continent CENDRARS



N°10 1995-96
Université
de Berne
Centre d'Etudes
Blaise Cendrars

CHAMPION
PARIS

Continent Cendrars
Bulletin annuel du Centre d'Etudes Blaise Cendrars (C.E.B.C.) de l'Université de Berne (Suisse)

Comité de rédaction
Miriam Cendrars, Monique Chefdor, Jean-Carlo Flückiger, Claude Leroy, Judith Traschel, Pierre-Olivier Walzer

Adresse
C.E.B.C., Unitobler,
49, Länggass-Strasse,
CH-3012 BERNE

Rédacteur en chef
Jean-Carlo Flückiger

Adjointe au rédacteur en chef
Judith Trachsel

Couverture et conception graphique
Marc Zaugg

Editeur
Honoré Champion Editeur
Paris

©1996. Honoré Champion Editeur, Paris,
et le Centre d'Etudes Blaise Cendrars, Berne.
©1996. Miriam Cendrars, Paris, pour tous les textes de Blaise Cendrars.
©1996. Fondation Paul Sacher, Bâle, pour les lettres d'Igor Stravinsky.
ISBN 2-85203-597-9

Remerciements
La rédaction et le comité du Centre d'Etudes Blaise Cendrars tiennent à exprimer leur gratitude très sincère à toutes les institutions, entreprises et personnes privées qui, par leur générosité, permettent à CONTINENT CENDRARS de continuer à paraître. En particulier:

Le Fonds national suisse de la recherche scientifique

Le Service des affaires culturelles du Canton de Berne

№ 10 1995-1996

CONTINENT CENDRARS

Regards sur Cendrars et le Brésil et autres découvertes

Centre d'Etudes
Blaise Cendrars

CHAMPION
PARIS

SOMMAIRE

***	**Regards sur Cendrars et le Brésil, et autres découvertes**	9
Jean-Carlo Flückiger	**L'espace d'une aventure**	15
BLAISE CENDRARS	**LAMPION, HISTOIRE D'UN BANDIT BRÉSILIEN**	23
Maria Teresa de Freitas	**Le poète et le bandit: sous le signe de Lampião**	37
BLAISE CENDRARS	**TROIS LETTRES À PAULO PRADO (1924/1925)**	65
Frédéric Pagès	**Blaise et les tupis-modernistes: indices d'une complicité essentielle**	79
Adrien Roig	**Sous le signe de la forêt vierge**	93
BLAISE CENDRARS – FERREIRA DE CASTRO	**CORRESPONDANCE**	111
BLAISE CENDRARS – IGOR STRAVINSKY	**CORRESPONDANCE AU SUJET DE *RAGTIME***	141
Francis Boder	**Anatomie de la phrase cendrarsienne**	173
Luce Briche	**Blaise Cendrars et le livre**	185
Astrid Olivia de Cáceres	**Sous les pavés, Moravagine**	197

CHRONIQUES

Evénements

Assemblée plénière du C.E.B.C.,
le 18 novembre 1995
(Judith Trachsel et Jean-Carlo Flückiger) 233

Dix huit croquis pour «Cendrars,
le bourlingueur des deux rives», Paris,
31 mars - 2 avril 1995
(Jean-Carlo Flückiger) 235

Comptes rendus

**«Quand tu aimes il faut traduire»:
sur quelques traductions récentes**
(Jean-Carlo Flückiger
et Pierre-Olivier Walzer) 241

**Blaise Cendrars. *En bourlinguant...*,
Entretiens avec Michel Manoll**
(Jean-Carlo Flückiger) 244

**Blaise Cendrars – Henry Miller.
*Correspondance 1934-1979***
(Judith Trachsel) 245

**Blaise Cendrars. *L'Eubage,
aux antipodes de l'Unité***
(Claude Leroy) 249

**Blaise Cendrars. *La Vie et la mort
du Soldat inconnu***
(Christine Le Quellec Cottier) 250

Blaise Cendrars. *Le Lotissement du ciel*
(Liliane Tena-Parmigiani) 251

Georgiana Colvile. ***Blaise Cendrars, écrivain protéiforme***
(Judith Trachsel) 253

