

Kosmogonie en literaire filmkunst in Blaise Cendrars' en Fernand Légers *La fin du monde filmée par l'ange N.D.*

Abigael VAN ALST

Abstract

This essay explores the use of irony and media experimentation in Blaise Cendrars' and Fernand Léger's cinematographic art book *La fin du monde filmée par l'ange N.D.* At the beginning of the twentieth century, early film carved out new possibilities for the human sensorium. Many writers regarded the camera as a new aesthetic instrument, which redefined the common perception and understanding of the world. In Cendrars' and Léger's artist book the use of the camera led to a very special result: the camera was inscribed in a story about the end of the world, which is ironically twisted into the story of its resurrection.

INLEIDING

Een traditioneel onderscheid wil dat zogenaamd 'hoge' modernistische schrijvers enerzijds en historisch avant-gardistische auteurs anderzijds elk op een andere manier reageerden op de chaos en complexiteit van het moderne leven aan het begin van de twintigste eeuw.¹ Vele modernistische auteurs vertoonden immers de neiging om 'de wereld' in hun werk in te perken en te ordenen, in een poging er zo toch enigszins greep op te krijgen. In doorwrochte romans over de particuliere (zintuiglijke) indrukken van vaak alledaagse personages – denk aan Rilkes Malte Laurids Brigge, Joyce's *Ulysses*, Marcel uit het werk van Proust of Woolfs Mrs. Dalloway – bezworen modernisten zo de chaos van het alledaagse. Avant-gardistische schrijvers daarentegen voelden veel minder de neiging om die chaos in te perken. Haaks op de modernisten vertoonde hun werk vaak net de complete aanvaarding van chaos op grote schaal. De omarming van chaos in het werk van avant-gardisten laat zich niet alleen zien in hun doorgedreven intermediale experimenten die de stabiele vorm van de roman vaak ver achter zich lieten. Even sprekend is de ironie waarmee ze elke poging om orde te scheppen via kunst of literatuur onderuit haalden door schijnbare ernst te doorspekken met cynisme. Bij dit klassieke onderscheid tussen modernisten en avant-gardisten werden in de voorbije decennia veelvuldig kanttekeningen geplaatst – wie van naderbij kijkt, ziet dat dit onderscheid niet altijd

¹ Zie bijvoorbeeld Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese letterkunde* (Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984).

strikt vol te houden is.² Wie evenwel het kunstenaarsboek *La fin du monde filmée par l'ange N.D* (geschreven in 1917, gepubliceerd in 1919) van schrijver Blaise Cendrars en visueel kunstenaar Fernand Léger ter hand neemt, kan niet anders dan opmerken hoe zowel de intermediale omarming van de chaos als de ironische bezwering van elke poging tot ordeschepping heel goed vatten waar het in dit boek om gaat.

HET 'SCENARIO' VAN *LA FIN DU MONDE*

Cendrars en Léger werkten samen aan *La fin du monde* net na de Eerste Wereldoorlog. Beiden kwamen als soldaat niet ongeschonden uit dit grootschalig conflict: Léger werd geveeld door een Duitse gasaanval; Cendrars verloor zijn rechteronderarm. Cendrars schreef *La fin du monde* in 1917, met zijn linkerhand, tijdens zijn rehabilitatie in Nice.³ In *La fin du monde* laat zijn oorlogstrauma zich duidelijk voelen. In de context van de naoorlogse periode verschenen er in het algemeen veel cinematografische pacifistische pamfletten, die reeds in de eindfase van de Eerste Wereldoorlog werden uitgewerkt (zie bijvoorbeeld de sciencefiction film *Himmelskibet*, 1918). In dezelfde trant creëerden Cendrars en Léger een satire waarin ze het winstbejag en de schijnmoraal van de Eerste Wereldoorlog bekritiseerden. *La Fin du Monde* was bedoeld als een filmscenario, maar omdat er geen financiële middelen voor de film waren, werd het uiteindelijk een 'roman'.⁴ De 55 korte paragrafen van het boek geven aan dat het om een wel heel bijzondere 'roman' gaat. Cendrars en Léger ontwikkelden hier immers een geheel nieuw hybride genre dat het midden hield tussen een conventioneel verhaal en een filmscenario.

La fin du monde begint met een opmerkelijke beschrijving van God: in een zakenkantoor toont Hij zich als een drukbezette, Amerikaanse zakenman die wordt uitgenodigd om deel te nemen aan een propagandaparade op Mars. Eenmaal op Mars heeft God – als uitgekiende zakenman – het idee om een grote bioscoop te bouwen die films over de Eerste Wereldoorlog aan Marsbewoners zou vertonen. Het enige probleem is dat de Marsbewoners overtuigde pacifisten zijn en dus niet bijzonder geïnteresseerd zijn in oorlog. In plaats van de oorlog besluit God dan maar het einde van de wereld te filmen. Op bevel van God wordt dan ook het einde van de wereld aangekondigd en gefilmd door een engel vanop de Notre-Dame. Dan gebeurt er echter iets onverwachts: de filmprojectie wordt onderbroken omdat het projectieapparaat in brand schiet. Hierdoor begint de film plotseling in de omgekeerde richting te spelen: de tijd

² Zie o.m. Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism* (Ithaca: Cornell UP, 1990).

