnelle de la versification française. Nous allons donc découvrir si Blaise y était entièrement réussi ?

Dans les poèmes de Cendrars, nous AVONS DECOUVERT trois formes sous lesquelles le temps trouve une manifestation poétique : linéaire, cyclique et spiral [1]. Le temps linéaire est déterminé par la prédiction constante du futur. Il affranchit le passé et s'ouvre toujours sur l'avenir. Le temps cyclique se définit par la répétition périodique des cycles. De ce point de vue, le passé, le présent et le futur sont l'objet d'un retour éternel et alors le futur sera une simple répétition de phénomènes passés. La contrainte existant dans ces deux premières définitions, impose une troisième interprétation de la notion du temps qui complète les deux premières définitions et qui les dépasse.

L'argument part de ce fait que les cycles ne sont éventuellement jamais exactement les mêmes, donc il faut qu'il y ait une nouvelle conception du temps, traduit à la fois sur le modèle linéaire et cyclique ; ce temps est appelé spiral. A partir de la représentation du temps sous ces trois formes, le plan de cet article consiste d'abord en traitement des éléments formels et des images photographiques. Ensuite, nous étudions la succession, la continuité et le discontinu, les trois esthétiques sous lesquelles se représente la notion du temps cyclique. L'étude porte également sur l'espace-temps-objet qui représente le temps dans un ensemble cohérent et harmonieux. Les tournures verbales et nominales y trouvent leur place comme des figures de style qui fournissent le langage concret aux objets matériels. La faculté de l'imagination et la mémoire humaine se présentent comme les fruits chers du temps circulaire. Et finalement, la mythification du nom poétique apporte un remède à la temporalité et dirige le poète vers l'art de l'éternité.

II. Temps linéaire

Dans les idéologies occidentales et les pays plus modernistes, l'idée du progrès justifie et supporte tout mouvement. Par conséquent, le temps est perçu d'une manière prograde comme s'il s'agissait d'une ligne droite dirigée vers l'avant. Ce temps linéaire se montre ouvert sur l'avenir et il réserve une mémoire éphémère du temps passé. De ce point de vue, le temps est fuyant mais son passage est bien

perceptible. Alors, la révolution rapide du monde est le synonyme du passage du temps. Il faut que le poète voie vite et écrive tout de suite. Donc le mouvement donne naissance à la poésie cendrarsienne et celle-ci accorde de l'importance au temps. La linéarité se forme premièrement sur la surface : les vers ne seront plus soumis aux règles métriques sur le papier.

Métérologie du temps

Dans la "Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France", le poète semble « *ne plus connaître l'ancien jeu des vers* » (Cendrars 41). Des vers hétérométriques se composent selon le tempo du poète-voyageur qui, en tant qu'un homme moderne, possède un esprit en mouvement perpétuel. Il respecte largement son rythme intérieur qui épouse la course du train. Ce mouvement s'accorde avec ses sentiments et donc le temps est perçu dans l'intérieur du poète. Dans le passage ci-dessous, un rythme accéléré se produit par le passage d'un vers long à un vers court. Au contraire, le passage de vers courts aux vers longs interprète un ralentissement du rythme :

*« Pourtant, j'étais fort mauvais poète
Je ne savais pas aller jusqu'au bout
J'avais faim
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés
et tous les verres
J'aurais voulu les boire et les casser »* (Cendrars 28).

Le poème intitulé "Les Pâques à New York" est aussi mesuré sur le même modèle. Tantôt le vers s'allonge comme une ligne longue, tantôt il se réduit à une ligne courte. Le poète se promène dans les rues new-yorkaises. Et ses pas vont mesurer le temps en harmonie avec la métrologie des vers. La longueur des alexandrins semble épouser le rythme ralenti du temps celui-ci étant en accord avec les pénibles découvertes de la misère humaine :

*« A vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour,
Le bon frère ne savait si c'était son amour
Ou si c'était le Vôtre, Seigneur, ou votre Père
Qui battait à grands coups les portes du monastère »* (Cendrars 16).

Non seulement dans la métrique des vers, mais aussi dans la mesure des strophes, Cendrars respecte le rythme temporel qu'il vit personnellement. Il refuse de regrouper les vers en strophes homogènes. Dans "Le Panama", l'inégalité des strophes suggère la marche temporelle et sa linéarité accélérée ou ralentie, dépendant de la fantaisie de celui qui le saisit :

*« Terre Terre Eaux Océans Ciels
J'ai le mal du pays
Je suis tous les visages et j'ai peur des boîtes aux lettres
Les villes sont des ventres
Je ne suis plus les voies
Lignes
Câbles
Canaux*

Ni les ponts suspendus! » (Cendrars 65-66) [2].

Dans le passage cité, les groupements de vers correspondent à une scène rapidement aperçue. Les vers long ou les vers court ? Les strophes homogènes ou hétérogènes ? Cela dépend de la vie affective que le poète expérimente lorsqu'il compose le temps sous forme de vers. Ce sont les impressions et les sentiments qui font une métrologie du temps lui confiant une représentation visuelle sur le papier ainsi qu'une procédure verbale dans la voix. L'absence de ponctuation contribue à « un glissement continu de l'œil et de la voix d'un vers à un autre » (Couprie, 1985 : 39). Il en est de même pour l'organisation typographique qui se fait dans le but de donner une importance primordiale au rythme temporel. De cette manière, Cendrars donne au lecteur la liberté de respiration et de pauses, et lui laisse le champ libre pour créer le rythme du poème. Donc, même dans sa version la plus objective qu'est linéaire, le temps obéit aux sentiments personnels de celui qui le sent dans l'instant. Dans la vision linéaire, le présent en tant que frontière entre le passé et le futur, n'a ni épaisseur, ni durée. Cendrars procède donc aux techniques photographiques pour rattraper le temps dans un cadre fixé, éternisant le moment présent.

Présent éternel

Le poète avance à la fois dans l'espace et dans le temps. A vrai dire, le déplacement dans l'espace donne une métrologie de l'écoulement du temps. S'impose donc une nouvelle conception de l'espace-temps. Dans la "Prose du Transsibérien", Blaise énumère toutes les gares passées. L'accumulation de onze villes fait marier le mouvement spatial avec l'avancement temporel :

« Tous les boucs émissaires ont crevé dans ce désert

Entends les sonnailles de ce troupeau galeux Tomsk

Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk

Kourgane Samare Pensa-Touloune

La mort en Mandchourie » (Cendrars 35).

Un peu plus loin, dans l'espace d'une courte strophe s'enferme le passage d'Irkoutsk à Baïkal et en Mongolie. Le déplacement dans l'espace trace le passage du temps :

« A partir d'Irkoutsk le voyage devient beaucoup trop lent

Beaucoup trop long

Nous étions dans le premier train qui contournait le

Lac Baïkal » (Cendrars 41).