Claude Leroy (sous la direction de). ***Blaise Cendrars et la guerre***
(Christine Le Quellec Cottier) 254

Claude Leroy (sous la direction de). ***Blaise Cendrars et Le Lotissement du ciel*** (Liliane Tena-Parmigiani) 256

Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger (sous la direction de). ***Cendrars, le bourlingueur des deux rives***
(Liliane Tena-Parmigiani) 257

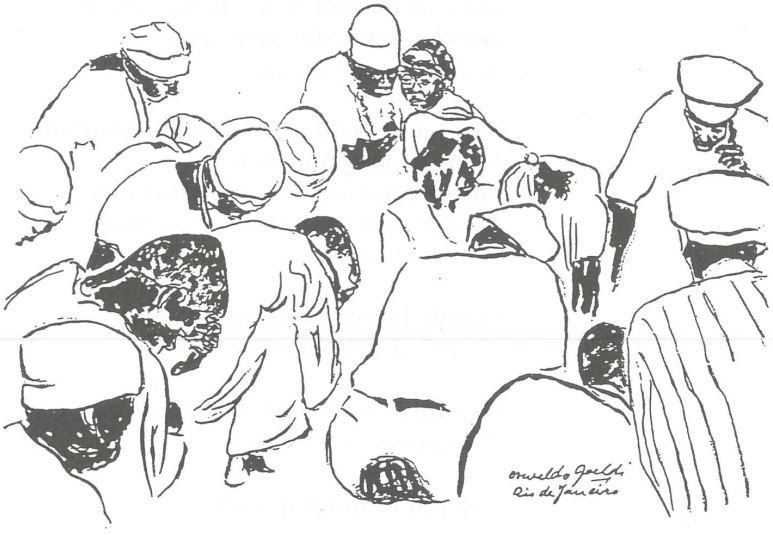
Monique Chefdor et Georgiana Colvile (sous la direction de).
Blaise Cendrars 4 — Cendrars, la Provence et la séduction du Sud
(Judith Trachsel) 259

Claude Leroy, ***La Main de Cendrars***
(Jean-Carlo Flückiger) 265

Miriam Cendrars, ***Blaise Cendrars, l'or d'un poète*** (Yves Piccand) 267

Calepin bibliographique 270

Liste des membres du C.E.B.C. 273



Oswaldo Goeldi, Macumba. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

REGARDS SUR CENDRARS ET LE BRÉSIL ET AUTRES DÉCOUVERTES

Voici *Continent Cendrars* arrivé à son numéro dix. Déjà! Seulement? Rappelons qu'avec le numéro double de l'an passé notre revue a fait peau neuve – présentation actualisée, format plus maniable –, tout en gardant son logo, sa ligne et son style. Ainsi, *Continent Cendrars* en est à sa deuxième livraison nouvelle formule: puisse le renouvellement dans la continuité qu'il propose remporter les suffrages de ses fidèles lecteurs et lectrices!

Numéro de fête – numéro «brésilien»! Et cela d'autant plus opportunément que l'on ne dira jamais assez l'importance que revêtent pour Cendrars la découverte de cet immense pays qu'est le Brésil et la rencontre fertile avec les poètes modernistes de São Paulo. A son tour, *Continent Cendrars* voudrait contribuer à l'éclaircissement des sources de l'inspiration brésilienne qui culmine dans *La Tour Eiffel sidérale*, en proposant quelques matériaux et pistes de recherche spécifiques[1].