³ Zie Jean-Carlo Flückinger, 'Préface,' in *Tout autour d'aujourd'hui* 7, ed. Jean-Carlo Flückiger (Paris: Denoël, 2003) XIV.

⁴ Zie Claude Leroy, 'Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917,' *Revue italienne d'études françaises* 5 (2015).

wordt teruggedraaid tot aan het begin van de wereld. De wereld wint zo opnieuw aan samenhang en net als aan het begin van het boek treffen we God op het einde ervan druk bezig in zijn kantoor aan, maar deze keer is hij bankroet.

Deze schets van het bijna kosmische narratief van het kunstenaarsboek laat meteen zien dat Cendrars en Léger niet opteeden voor de eerder kleinschalige aanpak van vele modernistische schrijvers. De samenwerking tussen beiden, die eruit bestond dat Léger volledig verantwoordelijk was voor de visuele aanblik van het boek (een eigen lettertype inclusief) en Cendrars voor de tekst, geeft voorts aan dat het gaat om een intermediaal experiment dat woord en beeld combineert. Dit experiment blijkt evenwel niet alleen uit de materiële vorm van het boek zelf, dat al vaak werd becommentarieerd.⁵ Het blijkt evenzeer, zo niet nog meer, uit de bijzondere rol die de film en meer in het bijzonder de camera erin spelen.

HET CINEMATOGRAFISCHE EXPERIMENT VAN *LA FIN DU MONDE*

Zowel voor Cendrars als voor Léger lijkt film een veelbelovend nieuw medium te zijn geweest dat na de oorlog ook het medium van een nieuwe wereld kon worden. Reeds vóór de Eerste Wereldoorlog, in 1909, ontmoette Cendrars Charlie Chaplin.⁶ Zijn belangstelling voor film werd versterkt in de naoorlogse periode, onder andere door het werken aan een scenario voor de Franse filmpionier Abel Gance en door zijn deelname aan de opnames van films zoals *J'accuse* (1918) en *La Roue* (1919).⁷ Voor *la Roue* ontwierp Léger ook de affiches.⁸ Léger kwam in aanraking met het nieuwe medium film tijdens de Eerste Wereldoorlog.⁹ Léger startte zijn eerste filmexperiment samen met Cendrars, daarna illustreerde hij Ivan Goll's *Die Chapelinade* (1920), een zogenaamde 'cinépoème'. Léger maakte hiervoor uit zijn tekeningen een marionet, die hij oorspronkelijk voor zijn nooit voltooide animatiefilm *Charlot cubiste* (1924) op papier had gezet en voor zijn film *Ballet mécanique* (1924) gebruikte.¹⁰

Cendrars' fascinatie was te wijten aan het unieke effect van film, dat hij als volgt beschrijft: 'le cinéma est seul à pouvoir rendre "l'irréfléchi, l'inerte, l'in-

⁵ Zie o.m. Claude Leroy, 'Cendrars, le futurisme et la fin du monde,' *Europe* 551 (1975); Michèle Touret, 'La fin du monde filmée par l'Ange N.-D.: l'avant-garde est-elle viable?' in *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, ed. Claude Leroy en Ambena Vassileva (Paris: RITM, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'université de Paris X, 2002); Volker Roloff, 'Mythe et surréalisme. A propos de La fin du monde filmée par l'ange N.-D.,' in *Blaise Media. Blaise Cendrars et les médias*, ed. Birgit Wagner en Claude Leroy (Paris: RITM, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'université de Paris X, 2007).

⁶ Zie Francis Vanoye, 'Le cinéma de Cendrars,' *Europe* 566 (1976): 183-4.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Zie François Albera, 'Deux scénarios inédits de Fernand Léger,' *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 81 (2017): 124.

¹⁰ Ibid.

déchiffrable, l'informe, l'informulé" parce qu'il est art du mouvement.¹¹ Zo verbindt Cendrars film met een mysterieuze, cryptische beweging, die ondanks de zogenaamde 'vormloosheid', ('l'informe') abstract kan worden verbeeld door de camera. Zoals vele andere avant-gardistische film liefhebbers (denk aan Apollinaire of Yvan Goll) dachten Léger en Cendrars er over na hoe nieuwe media de algemene waarneming en perceptie van de wereld veranderden.¹² In *La fin du monde* speelt de camera nog een belangrijkere rol: in het boek bepaalt niet God maar vooral het cinematografisch apparaat (hier de camera en de projector), de gang van zaken. Door het defect van de machine wordt het verhaal van de wereld omgedraaid, maar dit zorgt naast een omkering van het verloop ook voor verregerende inhoudelijke veranderingen, aangezien God uiteindelijk bankroet wordt. Noch God, noch de mens bepalen in het verhaal met andere woorden het verloop van leven en universum. De technologie, de camera, beslist in het verhaal over het lot van alles en eenieder. Waar de mens net als God in alles een orde meent te herkennen, laat de camera ons vooral de wanorde en chaos zien.