Pour Cendrars les espaces géographiques se limitent dans ceux des courtes strophes. Il part des gares et des voies ferrées et montre la linéarité temporelle [3] à travers l'énumération des régions situées l'une après l'autre. Grâce aux moyens de transport, on assiste aux derniers jours où la Terre est grande. Cependant le temps dans sa course linéaire toujours insaisissable est l'objet de plainte : « *le monde, comme l'horloge du quartier Juif de Prague, / tourne éperdument à rebours* » (Cendrars 40). La course folle du temps paralyse le poète qui est éperdu dans l'unidimensionnalité du temps. Le poète sait faire soumettre le temps à la poésie enregistrant un moment dans un éternel présent. Pour ce faire, il se recourt aux techniques photographiques. La photographie fait entrer la matière en scène du temps, confère à celui-ci un caractère corporel et physique et l'enregistre dans le cadran de photo. La matière aura une fonction complémentaire à côté de l'espace celui-ci étant un élément de géométrie. La dichotomie de l'espace-temps se forme et puis l'espace-temps-objet se compresse sous une forme de tridimensionnalité. Le poète saisit les éléments disparates et les accumule tous au sein d'une seule strophe. Se révèle alors l'importance de la matière quand celle-ci construit notre compréhension du

temps. Les éléments dispersés sont assiégés l'un à côté de l'autre et cela non seulement pour mieux concrétiser la notion abstraite du temps mais aussi pour le maîtriser dans un cadre momentané :

« *Dispersée, brassés dans le remous des idées et la turbulence des images – associations qui souvent en tiennent lieu, ces thèmes – thème de l'absurde, de l'angoisse existentielle, de la joie, de l'amour de la vie, de l'action et de la création – s'enchaînent pour former une immense, violente et parfois discordante symphonie* » (Chadurne 204).

De tout ce qui se passe sur la ligne du temps, le poète extrait un tout petit segment et il se contente de l'encadrer d'un œil de photographe. L'exemple le plus significatif est "Kodak" dont le nom évoque le caractère photographique du recueil. Chaque strophe du poème cultive un instantané d'un voyage à travers le monde, en voici une strophe qui rassemble un nombre considérable d'éléments de nature :

« *Je contemple les jeux des mouettes et des cormorans
Où j'examine une fleur
Ou quelque pierre
À chaque geste j'épouvante les écureuils et les rats palmistes
Par la fenêtre ouverte, je vois la coque allongée d'un steamer de moyen tonnage* » (Cendrars 165).

Dans "Le Panama" un passage regroupe des objets naturels :

« *J'avais un beau livre d'images
Et je voyais pour la première fois
La balaine
Le gros nuage
Le morse
Le soleil
Le grand morse
L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnettes et la
mouche
La mouche* » (Cendrars 47).

Cendrars nous propose aussi la suppression des déterminants. Cela est une allusion au manque du temps et à la nécessité de produire une formule pour traduire ce manque. En cela, le poème "Petit jardin" propose une innovation formelle :

« *Lis chrysanthèmes
Cycas et bananiers
Cerisiers en fleurs
Palmiers orangers et superbes cocotiers chargés de
fruits* » (Cendrars 165).

Les exemples n'en manquent pas. Cendrars utilise fréquemment les matières comme des moyens qui figurent indirectement l'écoulement du temps car la matière en soi subit le passage du temps qui se

reflète dans les changements matériels des objets [4]. L'extrait ci-dessous bloque le lecteur dans un moment d'espace-temps où sont captivées les transformations matérielles des éléments naturels quine renvoyant « pas seulement à des existants [...] enregistre[nt] leur trace effective dans un champ perceptif, virtuel, [...] situé dans un moment d'espace-temps réel » (Parrot 61). Dans "Printemps" par exemple, de nombreux objets de nature se sont fixés dans un cadre spatio-temporel :

« *Sous la couche épaisse des neiges et des glaces*

Soudainement

La généreuse nature

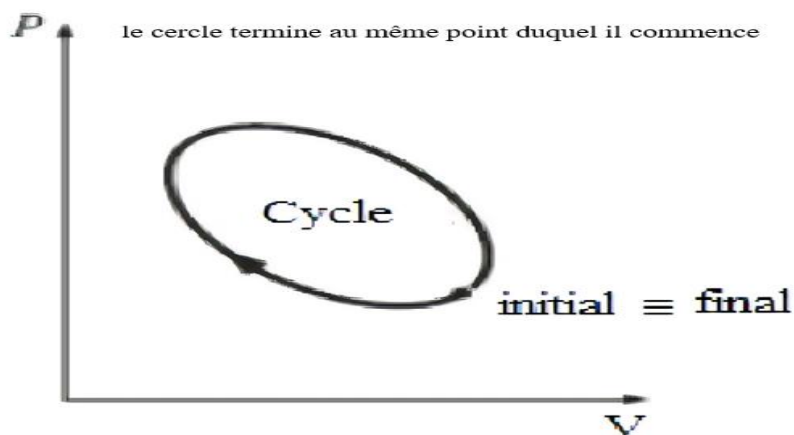
Touffes de violettes blanches bleues et roses

Orchidées tournesols lis tigrés » (Cendrars 159).

En lisant ce poème, nous avons l'impression que c'est la nomination elle-même qui fait naître le bouquet de fleur de sous la glace. Là encore, le passage accéléré du temps s'est rattrapé à un moment donné, dans le cadre d'une petite strophe.

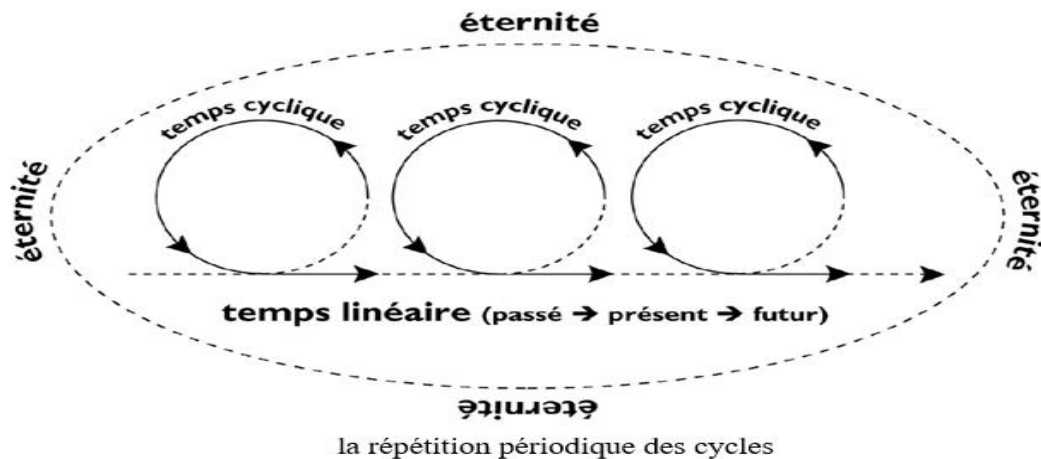
A côté des chemins routiers et des paysages naturels auxquels Cendrars se recourt pour l'encadrement géographique du temps, le rôle du train en tant que matière n'est pas à ignorer. Le train devient le point de rencontre entre l'itinéraire du voyage et du temps dans son passage irréversible. La "Prose du Transsibérien" qui est, selon l'expression de Myriam Cendrars, un poème « dédié au train » (162), incarne, en effectivement, l'horizontalité et la linéarité du temps moyennant le train qui « *palpit[ant] au cœur des horizons plombés* » (Cendrars 34) suit une marche tout droit.