Premier «matériau» à attirer le regard, et qui signale d'emblée la violence et la magie inhérente aux rencontres brésiliennes, les onze dessins à l'encre de Chine d'Oswaldo Goeldi[2] ponctuent les étapes de ce numéro et en constituent en quelque sorte le fil rouge. Du portrait «en maître de conférences» de Lampião aux «Jeunes filles dansant au bord du fleuve», ils peuvent en effet être lus comme une sorte d'initiation à la vie profonde du Nordeste. Voici les étapes du chemin dans lequel Goeldi nous entraîne:

> *Macumba – Camponeses fugindo do bando de Lampião – Lampião e seu grupo – Bando de Lampião no sertão – Bahiana (I) – Maxixe – Feiticero (Macumbeiro) – Dansa de Pretos – Feiticeira – Bahiana (II) – Jovens dansando á beiro dum rio.*

C'est l'artiste lui-même qui a pris le soin de noter au crayon ces titres sur le dos des dessins originaux[3]. Pour «parlants» qu'ils soient, ces dessins gardent par ailleurs leur part de mystère. D'où viennent-ils ? Comment Cendrars se les est-il procurés ? A quel usage les destinait-il exactement? Ils ont été soigneusement conservés dans le dossier de *Lampion*. Trois des onze dessins campent le célèbre *cangaceiro* et croquent sa bande. Tout porte ainsi à croire que la série devait illustrer le roman du brigand brésilien. Mais comment et à quel moment précis l'écrivain est entré en sa possession, nous ne le savons pas[4].

Nous ne savons rien non plus des relations qu'ont pu nouer le poète de *Feuilles de route* et le maître de la gravure moderne brésilienne («o mestre de nossa gravura moderna»[5]) dont l'art fut tout de même très différent de celui de Tarsila, l'illustratrice inspirée de *Feuilles de route* (1924). Les deux Suisses ne semblent pas avoir entretenu des liens artistiques et amicaux très étroits : leur origine commune, leur âge d'hommes faits – en 1938 le premier a cinquante et un ans, le second, quarante-trois –, leurs vies curieusement parallèles et divergentes à la fois les auraient-ils empêchés de surmonter une méfiance toute humaine ?

Quoi qu'il en soit, ce sont les textes inédits de Blaise Cendrars qui tiennent la place la plus importante dans le présent numéro. En effet, on lira ci-après les étonnantes pages initiales de *Lampion*, roman inachevé ; plus loin, on découvrira un Cendrars plus familier, se laissant aller à de surprenantes et touchantes confidences dans les trois lettres à Paulo Prado, qui ont déjà souvent été citées, mais que nous avons le plaisir de révéler aux connaisseurs dans leur intégralité ; puis, on étudiera les quarante-huit pièces soigneusement annotées qui composent le dossier Cendrars-Ferreira de Castro, et qui retracent l'aventure passionnante de *Forêt vierge* ; on verra enfin, grâce à la correspondance de Cendrars avec Stravinsky comment le directeur des éditions de la Sirène, débordant d'idées novatrices et d'initiatives originales, entra en relation d'affaires avec le compositeur à scandale du *Sacre du printemps*, Igor Stravinsky, et comment celle-ci se mua en amitié.

Comme à l'accoutumée, ces inédits sont accompagnés de l'appareil critique indispensable. Le fragment de *Lampion* et les trois lettres à Paulo Prado ont été transcrits et établis d'après les manuscrits conservés à Berne, par Jean-Carlo Flückiger et Judith Trachsel. Vu l'ambition et la nature du projet, *Lampion* mérite qu'on suive autant que possible son élaboration. Aussi en donnons-nous le texte avec toutes les variantes qu'il comporte. On trouvera les renseignements techniques concernant leur présentation ci-après, dans la notice «L'espace d'une aventure». Mais on lira surtout l'article de Maria Teresa de Freitas, «Le poète et le bandit : sous le signe de Lampião», qui apporte des éclaircissements précieux et très documentés tant sur le personnage du «bandit brésilien» par excel-

lence que sur son époque, sa situation, sa carrière tragique et son destin... littéraire.