Het is dan ook geen toeval dat in Légers en Cendrars' kunstenaarsboek het verhaal van de Apocalyps in het vierde en vijfde hoofdstuk wordt verteld vanuit een camerastandpunt. Het vierde hoofdstuk begint met een beschrijving van een panoramisch uitzicht vanop de Notre-Dame, van waar de engel het einde van de wereld filmt. Verschillende topografische elementen (zoals de Eiffeltoren en de Notre-Dame) geven een algemeen kader aan het beeld. In de tekst zoomt de camera vervolgens meer in op elke sequentie tot de focus uiteindelijk op de Notre-Dame wordt gelegd om alle nauwkeurige details van haar architectuur te beschrijven.¹³ Door het toenemende inzoomen geeft het begin van het hoofdstuk al aan dat de Notre-Dame het centrum van Parijs is en uiteindelijk ook van de wereld. Zo verzamelen tijdens het instorten van de wereld alle steden zich rond de Notre-Dame: 'toutes les villes du monde se lèvent à l'horizon, glissent le long des voies ferrés, viennent se tasser, s'agglomérer parvis Notre-Dame.'¹⁴ Zo komt de Notre-Dame niet alleen in het centrum van het beeld te staan, maar schijnt ze ook nog eens het middelpunt van het universum te zijn – een pars pro toto die Cendrars in zijn tekst consequent aanhoudt.

¹¹ Blaise Cendrars, *Un homme heureux*, geciteerd door Vanoye, 189.

¹² Zie Roloff, 71-72. 'Cendrars, Apollinaire, Yvan Goll, et Epstein ont pour point commun la réflexion du monde moderne et les structures psychiques de la perception – ce qui mène plus tard, chez d'autres surréalistes [...] à la thèse soutenue par Benjamin que les changements des médias transforment la perception humaine.' Zie ook Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973).

¹³ Blaise Cendrars, 'La fin du monde filmée par l'ange N.D.,' in *Tout autour d'aujourd'hui*, 7, ed. Jean-Carlo Flückinger (Paris: Denoël, 2003) 270.

¹⁴ Ibid.

Ook Léger benadrukt de centrale rol van Parijs en de Notre-Dame in zijn illustratie bij hetzelfde hoofdstuk.¹⁵ Op die illustratie trekken twee gele cirkels de aandacht van de lezer. Aan de rand van de grote cirkel staat ‘la grande roue’ geschreven, een verwijzing naar het ‘grote wiel’, of reuzenrad, dat werd gebouwd als embleem voor de wereldtentoonstelling van 1900, naar het voorbeeld van de Eiffeltoren voor de Parijse wereldtentoonstelling van 1899. Volgens Cendrars werd het wiel ook beschouwd als een symbool van de zon.¹⁶ Hier zou de cirkel ook de lens van de camera kunnen voorstellen, aangezien de Notre-Dame en de Eiffeltoren zich aan de rand van het beeld bevinden, zoals in de tekst. De grote cirkel kan dus zowel als een symbool voor de camera als voor de zon worden gelezen. In het beeld vinden we ook vele andere kosmische motieven terug: ‘la lune’, de tekening van de sterren en van de zon, het woord ‘monde’ dat twee keer wordt herhaald, het woord ‘soleil’, het voorkomen van meerdere cirkels, en de duidelijke referentie aan ‘de tijd’ door de klok. Deze kosmische motieven zijn gekoppeld aan verwijzingen naar transport: de koets, de boot, het woord ‘autobus’, en de spoorlijn in het midden van de afbeelding. De focus op vervoer, die ook in de tekst van Cendrars aanwezig is, verwijst naar vroege ontwikkelingen van de stille film. In het algemeen was de stille film in haar beginjaren vaak verbonden met een culturele en conceptuele fascinatie voor beweging. De eerste stille films vertoonden bijvoorbeeld rijdende treinen, zoals in de film *Arrivée d’un train à la gare à la Ciotat* van de gebroeders Lumières (1895). De transportsector was dus een belangrijke motor voor de vroege filmindustrie.¹⁷ Zoals Laura Marcus beweert, werd film in wezen opgevat als ‘locomotief’.¹⁸ Marcus wijst hier op de etymologie van het woord, op het Latijnse ‘*loco*’ (plaats) en ‘*motivus*’ (beweging).¹⁹ Marcus speelt ook met de dubbele betekenis van het Engelse woord ‘move’, dat zowel beweging als ontroering suggereert: ‘Cinema was frequently, [...] represented as form of “transport” – with its dual connotations, like those of *kinema*, of ‘motion’ and ‘emotion’ – and as a machine with the powers to move the spectator through time and space in ways to some extent anticipated in the great machine of the nineteenth century, the railway, but now magically realized in the virtual realm of representation.’²⁰ Zo betoogt Marcus dat film vaak als een

¹⁵ Zie Légers illustratie: <https://www.moma.org/collection/works/27236>. Geraadpleegd op 24 Juni 2020.