De tout ce que nous avons dit, la forme linéaire est la seule perception du temps pouvant être le point de repère dans le monde objectif et à l'extérieur de notre esprit. Parce qu'elle permet de mesurer l'écoulement du temps à partir du déplacement dans un lieu, d'un point à un autre. Au contraire, lorsqu'il s'agit du temps cyclique, le temps est à peine mesurable car, selon la forme géométrique, le cercle termine au point duquel il commence. [5]



III. Temps cyclique

Le temps linéaire s'éloigne du centre ; à l'inverse, le temps cyclique s'en rapproche. Celui-ci considère chacune des pièces de notre mémoire comme une partie répétitive d'un puzzle déjà expérimenté et vécu. Il s'est donc essentiellement axé autour d'un centre qui supporte son mouvement circulaire et qui est défini à partir d'une répétition perpétuelle des faits qui ont eu lieu à un moment donné dans le passé et qui vont se reproduire sur le même modèle dans un futur lointain [6]. (Paty, 2007: 103-104).



D'un tel constat, la forme circulaire du temps se forme dans l'esprit et ne sera que d'un état subjectif et mystique. Le temps dépossède tout caractère créatif puisque nulle chose nouvelle, ne nous surprend comme un événement allant se produire dans le futur. La conception cyclique se justifie tout d'abord sur le plan épistémologique qui distingue la croyance justifiée de l'opinion acquise d'une manière subjective et personnelle. Le temps qui est perçu dans notre intérieur, sera donc d'un rythme répétitif en fréquences égales. Chaque individu le mesure dans sa pensée intuitive qui investit directement le temps sans interposition de signes ni de procédés expérimentaux ou déductifs (Paty102). Dans ce sens, chaque personne obtient une connaissance immédiate du temps qui donne la forme à son imagination et à sa mémoire. Pour ainsi dire, tout événement se fera une configuration répétitive de ce qui existait déjà ou de ce qui avait lieu auparavant soit dans la mémoire soit dans l'imagination. Dans les "Dix-neuf poèmes élastiques", Blaise formule tout simplement la fréquence régulière des événements répétitifs dans des tours cycliques du temps : « *Il y encore de jolis coups à faire / Tous les matins de 9 à 11* » (Cendrars 100). Dans cette seconde partie nous traiterons la dimension de l'espace-temps, du point de vue épistémologique et esthétique. Nous essayons de montrer cette dimensionnalité dans une relation concrète avec le temps.

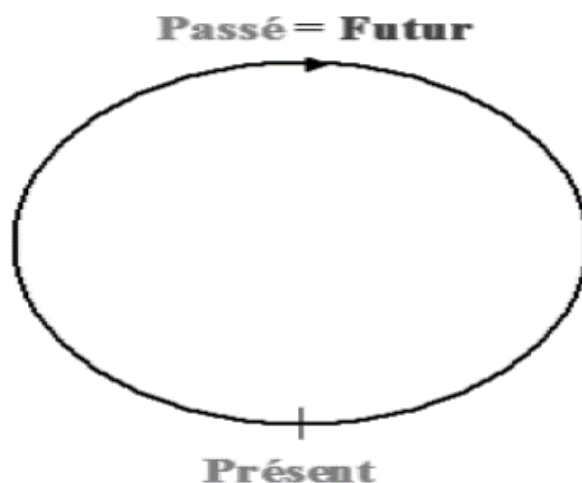
Triple esthétique du temps

Dans l'Orient et les cultures traditionnelles, autant que dans les apprentissages bibliques, le temps est vu d'un œil divin, du haut en bas :

« Seul, cependant, le mouvement circulaire est parfait, non le mouvement rectiligne, puisque la ligne droite n'a pas de limite ou de fin, la perfection du mouvement circulaire (exprimée par son aséité) étant rapportée à une substance corporelle non terrestre, plus divine que tous les corps » (Paty, 2007 : 91-92).

Toute créature est dominée par Dieu qui a également assujéti le temps. La division "passé, présent, futur" et la succession des faits dans tel ordre ne signifie rien dans l'instance divine. Cette même insignifiance touche l'instance poétique cendrarsienne. Le poète voit tous les événements de passé, présent et future comme s'ils se déroulaient en un clin d'œil, non l'un après l'autre, mais simultanément l'un avec l'autre. Au fait, il occupe la position supérieure par rapport au temps. Pour le poète qui adopte l'*optique divine*, le temps, loin d'être ainsi morcelé, devient une simple catégorie unique, exempt de toute sorte de division. Le poème "Les Pâques à New York" en est un exemple remarquable. Dans ce poème, le modernisme entre dans la compétition avec Dieu. DE CE FAIT APPAREMMENT SACRILEGE, IL RETIRE UN AVANTAGE ARTISTIQUE AU PROFIT DU TEMPS CIRCULAIRE : LE POETE SE PRESENTE "ICI ET MAINTENANT" ET NON DANS "UN PASSE NON REPRESENTABLE". SE CONFONDENT "ICI ET AILLEURS" DE

MEME QUE SE REJOIGNENT "PASSE, PRESENT, FUTUR". A partir de la figuration « baroque et mystérieuse » (Bancquart, 1972, 35), le poète transcrit l'époque légendaire dans le temps moderne. Il conduit le lecteur à passer d'une époque à une autre dans l'histoire. Il allie la guerre et les souvenirs d'enfance au présent. La mémoire fait se superposer plusieurs époques bien antérieures à celle vécue par le poète. Alors, tous les événements se représentent de manière à être simultanément perceptibles. Pour ce faire, le poète surmonte le temps par le "simultanéisme" ; l'esthétique qui rapetisse le temps en lui ôtant l'aspect duratif.



Le "simultanéisme", esthétique de la suppression de durée, rapetisse le temps et en élimine l'aspect durable.

S'annulera donc la règle de raconter des événements dans leur ordre successif. La succession narrative cède la place à la superposition de différents temps vécus (mémoire) et non vécus (imagination). Dans ce sens, l'imagination et la mémoire parcourent les époques et les territoires différents à chaque instant. Elles mêlent le passé, le présent, le futur. On assiste à la suppression des intervalles entre les actes et les faits. Ce qui fait que la continuité donne la place à l'esthétique du discontinu :

« Selon une structure résolument rhizomatique, le propos cendrarsien oscille entre passé et présent sans fil conducteur apparent ni transition manifeste, les segments textuels s'ajoutent sur le mode de l'association d'idées, de façon relativement aléatoire en apparence – mais en apparence seulement, car la temporalité en fonction de laquelle s'orchestrent les échos séquentiels est, en réalité, régie par un principe d'inversion de la succession effective des événements. [...] La temporalité du fil du texte inverse ainsi celle de la chronologie historique » (Martens cité par Boucharenc 58).