Si Maria Teresa de Freitas s'attache surtout à montrer quelle inspiration spécifique le Brésil a pu offrir à Cendrars dans la personne de Lampião, Frédéric Pagès, dans «Blaise et les tupis-modernistes : indices d'une complicité», élargit le regard en étudiant la réciprocité des échanges qui ont confirmé dans leur commune soif de poésie authentique et d'indépendance farouche le poète manchot et les modernistes de São Paulo. De son côté, Adrien Roig établit à travers l'étude approfondie de leur correspondance que propose son article «Sous le signe de la forêt vierge: Blaise Cendrars – Ferreira de Castro, relations et correspondance», le bilan d'une fructueuse collaboration entre les deux écrivains[6].

Si l'amitié entre Cendrars et Stravinsky naît elle aussi sous une bonne étoile sud-américaine, c'est qu'en écrivant au maître pour lui demander des partitions inédites à publier aux éditions de la Sirène, le poète se recommande de leur amie commune : M^me^ Eugenia Errazuris. Raison suffisante à nos yeux pour que, faisant exception à la règle, nous reproduisions à nouveau la belle «photo de famille» déjà publiée dans le numéro précédent de *Continent Cendrars*.

Avec les trois articles suivants cependant, nous quittons le domaine proprement «brésilien». Il s'agit d'abord des deux conférences qui ont été prononcées lors de l'Assemblée plénière du Centre d'Etudes Blaise Cendrars, le 18 novembre 1995: «Anatomie de la phrase cendrarsienne» par Francis Boder et «Blaise Cendrars et le livre» par Luce Briche, constituent des réinterprétations passionnantes de l'œuvre cendrarsienne par leur haute tenue intellectuelle, élaborées selon des méthodes sûres et modernes, dans des perspectives originales, rigoureusement linguistique pour l'une, subtilement sémiotique pour l'autre.

Quant à *Moravagine*, quel que soit l'itinéraire qu'on choisisse de suivre à travers les huit ou quinze volumes des *Œuvres complètes,* quelles que soient les boucles qu'on décrive, les raccourcis et les détours qu'on emprunte, les ruses de Jivaroz qu'on emploie, tôt ou tard on se retrouve face au monstre niché au centre du labyrinthe. Persuadée qu'il faudrait commencer par établir le texte du roman, avec toutes ses variantes, Astrid Olivia de Cáceres s'est attelée à la tâche en soutenant sa thèse à l'Université de Fribourg. Dans son article «Sous les pavés, Moravagine», elle nous en présente les résultats.

Enfin, la partie *Chroniques* comporte les rubriques attendues : la première, consacrée aux *Evénements,* la deuxième – particulièrement bien fournie cette fois-ci –, réservée aux *Comptes rendus,* au *Calepin bibliographique* et à la *Liste des membres du C.E.B.C.*

1 Dans les études cendrarsiennes, le Brésil est un sujet des plus actuels : rappelons simplement que les candidats à l'agrégation planchent cette année sur *Le Lotissement du ciel* qui n'est pas le moindre des livres «brésiliens» de Cendrars ; que les préparatifs d'un grand colloque international, organisé par Maria Teresa de Freitas et qui doit se tenir en août 1997 à l'Université de São Paulo, battent leur plein, et que la réédition du célèbre ouvrage d'Eulalio, refondu et complété par Carlos Augusto Calíl et M. T. de Freitas est sur le point de paraître.