¹⁶ Zie Blaise Cendrars, ‘L’Eubage,’ in *Tout autour d’aujourd’hui 7*, ed. Jean-Carlo Flückiger (Paris: Denoël, 2003) 324. ‘[L]a roue à laquelle s’incorporent l’idée du mouvement et l’idée de l’éternel retour sur soi-même. Dans la religion des védas, la roue est le symbole de la Divinité. De même chez les anciens Germains et chez les Celtes. Beaucoup d’usages et de mythes prouvent l’origine religieuse du symbole de la roue, qui est comparée avant tout au soleil, et pour son mouvement et pour sa forme.’

¹⁷ Zie Laura Marcus, *The Tenth Muse: Writing about cinema in the Modernist Period*, (Oxford: Oxford University Press, 2007) 18.

¹⁸ Marcus, 18-19. ‘Representations of cinema in its early years [...] were related to an understanding of film motion as, for better or worse, essentially “locomotive.”’

¹⁹ Ibid.

²⁰ Marcus, 19.

soort opvolger van de trein en andere transportmiddelen werd gezien: film kon de toeschouwer virtueel in een andere ruimte en tijd verplaatsen en het was juist deze mysterieuze dislocatie die voor Cendrars en Léger ook deels de chaos van de moderne wereld uitmaakte.

LA FIN DU MONDE ALS KOSMOGONIE

In *La fin du monde* kozen Léger en Cendrars er resoluut voor de chaos van de wereld te omarmen door een spel met verschillende media (visuele kunst, literatuur en film) los te laten op de Apocalyps, die vanuit het standpunt van de camera wordt verbeeld, ook als film verschijnt, maar finaal ontvlamt. Dit ‘ongeluk’ leidt tot een nieuw experiment: het begin van de wereld, of de oertoeestand van het leven wordt plots het middelpunt van het verhaal. Ook deze vormloze, chaotische oertoeestand van de wereld, die Michèle Touret beschrijft als ‘le primat d’une matière brute, d’un mouvement chimique de la matière, d’une forme archaïque de l’existence, le retour à une vie pré-humaine’²¹, wordt door Cendrars en Léger verbonden met de cinematografie. Immers, met name in het werk van Cendrars is het thema van de ‘schepping van de wereld’ steeds met film verbonden. Dit blijkt onder meer uit zijn essay over film, *L’ABC du cinéma* (1926), en uit zijn intergalactische reisroman *L’Eubage* (geschreven in 1917, gepubliceerd in 1926).²² In *L’Eubage* wordt de originele wervelwind van de wereld beschreven als een ‘spirale moléculaire’ en het universum als verzonken in een eeuwige beweging (‘un mouvement perpétuel’).²³ Volgens Eric Robertson baseert Cendrars zich in *L’Eubage* op de cinematografische experimenten (de zogenaamde ‘rythmes colorés’) van de Franse kunstenaar Léopold Survage om zo kosmogonische motieven te verbeelden. Net als bij *La fin du monde* waren Survages abstracte aquarellen oorspronkelijk bedoeld als filmproject. De kleurrijke geometrische vormen op zwarte achtergrond worden vaak gezien als abstracte verbeeldingen van vegetale groei, biologische micro-organismen of de beweging van planeten.²⁴ Voor

²¹ Touret, 48.

²² Eric Robertson, ““Space and Time, Sublimated”: Science in Balla, Boccioni, Cendrars, and Survage,” in *Art and Science in Word and Image*, ed. Keith Williams, Sophie Aymes et al. (Leiden: Brill, 2019) 217. ‘For Cendrars, the mutilé de guerre, the twin realms of science and cinema seem to have offered a promising – one might even say prosthetic – new form of discourse, an idea that he would articulate in his landmark essay “The ABCs of Cinema” in which he predicts that a new era of humanity will emerge from his brave new world of scientific and technological experimentation. The trope of original creation that we find in Cendrars’ discussion of Survage’s Colored Rhythms reappears in some of Cendrars later work.’

²³ Cendrars, *L’Eubage*, 303-4.

²⁴ Robertson, 120. ‘It is worth considering the aesthetic character and status of the two hundred or so watercolor images that Survage painted as a basis for his Colored Rhythms film. Many have a black ground against which paler colors of widely varying intensity and indeterminate scale depicts forms whose contours are clear but whose identity is elusive; these shapes are essentially abstract and many have a geometric character, but they could variously suggest plant growths, biological micro-organisms or planets in motion.’