En d'autres termes, l'élimination des successifs permet au poète de fuir des flux du temps. L'imagination ouvre la voie sur des images dans lesquelles la discontinuité aboutit à l'annulation de la chronique et de la rationalité des faits. Si l'expérience humaine du temps est discontinue (Gervais-Lambony, 2017 : 28), le caractère rationnel des événements est affecté plus qu'aucune autre logique et cela à l'aide des images ; en voici un exemple tiré de "Prose du Transsibérien" où abandonnent les images « en vol » (Rousselot, 1955 : 105) :

*« Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes
ses roues[...]*

Les inquiétudes

Oublie les inquiétudes

*Toutes les gares lézardées obliques sur la route
 Les fils télégraphiques auxquels elles pendent
 Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent
 Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique tourmente
 Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie
 S'enfuient
 Et dans les trous,
 Les roues vertigineuses les bouches les voix
 Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses
 Les démons sont déchaînés
 Ferrailles
 Tout est un faux accord
 Le broun-roun-roun des roues » (Cendrars 34-35).*

Le poète s'associe avec "temps, espace, matière" pour parvenir à la juxtaposition arbitraire des objets et l'assimilation des idées éloignées. Il le fait d'un dynamisme accablant. De qui sont ces bouches et que disent-elles ? A qui appartient-elle, la main sadique jouant de l'accordéon ? De quoi s'enfuient les locomotives furieuses ? Et pourquoi le ciel est déchiré ? La vitesse mêle tout et les images se succèdent par les associations d'idées. Dans la "Prose du Transsibérien", la narration se déroule donc dans une atmosphère confuse du point de vu temporel aussi bien que spatial :

*« 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 » (Cendrars 39).*

Le procédé de la perception et de la construction des images est si précipité que le poète aura du mal à même citer ce qu'il voit : tout disparaît tout de suite sans qu'il ait le temps d'enregistrer les faits et les perspectives en ordre chronologique.

Pourtant Cendrars gère cette vitesse de sorte que nous pouvons distinguer les images qui apparaissent sans cesse devant ses yeux, les unes associées aux autres. Remarquons l'une des strophes de la "Prose du Transsibérien", où la petite Jeanne de France nous obsède par sa question répétitive, « *Dis, Blaise, Sommes-nous bien loin de Montmartre?* » ; le poète répond :

*« Mais oui, tu m'énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin
 La folie surchauffée beugle dans la locomotive
 La peste le choléra se lèvent comme des braises ardentes sur notre route*

*Nous disparaissions dans la guerre en plein dans un tunnel
La faim, la putain, se cramponne aux nuages en débandade
Et fiente des batailles en tas puants de morts*

Fais comme elle, fais ton métier ...

Dis, Blaise, Sommes-nous bien loin de Montmartre? » (Cendrars 35).

Les strophes s'interrompent et se rejoignent par la question qui atténue le rythme trop accéléré du poème. Ce refrain, fonctionnant comme un point de commencement et de terminaison, donne une forme circulaire aux strophes. Le contenu soumis à la forme s'interprète de manière cyclique et cela grâce à la simultanéité cendrarsienne. La question de Jeanne étant le refrain, fonctionne comme un intervalle qui fait joindre les strophes et elle sépare l'un de l'autre, les différents temps superposés.

Rappelons que le temps cyclique se conceptualise dans l'intuition humaine et qu'il ne trouve pas son lieu hors de la mentalité de l'homme. Pour cette raison, il arrive souvent que l'artiste fait correspondre la rondeur de la terre à celui du temps pour rendre le cycle du temps plus perceptible à nos yeux et à notre pensée intuitive. Le poète l'explique à partir d'un voyage marin où il doit doubler la traversée du Baïkal en bateau :

« De tous les côtés les transatlantiques s'approchent

S'éloignent

Toutes les montres sont mises à l'heure

Et les cloches sonnent » (Cendrars 89).

Le poète-voyageur voit des océans, il s'en approche et il s'en éloigne. Le monde se réduit et s'agrandit dans sa mentalité comme devant ses yeux. Cendrars parle de la géographie sans oublier les heures. Le voisinage d'espace-temps confirme que tout mouvement spatial s'identifie en forme à l'écoulement du temps. Ce que fait le voisinage du spatio-temporel, c'est d'ajouter une composante temporelle à l'espace, le dotant d'un certain dynamisme qui traduit le tour cyclique du temps. Le poète interpelle le temps événementiel et le recrée dans l'ordre mouvementé des transatlantiques. Dans cet exemple, le temps flotte dans l'esprit comme des îles dans l'eau. Cela est une représentation circulaire du temps grâce à laquelle se justifient des reculs et des avancements temporels dans la "Prose du Transsibérien" et s'interprètent des scènes temporellement indéfinissables dans "Le Panama" et "Les Pâques à New-York" [7].

Bref, le tour cyclique du monde rappelle celui du temps. Pour piéger l'écoulement du temps et le transmettre dans une langue poétique, le poète crée des images qui supposent l'emploi simultané du triple esthétique. Vient à son aide les mouvements circulaires de l'espace et du temps. Pour finir cette partie, reprenons l'exemple du voyage du Transsibérien commencé de Paris et terminé à Paris. Le voyage physique et spirituel fini, le poète se situe encore à cette ville d'où il avait commencé le voyage. Mais le retour à la capitale ne se fait que dans l'imagination du poète. Ce déplacement imaginaire n'est possible qu'à l'aide d'une compréhension acquise des cercles spatio-temporels. Aussi, de même que toutes les strophes, le poème dans son schéma global, prend-t-il une configuration cyclique. Quand les voyageurs sont éloignés de Paris, la question inquiétante de la Jeanne de France reconduit le poète à cette ville. Le poème s'achève sur l'image de la Tour Eiffel, l'objet qui en compagnie avec d'autres objets, participe au procès de l'indication du temps lui conférant son caractère concret et objectif.