Survage en Cendrars kon de camera dus op een unieke manier een abstracte primitieve vorm van leven weergeven.²⁵

In zijn theoretische essay over film, *L'ABC du cinéma*, associeert immers ook Cendrars de camera met een kosmische wervelwind. Aldus Cendrars: 'Le cinéma. Tourbillon des mouvements dans l'espace. Tout tombe. Le soleil tombe. Nous tombons à la suite.'²⁶ Chaos ontstaat omdat de camera een nieuwe vorm van (des)oriëntatie creëert: 'Et c'est la machine qui recrée et déplace le sens d'orientation et qui découvre enfin les sources de la sensibilité comme les explorateurs [...] qui ont fixé les sources du Nil.'²⁷ In dit citaat wordt de camera beschreven als een machine die de zin voor oriëntatie vervormt. Cendrars koppelt dit nieuwe gevoel van ruimte en tijd aan een oer-sensorische waarneming. Zo vergelijkt hij de mens in het bezit van de camera met de ontdekkingsreiziger die de bronnen van de Nijl opspoorde. Door de camera begint de moderne mens aan een echte (her)ontdekking van de wereld. Volgens Cendrars kan de camera dus een oorspronkelijk gevoel herstellen dat vergelijkbaar is met de toestand van disoriëntatie en verwarring. Terwijl Cendrars met andere woorden duidelijk aangaf dat het zinloos is de wereld een stabiele (esthetische) vorm op te leggen, sloot hij de mogelijkheid om de chaotische wereld op nieuwe manieren te verkennen lang niet uit.

Dit doel – ons de inherent chaotische aard van de wereld te laten beleven – probeerden Cendrars en Léger in *La fin du monde* met de camera te bereiken. In een later werk waaraan beiden bijdroegen, namelijk *La création du monde* (1923), werd hetzelfde doel via een primitivistisch beeld van de wereld verkend. Léger en Cendrars werkten samen aan *La création du monde*, een ballet waarvoor Léger de kostuums en het decor ontwierp, terwijl Cendrars het verhaal van de wereldschepping schreef.²⁸ In dit zogenaamd 'negro-kubistische' ballet neemt de Afrikaanse cultuur als het ware de plaats van de camera in. Het ballet begint met een evocatie van chaos en wanorde, waaruit de wereld en het leven op aarde ontstaat, culminerend in de schepping van de mens. In een verhaal dat niet wordt gespaard van (maar op zijn beurt ook weer speelt met) racistische vooronderstellingen, stelde *La création du monde* de niet-Westerse cultuur voor als een 'medium' dat net als de camera een vergelijkbare toegang tot de oorspronkelijke, en sindsdien inherente chaotische, toestand van de wereld kon verlenen.

Op een onnavolgbare wijze laat *La fin du monde* zich dus ook lezen als een parodie op wat wellicht hét ordenende narratief bij uitstek is: de kosmogonie.

²⁵ Zie o.m. <https://www.moma.org/collection/works/85509>. Geraadpleegd op 24 Juni 2020.

²⁶ Blaise Cendrars, 'L'ABC du cinéma,' in *Tout autour d'aujourd'hui* 3, ed. Francis Vanoye (Paris: Denoël, 2001) 140.

²⁷ Cendrars, *L'ABC*, 141.

²⁸ Geïnspireerd door Harlem jazz, componeerde Darius Milhaud de muziek. De Zweedse choreograaf en ster-danser van 'Les Ballets Suédois' ontwierp de choreografie.

De ‘kosmogonie’, die Paul Valéry als ‘genre’ definieert, biedt een verklarend model voor het ontstaan van de kosmos.²⁹ Het woord ‘kosmogonie’, dat is afgeleid van het Griekse ‘*kosmos*’ (wereld) en ‘*genesis*’ (verwekken), slaat op elke theorie of verklaring die het ontstaan van het universum verheldert en dat per definitie in een narratieve vorm.³⁰ De kosmogonie kan zich op wetenschappelijke veronderstellingen, religieuze overtuigingen of mythologische vertellingen baseren. In vele opzichten is de kosmogonie een transdisciplinair begrip, waarin diverse vormen van kennis elkaar ontmoeten. Zoals de Italiaanse schrijver Italo Calvino suggereert, concentreert de kosmogonie zich vooral op het vertellen van het verhaal van het universum: het gaat om de oorsprong, de evolutie en de vorming van de kosmos.³¹

In de avant-gardistische handen van Cendrars en Léger worden de traditionele voorstellingen van de wereld als ook de vooronderstellingen die ten grondslag liggen aan dit genre met de voeten getreden. (In eenzelfde beweging maakten ze ook komaf met de futuristische behoefte om de hele wereld steeds opnieuw op te bouwen.³²) Anders dan traditionele kosmogoniën – of we nu denken aan *Genesis* of de Big Bang theorie van Georges Lemaître – scheidt *La fin du monde* geen orde uit de oorspronkelijke chaos van het universum. *La fin du monde* creëert alleen maar chaos uit chaos; het verhaal bekrachtigt de chaos (in de vorm van God die zijn zaken niet op orde heeft) en biedt verder geen enkel samenhangend verhaal over het ontstaan van het universum. Daarom is *La fin du monde* voor Claude Lévy een omgekeerde kosmogonie: ‘*La fin du monde*, fidèle à son titre, se présente donc bien comme un mythe cosmogonique. Ou plutôt comme le contraire de celui-ci, puisque nous assistons, non à la genèse du cosmos, mais à celle du chaos.’³³ Zo wordt in *La fin du monde* alles niet alleen teruggedraaid maar ook omgekeerd, het scenario bestaat uit een reeks ironische omkeringen: het einde wordt het begin, de rijke zakenman God gaat failliet, wereldschepping leidt niet naar kosmos maar naar chaos.