Objectivation du temps

Du point de vue de celui qui conçoit le temps de manière cyclique, toutes les créatures sont respectées comme unitaires avec la source originelle de la création. Elles sont créées à partir des noyaux qui

garantissent l'énergie créative de tous les objets et toutes les choses. Ce facteur énergétique est traduit par le cycle temps-matière. La matière participe effectivement aux évolutions du monde : « *J'ai chanté la Tour Eiffel [...], ce chef-d'œuvre de ferraille dans ma poésie parce qu'elle donnait l'heure à tous les navires en haute mer. Pour quoi pas aux poètes ?* (Cendrars cité par Picon18). Ou encore : « *Nous venons, écrivains, peintres, sculpteur, architectes, amateurs, passionnés, de la beauté jusqu'ici intacte de Paris, protester de plein cœur, de toutes nos forces, (...), au nom du goût français menacé, contre l'érection en plein cœur de notre capitale de l'inutile et monstrueuse tour Eiffel* » (Fierro, 1964 : 182-183). Le moderne-phare du temps, l'Eiffel sait aussi rythmer l'aurore du temps chez les poètes : « *Ô tour Eiffel [...] / Tu resplendis avec toute la **magnificence** de l'aurore* » (Cendrars 72-73). Dans ses "Dix-neuf poèmes élastiques", Cendrars nous présente la Tour dans sa double facette : le piédestal du monde mobile et cependant l'évocatrice de la temporalité urbaine[8]. La Tour s'implante donc dans la compression temps-espace-objet, le triple dans lequel la matière participe le plus au procédé de l'objectivation du temps. De cette participation, nous sommes aussi intéressés aux images métaphoriques que le poète décèle pour figurer la circularité temporelle. Dans les deux strophes suivantes, tirées de la "Prose du Transsibérien", les objets et les sons incarnent-ils matériellement le temps. L'assonance en [t] suggère le puissant bruit du temps dans le tic-tac du réveil. En effet, la poésie auditive, donne un aspect sensitif et concret à la course du temps :

*« Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font
Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux
d'Asie sont à cinq ou sept temps [...]
Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me
rappellent la prose lourde de Maeterlinck »* (Cendrars43).

Aussi, les termes "cloche", "bourdon", "carillons", "sonnerie", en tant qu'allégories du temps sonorisé, réveillent des souvenirs dans la mémoire :

*« 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
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 »* (Cendrars 39).

A ce procédé de l'objectivation, le soleil participe par son tour et sa forme qui renforcent l'idée de la circularité temporelle. D'après les cultures orientales, c'est éventuellement sur le modèle géométrique du soleil qu'on a fait le cadran solaire, le pendule oscillant, et le mouvement de l'aiguille de l'horloge [9] : « *Tous les matins on met les montres à l'heure /le train avance et le soleil retarde* » (Cendrars 39). Le poème se recycle à chaque strophe, comme le soleil apparaît à l'horizon chaque matin et qu'il retardait au fur et à mesure que le train avance. Le soleil ne se laisse pas être éclipsé sous l'ombre des compréhensions clichées du temps et c'est à partir de cette illumination poétique qu'il donne à une troisième dimension temporelle dans l'œuvre cendrarsienne. En effet, le regard circulaire au temps

s'adapte à la vision mystique. Le poète fait remplacer le langage abstrait du temps par le celui concret des objets. Désormais, le passage du temps est aussi palpable que le passage de l'abstraction à l'objectivité et au tangible.

Les moyens de déplacement participent, eux aussi, à l'objectivation du temps en élargissant ses horizons aux dimensions planétaires. Comme nous l'avons dit, le train permet de symboliser l'horizontalité du temps ainsi que son passage linéaire ; mais il peut nous en fournir une conception cyclique. Le train en tant que scène de la composition poétique nous rend palpables la dualité et le paradoxe existants entre le temps objectif (linéaire) le temps subjectif (cyclique). Le train est d'un mouvement irréversible qui prend de l'élan vers l'avant, mais l'imagination du poète ne se limite ni au train ni à son mouvement uni-sens. Cendrars fait rapprocher l'un à l'autre par sa propre gymnastique intellectuelle. Dans le passage qui suit tiré de *La guerre au Luxembourg*, le bateau laisse le poète aller par son imagination en arrière, à l'enfance (Cendrars 113). Dans la "Prose du Transsibérien", l'imaginaire pure se confond avec les lectures du petit Freddy. Tandis que Cendrars raconte l'histoire de son voyage en Russie pour apprendre de la bijouterie chez un bijoutier, Blaise se rappelle de tous les héros de son enfance : voleurs de l'Oural, saltimbanques de Jules Verne, Ali Baba et les quarante voleurs :

« *Je croyais jouer aux brigands*

Nous avons volé le trésor de Golconde [...]

Je devais le défendre contre les voleurs de l'Oural qui

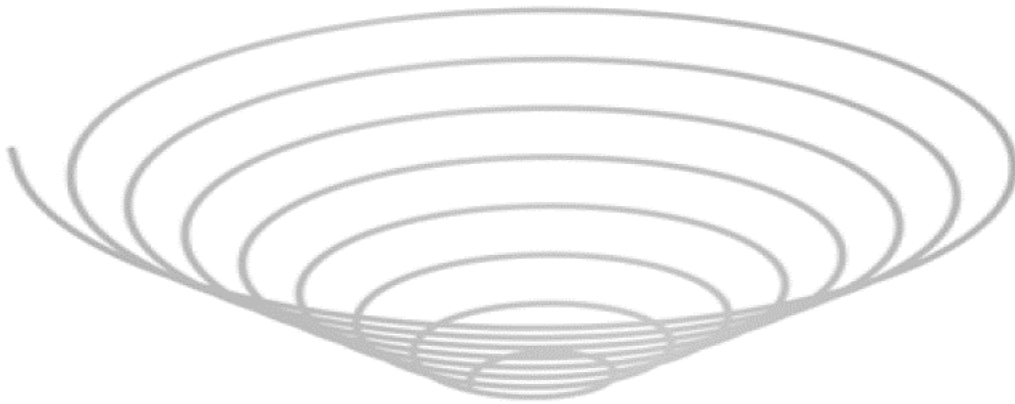
avaient attaqué les saltimbanques de Jules Verne » (Cendrars 30-31).

Le poète se cède à la mémoire dans ses retours subjectifs au passé et il glisse dans l'imagination par ses anticipations précoces au futur. Blaise adolescent s'éloigne très vite de son enfance au point de « *ne plus se souvenir de [sa] naissance* » (Cendrars 29). Le réel remplace l'imaginaire, et le temps vécu celui non vécu. Cependant, le temps cyclique qui se place seulement dans la mentalité cède la place au temps linéaire celui-ci donnant le sens au monde objectif. Adulte, Frédéric va à l'enquête du cosmos avec son grand appétit d'embrasser l'avenir. Son désir reste inassouvi. Par conséquent il reprend son rêve en sens inverse et se résigne à la nostalgie des ailleurs enfantins. Ainsi le lien avec l'imagination à peine coupé se rétabli ; la mémoire et l'imagination, par la médiation du sentiment nostalgique, font retourner le poète au passé. Ce double élément ne peut entrer dans la scène de la création poétique qu'en admettant la faculté humaine de retourner en arrière ou avancer vers le temps où le futur est au rendez-vous. Et cela n'est possible qu'en concevant le temps de façon cyclique et qu'en y porter un regard plus exhaustif. Voici ce que le poète réclame dans ses "Dix-neuf poèmes élastiques" : « *Il n'y a pas de futurisme, Il n'y a pas de simultanéité* » (Cendrars 93), et « *le simultanéisme est passéiste* » (Cendrars 122). Par le refus des arts qui n'étaient pas encore venus pour devenir aussitôt dépassés, Cendrars dénonce leur caractère éphémère : « *La mise au ban de toutes théories passéistes et futuristes se solde ainsi par une focalisation sur le présent qui revient à neutraliser l'écoulement du temps.* (Martens cité par Boucharenc 58). Mais neutralise-t-il vraiment le passage du temps ou se laisse-t-il aller par son courant ? Le vers « *pourtant j'étais fort mauvais poète* », repris plusieurs fois dans le poème, montre l'insatisfaction du désir d'« *aller jusqu'au bout* » dans l'espace, dans l'esprit et dans le temps. Le poète se recourt alors à la formule magique repérée dans le pseudonyme « Blaise Cendrars ». Les conceptions linéaire et cyclique, les deux donnent effectivement le coup final à la poésie cendrarsienne car la première lui impose l'impossibilité amère de reculer en arrière et la seconde la ferme sur toute évolution du temps à venir. La solution se trouve dans la spirale du temps l'idée à laquelle Cendrars se recourt peut-être à son insu.

IV. Temps spiral

Le temps en spirale est l'agrégation des temps linéaire et cyclique. Son mouvement, comme celui d'une vis dans un écrou, est un mouvement hélicoïdal, circulaire, vers l'avant toutefois avec la possibilité

d'inverser en arrière. Il avance au long de l'espace et répète les mouvements circulaires avec des coordonnées variées qui font allégorie à l'expulsion du monde et au temps d'or de la création. Il a simultanément la possibilité de s'évoluer répétitivement dans son avancement vers l'avant ainsi que son recul en arrière. Toute cette large définition se résume dans le pseudonyme cendrarsien qui témoigne de la réflexion mythique du poète. En poussant l'analyse vers la mythologie du nom, la question se déplace sur la thématique heureuse de « l'immortalité du poète ». On y trouve la part de l'imagination libre du poète qui donne une impression générale de l'éternité de l'art dès l'instant de l'entrée dans la lecture de l'œuvre cendrarsienne. Blaise remplit des lacunes esthétiques auxquelles il avoue à tout bout de champ : « *car je suis encore un mauvais poète* ». A notre avis, le pseudonyme suffit à faire élever la poésie cendrarsienne au rang d'une chose immortelle. C'est à partir du pseudonyme qu'un coup sérieux est porté à la pensée du lecteur ou de l'analyste qui cherche à proposer une nouvelle interprétation du temps dans le sens onomastique qui est plus ou moins caché dans le choix du nom.



mouvement hélicoïdal, circulaire, vers l'avant avec la possibilité d'inverser en arrière

Pseudonyme : mythologie de l'intemporalité, de l'éternité

Le poète choisit son nom en référence à la braise et à la cendre desquelles le phénix finit toujours par renaître. Phénix est l'oiseau sacré dans les mythologies persane, grecque, égyptienne et chinoise. C'est un oiseau rare et solitaire qui n'a ni compagnon ni progéniture. Mais une fois tous les mille ans, il déploie ses ailes et chante sur un grand tas de bois de chauffage. Fou de joie par son chant, il allume un feu dans son bec, et quand il brûle dans le feu, un œuf en sort, qui s'enflamme immédiatement et brûle. Un autre phénix naît de ses cendres. Le phénix symbolise aussi l'immortalité et la longévité. Le pseudonyme cendrarsien montre l'opposition du poète militant au passage du temps et son adhésion à la vie au présent. Comme s'il envisageait sa propre existence chaque fois reprise à travers son regard rétroviseur et prospecteur. Le regard d'un homme qui est constamment à naître et à renaître. Pour lui, la vie et le monde ne sont pas des données que l'on puisse reporter au prochain le fait d'en prendre le plaisir. Il faut donc s'ouvrir sur l'avenir à la fois qu'on est dans le passé ; ainsi il faut se placer dans un statut de présent perpétuel : « *Cendrars se dépeint dans un geste qui est par excellence celui de compulsion de répétition, il mobilise l'imaginaire de braise et de cendre à l'œuvre dans son pseudonyme* » (Martens cité par Boucharenc59). D'ailleurs, on dirait que les larmes de Phénix guérissent les blessures, qu'il a une voix agréable et que la musique est venue de sa voix. Ainsi, le phénix est considéré comme un symbole de créativité artistique et de guérison. Vu le parallélisme explicitement suggéré entre la condition physique du poète et son pseudonyme, il convient de se demander si ce dernier est dans la mesure d'apporter un

soulagement poétique à sa douleur physique ? Blessé gravement dans la guerre de 1914-1918, Cendrars est amputé de sa main d'écriture dont la douleur mentale n'est pas moins que la douleur physique. Remarquons un extrait des "Dix-neuf poèmes élastiques" où la chute de l'avion et la danse des corps morcelés métaphorisent l'idée du vol échoué de l'oiseau :

« Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je

Tiens

Les bras tendus

Envergures

Fusée

Ebullition

Cris.

On dirait un aéroplane qui tombe

C'est moi. » (Cendrars 69-70).

Et voici un autre passage de la "Prose du Transsibérien" où le poète handicapé survole au-delà des fronts et des frontières :

« J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures

Qui saignaient à Pleines orgues

Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient

Dans l'air rauque » (Cendrars 42).

Pourtant, dans l'œuvre poétique, l'amputation s'imbrique plus particulièrement dans le pseudonyme du poète. Le remède sera atteint par une renaissance perpétuelle. Ces hypothèses se renforcent si le choix de ce nom se renvoie à l'acte de créer « La Grand Œuvre ». L'idée ne se réalisera qu'en maîtrisant les contraintes du temps, les labyrinthes du lieu ainsi que les difficultés du langage (Leroy 39). Bref, Blaise est l'artiste qui n'y est pas allé de main morte pour défier le temps. D'emblée, il arme sa poésie d'un nom poétique qui a la force de placer son œuvre dans la lignée des histoires mythiques. Contrairement à tant d'artistes qui utilisent une fausse identité onomastique pour se faire oublier par une mort sociale et se donner à une vie purement littéraire, Frédéric Sausser utilise ce nom pour montrer les deux possibilités extrêmes qui se débattent constamment dans son intérieur : la vie et la mort. Au fait, pour le poète, le faux nom, loin d'être une altérité nominale, intègre la réalité de son être et définit son ambition artistique. Il prête à une redéfinition de l'art et de l'artiste et leur fournit les points de repère. Partant de ce postulat, l'image de Phénix peut répondre à l'ambition du poète à créer « La Grand Œuvre » comme nous allons le voir dans la sous-partie qui suit.