In *La fin du monde* wordt de chaotische toestand van de wereld bekrachtigd door cinematografische effecten in woord en beeld. In het zesde hoofdstuk bijvoorbeeld, waarin de wereld een toestand van chaos heeft bereikt, suggereert

²⁹ Paul Valéry, *Variété I* (Paris: Gallimard, 1924) 136. ‘La cosmogonie est un genre littéraire d’une remarquable persistance et d’une étonnante variété, l’un des genres les plus antiques qui soient. On dirait que le monde est à peine plus âgé que l’art de faire le monde.’

³⁰ Zie Carl Friedrich Von Weizsäcker, *The Relevance of Science: Creation and Cosmogony* (London: Collins, 1964) 26-27.

³¹ See Italo Calvino, *Romanzi e racconti 2*, ed. Mario Bareghi (Milano: Mondadori, 1995) 1305.

³² Zie Lévy, *Cendrars, le futurisme et la fin du monde*, 114. ‘[Le] titre, [La fin du monde filmée par l’ange N.D.] on en conviendra, d’une ironie très anti-futuriste, et qui souligne opportunément que le Futurisme cendrarsien, n’engage guère le mouvement qui porte ce nom.’ Over Cendrars en futurisme, zie ook Roloff, 72-73. ‘La distance marquée par Cendrars vis-à-vis du futurisme est très précise au niveau de l’évaluation des nouveaux médias et du progrès technique. Au lieu de l’enthousiasme persistant de la plupart des futuristes, on trouve [...] un chancellement entre fascination et distance critique, entre euphorie et scepticisme.’

³³ Lévy, *Cendrars, le futurisme et la fin du monde*, 119.

de titel ('Cinéma accéléré et cinéma ralenti') dat de film vertraagd én versneld wordt, waardoor het gevoel van tijd compleet verloren gaat. Verder is er de satirische toon, die traditionele voorstellingen van de Bijbelse *Genesis* ondermijnt. De chaotische fase van de wereld wordt bijvoorbeeld beschreven als 'Tohu. Bohu' en ondergaat meerdere transformatiefasen: 'tout gicle. Tout se confond. Tohu. Bohu. La mer huileuse, lourde comme l'asphalte. La terre noirâtre, sanglante, qui se liquéfie. Les flots deviennent montagnes et les continents s'abîment. Tourbillon.'³⁴ 'Tohu. Bohu' is een verwijzing naar de Hebreeuwse woorden 'Tohoe wabohoe' uit het eerste Bijbelboek *Genesis*.³⁵ In het begin was de aarde 'tohoe wabohoe', 'woest en ledig', aldus de traditionele Nederlandse Bijbelvertaling.³⁶ Kosmogonieën zoals de *Genesis* worden gekenmerkt door de evocatie van wanorde en turbulentie bij de aanvang van de wereld. De elementen van het leven, zoals water of aarde, ondergaan een constante metamorfose en zijn onderdeel van wat vaak wordt beschouwd als de oorspronkelijke 'wervelwind van het leven'. In *La fin du monde* wordt deze toestand beschreven in een aantal korte paragrafen over de constante transformaties van de zon en van de elementen water, vuur en wind: 'On voit les plantes vasculaires capter l'énergie des trois éléments, la transformer, fabriquer des substances complexes', 'Le soleil s'est dissout. Espèce de brouillard granuleux et phosphorescent.'³⁷ Na het uitsterven van de mensheid komen verschillende diersoorten weer tot leven. Het hoofdstuk verbeeldt dus een tweede of nieuwe schepping van de wereld.³⁸ Vervolgens worden organische processen beschreven tot de laatste zonnestraal de komst van een nieuwe staat van kosmos inluidt ('la lumière fend l'espace chaotique').³⁹ Dit is opnieuw een verwijzing naar het *Genesis*, dat met het onderscheid tussen licht en duisternis aanvangt: 'God scheidde licht en duisternis. Het licht noemde Hij dag, de duisternis noemde Hij nacht'.⁴⁰ Toch worden deze verwijzingen naar de Bijbelse *Genesis* ondermijnd door het cynisch portret van God, die ook zelf niet voor het terugdraaien van de film zorgt. Hoewel het in *Genesis* over het scheppen van de kosmos uit chaos gaat, kiezen Cendrars en Léger hier resoluut voor wanorde.