Phénix : ambition de créer « La Grand Œuvre »

Le pseudonyme cendrarsien, par sa précedence mythique, opère une forme de synthèse d'art et temps et lance le projet de changement et de transformation dans le monde modernisé où « la vie est un éternel devenir » (Chadurne, 1973 : 140). Pour Cendrars, le choix du nom non seulement promet une libération par rapport à sa limite physique mais fournit aussi un dispositif mythologique lui accordant « le droit de se laisser aller par les sursauts de la mémoire et de son imagination » (Abastado, 1971 : 151). L'idéal artistique oblige le poète à franchir les frontières de la géographie de même que celles de l'ère. Mais l'œuvre qui n'assume pas son temps ne saurait franchir les siècles. La voie de l'éternité passe à la fois par l'actualité et la modernité : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de

l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (Benac, 1988 : 314). D'où le respect que Cendrars éprouve pour « l'actualité [comme] source éternelle de poésie » (Cendrars, « *Aujourd'hui* » 56). Cendrars recourt plus qu'aucun autre poète à la vie quotidienne, aux objets banals, à l'instantanéité et à la spontanéité et en un mot à tout ce qui s'attache au mysticisme du temps. Nous avons cherché la « veine alchimique » que David Martens trouve dans le pseudonyme cendrarsien (5). De toute évidence, nous ne pouvons pas prétendre que la mythologie était faite par une programmation rigoureuse de la part de Frédéric Sausser.

Cependant, nous pouvons nous rassurer de son l'impact sur notre compréhension du temps dans une lecture bien visée vers les pistes bien guidées concernant la thématique du temps. Dans un mot : le choix du nom n'est pas tout à fait innocent. Au fait, le nom mythique génère une analogie entre l'homme poète et la faculté d'un oiseau qui se donne de la vie et qui s'en prive. Par ce choix de nom, le poète s'associe à la spirale du temps et se détache du temps linéaire ainsi que du temps cyclique. Car le premier emblématise la mort à chaque instant de la vie et le second représente des innombrables retours du passé dans le futur. Les deux sont des côtés négatifs pour Blaise Cendrars qui voit dans la mort une fin définitive et dans la répétition un périodique insignifiant.

Ainsi, le pseudonyme littéraire, comme une des premières phases du procès de poétisation, fait perdurer l'acte poétique au-delà du temps daté, l'acte qui ne reconnaît aucune fin. À l'aide du nom littéraire, Cendrars démontre que la poésie est une « résurrection [...] permanente » (Martens cité par Boucharenc70). De ce point de vue, la mort n'existe que temporairement. Elle fait partie du cycle temporel et signifie la naissance perpétuelle : la renaissance. Blaise Cendrars se met au feu pour immortaliser son art à partir de ses cendres. Aussi, l'art s'explique-t-il de lui-même, loin d'être sujet au temps. Ce n'est pas sans intérêt de remarquer que pour *Pierre Ducrozet l'emploi du pseudonyme de « Blaise Cendrars » s'apparente à « une À la recherche du temps perdu »* (20013 : 5).

V. Conclusion

Dans la première partie de notre recherche, nous avons remarqué l'emploi de synchronismes. Cendrars ouvre la voie de la poésie sur un monde temporel. Il fait avancer le lecteur selon le rythme du temps perçu dans son intérieur. Pour ainsi dire Cendrars cherche à « reproduire [...] sa réalité interne et [...] copier le plus scrupuleusement possible la réalité extérieure ». (LOVEY 251). L'homme de son temps, Cendrars est entièrement au courant des nouveautés techniques de son siècle qui le fascinent jusqu'à lui faire commettre ces procédés techniques ayant pour fonction de déduire la mémoire et l'imagination d'un contexte événementiel. Cela est montré dans la deuxième partie où nous avons expliqué comment la vitesse du passage du temps se traduit en différents figures de style et de métaphores dont les plus pratiques sont la succession, la continuité et le discontinu qui, en collaboration l'un avec l'autre, évoquent un sentiment harmonieux entre l'homme et le débit temporel. Bien que le temps constitue la base de mémoire et de l'imagination, ces deux dernières précèdent le temps d'une grande vitesse symbolique. En ce sens, le rôle de métamorphoses anthropomorphiques dans la visualisation du temps est considérable. Le train offre une scène ferroviaire où le chemin de fer permet de porter un regard panoramique sur la ville et les chemins entre les villes.

Des flash-backs et des forwards qui donnent au poète cinéaste une nouvelle manière de saisir des choses et des événements. Notre objectif d'examiner l'image cinématographique n'était pas d'aborder ses techniques, y compris le mouvement de la caméra, des séquences modernes, ou des découpages puisque tout cela a déjà été examiné par Couprie dans *Du Symbolisme Au Surréalisme, 10 poèmes expliqués* aussi bien que par Lagard et Michard dans *la collection littéraire du XXe siècle*. Ce que nous avons suivi, C'EST COMME DIT JACQUINE BERNARD « le point de vue mobile » qui entraîne une nouvelle perception du temps et une nouvelle formation des images cinématographiques dans lesquelles le mouvement se marie bien avec le passage du temps (1988 : 46).

D'ailleurs, l'abondance de matériaux, sous forme de l'énumération et l'accumulation a rempli la deuxième partie de notre article ainsi qu'il avait enrichi toute l'œuvre poétique cendrarsienne. Donc tout à côté du rythme des poèmes, ce sont les objets qui rendent le temps le plus perceptible du fait que le poète les arrange à la manière de les mettre au service de représentations temporelles. Ils débordent les images poétiques dans leur encadrement spatio-temporel. Au fait, cet emploi simultané de toutes les sources d'inspiration de l'imagerie contribue à une compréhension intuitive de la notion du temps. Le poète décèle la nécessité du syncrétisme d'objet/espace/temps pour concrétiser cette notion. Nous ne prétendons pas avoir été capables d'aborder le thème du temps dans cet article comme Cendrars lui-même. Mais au moins nous pouvons dire qu'en recourant au dernier indice poétique et peut-être au plus exhaustif d'entre eux, qui est le pseudonyme du poète, on a pu montrer comment il confère à la temporalité un volume poétique, une expérience reconnaissable et commune à tout le monde. Dans la troisième partie, nous avons vu que le pseudonyme, loin d'effectuer perpétuellement « une fonction de deuil » (Martens), fait de Blaise Cendrars un poète martyr et non pas un écrivain victime de sa légende onomastique. Il semble que le temps ne parvient jamais à s'enfuir du poète, et que pareil à Sisyphe il tourne éperdument à vide. Le temps décède tout en donnant vie à l'art et à l'artiste. D'ailleurs, sur le plan symbolique, il semble que c'est d'une "identification littéraire" qu'il s'agit dans ce choix du nom. D'autant plus que pour le lecteur comme pour l'analyste, l'entrée dans l'univers littéraire de Blaise Cendrars ne se fait que par l'intermédiaire du nom qu'il se choisit, soit qu'il soit un nom simplement mythique où qu'il soit une exaltation du dévouement poétique d'un poète handicapé.

NOTES

- [1] Cette division et toutes les explications que nous en présentons dans cette recherche, sont empruntées de l'article intitulé « Le temps est-il cyclique ou linéaire ? » <https://www.jepense.org/temps-cyclique-lineaire>
- [2] Nous respectons la volonté du poète dans la mise en page des vers.
- [3] Dans cet article, le mot "temporel" est toujours utilisé dans le sens de la relation des choses avec le temps et cela ne vaut pas dire "opposé à l'éternel".
- [4] Considérons un aliment avarié. La corruption d'une nourriture qui se produit en raison du passage du temps, approuve l'effet du passage du temps sur la matière. Cet effet s'avère sous forme d'évolutions compréhensibles et parfois visibles. En d'autres termes, si le temps s'arrête et que cette nourriture n'est pas soumise au passage du temps, il n'y aura aucun changement et il n'y aura pas de corruption.
- [5] L'expression « histoire se répète » relève davantage de l'historicité, à laquelle la temporalité donne lieu. En philosophie, le temps est traditionnellement la progression linéaire du passé, du présent et du futur. Cependant, certains philosophes du siècle moderne ont interprété la temporalité autrement que de cette manière linéaire. Des exemples seraient l'irréalité du temps de McTaggart, l'analyse de Husserl de la conscience du temps interne, l'être et le temps de Martin Heidegger (1927), la philosophie du présent de George Herbert Mead (1932) et les critiques de Jacques Derrida sur l'analyse de Husserl, ainsi que l'éternel retour de Nietzsche.
- [6] Prenons l'exemple de l'investissement en bourse. Les Spécialistes de la Bourse découvrent la formule des changements de données en surveillant constamment les chiffres et les données sur un périodique spécial du temps. Telle ou telle marchandise, dans telle ou telle période temporelle, sous l'influence de tels ou tels facteurs, connaît un certain changement de prix. Les experts concluent que cette période de temps sera reproductible pour ce produit avec ces coordonnées ; de ces calculs sortent les politiques de l'investissement en bourse.
- [7] Cette image rappelle la technique de travelling-le mouvement d'une caméra posée sur un chariot qui glisse sur des rails- que les cinéastes utilisent pour saisir les mouvements en harmonie avec le temps qui s'écoule d'une manière confuse dans notre esprit. Concernant l'affinité temporelle et spatiale, dans le cinéma narratif classique, l'espace et le lieu sont représentés de manière transparente pour créer la réalité. Les scènes montrent les relations spatiales entre les personnages et les objets et considèrent le spectateur comme un observateur. C'est-à-dire que les scènes sont organisées de manière à ce que le spectateur comprenne mieux ce qu'il voit. La façon dont l'espace se sépare au sein d'une séquence a également du sens. De même, puisque le cinéma classique contient un récit traditionnel basé sur "l'ordre / le chaos / l'ordre retrouvé", le temps s'écoule

linéairement, et donc sa progression doit être vue simultanément avec l'espace. Dans le cinéma d'art où la logique ne trouve pas forcément sa place, le concept de continuité temporelle et spatiale est confondu par des sauts de sections, des vues incohérentes, des flashes vers l'avant, des images répétitives, etc. Voir : Blaise Cendrars ou le cinématypographe - Revue Polaire (editions-polaire.com)

[8] Signalons que dans cet article, l'adjectif "temporalité" signifie toujours le caractère de ce qui est sujet au temps et qu'il ne vaut jamais sous-entendre l'opposé de "durable"

[9] Le temps est-il cyclique ou linéaire ? (métaphysique) (jepense.org)

Bibliographie

- [1] Abastado, Claude. *Introduction au surréalisme*. Paris – Montréal : Bordas, 1971.
- [2] Bancquart, Marie Claire. *Paris des surréalistes*, Paris : Seghers, 1972.
- [3] Benac, H. *Guide des idées littéraires*, Paris : Hachette, 1988.
- [4] BERNARD, Jacqueline. « LE TEXTE CENDRARIEN », ACTES COLLOGUES ORGANISE PAR LE CENTRE DE RECHERCHE EN DIDACTIQUE DU TEXTE ET DU LIVRE DE L'UNIVERSITE STENDHAL DE GRENOBLE : GRENOBLE, 1988.
- [5] Boucharenc, Myriam & Le Quellec Cottier, Christine. *Aujourd'hui Cendrars. 1961-2011*. Paris : Champion, 2012.
- [6] Cendrars, Blaise. *Du monde entier, Poésies Complètes : 1912-1924*. Paris : Gallimard, 1964.
- [7] Cendrars, Blaise. *Aujourd'hui* (Essais). Paris : Grasset, 1931.
- [8] Cendrars, Miryam. *Blaise Cendrars*. Paris : Balland, 1984.
- [9] Chadurne, Jacqueline. *Blaise Cendrars, poète du cosmos*. Paris : Seghers, 1973.
- [10] Couprie, A. *Du Symbolisme Au Surréalisme, 10 poèmes expliqués*. Paris : Hatier, 1985.
- [11] **Ducrozet**, Pierre. *Blaise Cendrars, phénix et torrent*. Paris : Le Courrier, **2013**.
- [12] ESFANDI, Esfandiar. & HEJAZI, Nosrat. « Flou temporel et a-temporalité ontologique dans Voyage au bout de la Nuit de L.F. Céline ». Plume. No. 11, 2010, pp. 17-34.
- [13] Eslami Moghaddam, Fatemeh & Farsian, Mohammad Reza. « La peur du temps chez Alfred de Musset ». *Revue des Études de la Langue Française* Vol. 10, Issue 2, (N° de Série 19), 2018, pp. 41-50
- [14] Fierro, Alfred. *Histoire et Dictionnaire de Paris*, Paris : Librairie Larousse, 1964.
- [15] Gervais-Lambony, Philippe. « Temps maîtrisé, espace refondé : l'expérience humaine de l'espace selon Blaise Cendrars ». Étude des *Rhapsodies gitanes* (*L'homme foudroyé*, 1945). *Cybergeo: European Journal of Geography* [En ligne], Politique, Culture, Représentations, document 817. 2017.
- [16] Hosseinian, Tayebah. *La modernité de la poésie de Blaise Cendrars*. Mémoire de maîtrise inédit, université Shahid Béhéshti, 2007.
- [17] Leroy, Claude. *Cendrars à l'établi (1917-1931)*. Paris : Classiques Garnier, 2009.
- [18] Lovey, J.C. *La situation de Blaise Cendrars*. Paris : la Baconniere, 1965.
- [19] Martens, David. « L'invention de Blais Cendrars, une poétique de pseudonymie ». Paris : Honoré Champion, 2010.
- [20] Parrot, Louis. *Blaise Cendrars par Louis Parrot, poètes d'aujourd'hui*. Paris : Seghers, 1971.
- [21] Paty, Michel. « Les trois dimensions de l'espace et les quatre dimensions de l'espace-temps ». *Dimension, dimensions I, Fondation Maison des Sciences de l'Homme*. Paris: *Dominique Flament*, 2007, pp. 87-112.
- [22] Picon, Gaëton. *Panoramas de la nouvelle littérature française*. Paris : Gallimard, 1960.
- [23] Rousselot, J. *Blaise Cendrars, Témoin du vingtième siècle*, Paris : Edition Universitaire, 1955.
- [24] Torabi, Dominique. & Baghérian, Fatemeh. « Le temps dans Le Salon du Wurtemberg : de la multiplicité à l'unité ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises Revue de la Faculté des Lettres* Année 11, No 20, 2017, pp. 151-171.