Ook Léger illustreert met een spiraalvormige wervelwind van de wereld het zesde hoofdstuk en suggereert daardoor een (nieuw) begin.⁴¹ Tegelijkertijd

³⁴ Cendrars, *La fin*, 274.

³⁵ Genesis 1:1-2.

³⁶ Genesis 1:1-2.

³⁷ Cendrars, *La fin*, 279.

³⁸ Zie Maurice Mourier, 'Cendrars: une écriture travaillée par le cinéma' *Feuille de routes* (2002-2003): 81. 'Dans "Cinéma accéléré et cinéma ralenti", nous n'assistons à rien moins qu'à une seconde création du monde.'

³⁹ Cendrars, *La fin*, 279.

⁴⁰ Genesis 1:1.

⁴¹ Zie Légers illustratie: <https://www.moma.org/collection/works/27238>. Geraadpleegd op 24 Juni 2020.

verbeeldt de spiraalvormige illustratie ook de fysieke filmrol. De letters verwijzen naar de titel van het hoofdstuk, ‘Cinéma accéléré et cinéma ralenti’, en vormen een wervelwind. In het beeld van Léger wordt door het lezen van de titel de blik versneld en omgedraaid. Léger speelt in het beeld met de tekst om een gevoel van desoriëntatie te genereren. Het inschrijven van de camera in het verhaal maakt het dus mogelijk om de verwarring en wanorde te verbeelden, die ook kenmerkend zijn voor de kosmogonie. In *La fin du monde* baseren Cendrars en Léger zich dus heel duidelijk op het oudere genre van de kosmogonie om traditionele voorstellingen (zoals die van de Bijbel) te ondermijnen en om het verhaal van de wereld op een nieuwe manier te vertellen.

Wat uiteindelijk in het verhaal *na* de Apocalyps als een nieuw begin kan worden opgevat, veroorzaakt slechts een herhaling van wat al is gebeurd. Nadat het universum de ultieme toestand van chaos heeft bereikt, komt de film in lichterlaaie te staan en begint alles weer opnieuw, omdat de tijd simpelweg wordt teruggedraaid. De satirische toon wordt hier dan ook merkbaar: in plaats van het traditionele ‘In het begin schiep God de hemel en de aarde’⁴² wordt het begin van de wereld aangetrokken door een nieuw personage – met name ‘Abin’ – die het projectieapparaat in brand steekt, waardoor de film plotseling in de omgekeerde richting afspeelt. De naam ‘Abin’ werd volgens Maurice Mourier gevormd door een samenvoeging van ‘Abel’ en ‘Caïn’ en wordt in die zin ook begrepen als een verwijzing naar *Genesis*.⁴³ Door Abin is het einde van de wereld, de zogenaamde Apocalyps, dus mislukt. De film van het leven wordt net teruggedraaid en alles begint weer opnieuw. Op de manier van Nietzsches ‘ewige Wiederkunft’ schijnt de wereld niets anders te zijn dan een film die tot in het oneindige opnieuw wordt afgedraaid. *La fin du monde* wekt zo de indruk dat er geen richtinggevend beginsel van de wereld bestaat en dat Geschiedenis geen vooruitgang kent: ‘l’histoire n’est pas un progrès mais se déroule selon un mouvement cyclique qui assure le retour incessant du primitif.’⁴⁴ Voor Claude Leroy is *La fin du monde* dus ‘toujours à (re)venir, si elle se conforme à la loi mythique de l’éternel retour, [elle] possède sa conjuration textuelle: la parodie’⁴⁵ – een parodie van de Apocalyps en *Genesis* tegelijk. Hoe de wereld uit zijn eeuwig terugkerende toestand komt, wordt hier niet verteld noch getoond, maar er wordt wel op gealludeerd: het projectieapparaat desintegreert en God is bankroet. Door het teruggedraaien van de film wordt het einde van de wereld dus getransformeerd tot het begin, maar dit begin zou ook het einde kunnen betekenen – en het is juist deze aporetische en provisoire toestand die de avant-gardistische kosmogonie van Léger en Cendrars typeert.

⁴² Ibid.

⁴³ Maurice Mourier, ‘Quand Cendrars rêve cinéma...’ in *Blaise Cendrars I. Les ‘Inclassables’ (1917-1926)*, ed. Claude Leroy (Paris: Lettres modernes Minard 1986) 91.

⁴⁴ Touret, 49.

⁴⁵ Leroy, *Cendrars, le futurisme et la fin du monde*, 117.

BIJ WIJZE VAN BESLUIT

In dit verhaal over het einde en begin van de wereld is de camera een soort metaforische dubbelganger van de kosmos, omdat ook het universum als een mechanisch apparaat wordt begrepen. Zoals Cendrars ooit optekende: ‘au point de vue de la cosmogénie, le mouvement du soleil par exemple n’est pas plus “éternel” que celui de telle ou telle mécanique.’⁴⁶ In dit citaat gaat het vooral over de zon: Cendrars beweerde dat de zon zich ook mechanisch voortbeweegt en door entropie niet voor altijd zou voortbestaan. In *La fin du monde* geldt dit ook voor het universum: zoals een machine die op een gegeven moment is gecreëerd, zal ook het universum op een gegeven moment in elkaar storten. Nu, in *La fin du monde* wordt het einde van de wereld slechts gedeeltelijk beschreven. Hoe het verhaal maar ook hoe het leven op deze planeet werkelijk eindigt blijft een open vraag. God blijkt zijn financiële zaken niet meer onder controle te hebben en zijn oorspronkelijke plan is duidelijk mislukt. Deze onmacht geeft echter aan dat het einde, net als een nieuw begin, zich alleen door toeval kan aandienen, door een uitzondering of variatie op de mechanische wetmatigheden van de wereld. In Cendrars’ en Légers kosmogonie wordt dus het experimenteren met nieuwe media zoals film maar ook het gebruik van ironie deel van een nieuw wereldbeeld, waarin het universum zijn eigen gang bepaalt. De wereld lijkt een regelmatig en cyclisch ritme te volgen waarin hetzelfde eeuwig terugkeert: de moderne ‘kosmogonische mythe’ is verbeeld als een ‘mythe de la répétition’, die verwijst naar de seriële aard en het herhalingspotentieel van filmische projecties. Voor Cendrars en Léger veranderde de film hierdoor niet alleen de manier waarop de mens de wereld om zich heen waarnam, maar ook de manier waarop hij het doel en ontwerp van de wereld begreep. Ook het belang van de ironie, satire, parodie, en de continue omkeringen verbeelden een wereld waarin vooral het toeval de gang van zaken bepaalt. De ironie van *La fin du monde* ligt dus in het feit dat niets tot een einde komt, maar alles weer terugkeert. Net als in Beckett’s *Fin de partie* wordt het einde een eeuwige verwachting.

BIBLIOGRAFIE

- Albera, François. ‘Deux scénarios inédits de Fernand Léger.’ *Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma* 81 (2017): 123-32.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti 2*, ed. Mario Bareghi. Milano: Mondadori, 1995.

⁴⁶ Cendrars, *L’Eubage*, 320.

- Cendrars, Blaise. 'L'ABC du cinéma.' In *Tout autour d'aujourd'hui* 3, ed. Francis Vanoye, 139-145. Paris: Denoël, 2001.
- Cendrars, Blaise. 'L'Eubage.' In *Tout autour d'aujourd'hui* 7, ed. Jean-Carlo Flückinger, 289-328. Paris: Denoël, 2003.
- Cendrars, Blaise. 'La fin du monde filmée par l'ange N.D.' In *Tout autour d'aujourd'hui* 7, ed. Jean-Carlo Flückinger, 255-279. Paris: Denoël, 2003.
- Eysteinnsson, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Flückinger, Jean-Carlo. 'Préface.' In *Tout autour d'aujourd'hui* 7, ed. Jean-Carlo Flückinger, IX-XXX. Paris: Denoël, 2003.
- Fokkema, Douwe en Ibsch, Elrud. *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984.
- Leroy, Claude. 'Cendrars, le futurisme et la fin du monde.' *Europe* 551 (1975): 113-20.
- Leroy, Claude. 'Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917.' *Revue italienne d'études françaises* 5 (2015): 1-10.
- Marcus, Laura. *The Tenth Muse: Writing about cinema in the Modernist Period*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Mourier, Maurice. 'Quand Cendrars rêve cinéma...' In *Blaise Cendrars I. Les 'Inclassables' (1917-1926)*, ed. Claude Leroy, 87-112. Paris: Lettres modernes Minard 1986.
- Mourier, Maurice. 'Cendrars: une écriture travaillée par le cinéma.' *Feuille de routes* (1983-2003): 76-84.
- Robertson, Eric. "'Space and Time, Sublimated": Science in Balla, Boccioni, Cendrars, and Survage.' In *Art and Science in Word and Image*, ed. Keith Williams, Sophie Aymes et al., 115-130. Leiden: Brill, 2019.
- Roloff, Volker. 'Mythe et surréalisme. A propos de La fin du monde filmée par l'ange N.-D.' In *Blaise Media. Blaise Cendrars et les médias*, ed. Birgit Wagner en Claude Leroy, 67-80. Paris: RITM, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'université de Paris X, 2007.
- Touret, Michèle. 'La fin du monde filmée par l'Ange N.-D.: l'avant-garde est-elle viable?' In *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, ed. Claude Leroy en Ambena Vassileva 39-60. Paris: RITM, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'université de Paris X, 2002.
- Valéry, Paul. *Variété I*. Paris: Gallimard, 1924.
- Vanoye, Francis. 'Le cinéma de Cendrars.' *Europe* 566 (1976): 183-96.
- Von Weizsäcker, Carl Friedrich. *The Relevance of Science: Creation and Cosmogony*. London: Collins, 1964.