2 Oswaldo Goeldi – un artiste à découvrir pour beaucoup sans doute, mais très connu et très apprécié au Brésil – naît de père suisse et de mère brésilienne, à Rio de Janeiro, le 31 octobre 1895. Il fait ses «humanités» à Berne, s'inscrit à l'Ecole polytechnique de Zurich, est mobilisé en 1914, puis suit les cours de l'Ecole des Arts et Métiers de Genève, avant de retourner définitivement au Brésil en 1919. Influencé par l'expressionnisme allemand et en particulier par Alfred Kubin, il est considéré comme le créateur de la xylographie moderne brésilienne, s'attachant à «décrire la ville et ses habitants se mouvant dans une atmosphère de magie» (*G.L.U.*). Il meurt à Rio de Janeiro, le 15 février 1961. – Nous puisons nos renseignements dans le livre de José Maria dos Reis Junior, *Goeldi,* Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira, 1966, 64 pages de texte, 38 planches en couleur et en noir et blanc (Coleção «Panorama das artes plásticas»). Au lecteur intéressé ce livre réserve maintes découvertes. Celle-ci, entre autres, que c'est à Berne, à la galerie Wyss, en 1917, que l'artiste a exposé pour la première fois ses œuvres! Et encore cette autre : en 1944, paraît à la Livraria Editôra José Olympio *O Idiota* de Dostoiévski, illustré par Oswaldo Goeldi.

3 Voici la traduction française de ces titres : *Macumba – Paysans fuyant devant la bande de Lampion – Lampion et son groupe – La bande de Lampion dans le sertão –Bahianaise I – Matchiche – Sorcier – Danse de Noirs – Sorcière – Bahianaise II – Jeunes filles dansant au bord d'un fleuve.* Par égard pour nos lecteurs non lusophones, les légendes accompagnant les dessins de Goeldi sont données en français.

4 Aucune correspondance entre l'artiste et l'écrivain n'est conservée au Fonds Blaise Cendrars. N'oublions pas cependant d'ajouter qu'un dessin d'Oswaldo Goeldi illustre «Fébronio *(Magia Sexualis)*», l'une des nouvelles de *La Vie dangereuse* (Grasset) dont l'achevé d'imprimer est du 8 juillet 1938. Ce dessin – exécuté à l'encre de Chine, dans le même esprit et le même style que ceux appartenant au dossier P 72/I 3a – est intitulé : *Une jettatura ou «piaye».* Serait-ce le douzième manquant de notre série ?

5 Ferreira Gullar «Goeldi, a solidão e o cotidiano», in José Maria dos Reis Junior, *op. cit.*

6 Voir aussi Adrien Roig, «Blaise Cendrars et Ferreira de Castro», *Cendrars, la Provence et la séduction du Sud, Blaise Cendrars 4,* Textes réunis et présentés par Monique Chefdor et Georgiana Colvile, La Revue des Lettres modernes, Paris, Minard, 1996, p. 61-82.



Oswaldo Goeldi, Paysans fuyant devant la bande de Lampion. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

L'ESPACE D'UNE AVENTURE

Mauve? Parme? Lie-de-vin? La teinte n'est pas facile à préciser, d'autant plus que son éclat s'est estompé au fil des ans. Seules les traces d'écriture, reconnaissables entre toutes, recouvrant cette chemise de carton léger que nous tenons à la main, n'ont rien perdu de leur netteté: *«Blaise Cendrars / LAMPION / Bandit brésilien / Les Aiguillettes, septembre 1938.»*

C'est cette chemise passablement usée, écornée, qui renferme le fragment de roman inédit qu'on va lire ci-après, p. 23-34, à savoir les premières pages de *Lampion, histoire d'un bandit brésilien*, suivant le libellé de la page de titre.

Parmi les cent vingt-huit numéros que comporte la section des «Cahiers de jeunesse – projets inachevés – textes inédits – miettes» du *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars,* le dossier *Lampion* P 72-74 n'est certes pas le plus volumineux, mais assurément – tous ceux et celles qui ont poussé leurs investigations jusque-là en conviendront – l'un des plus énigmatiques, l'un des plus attachants. Il en émane une ferveur toute particulière, une lumière vivifiante, quelque fragile qu'elle paraisse à première vue, puisque du roman promis il ne reste même pas une ébauche: un lambeau de recherche à peine entamée. Mais, paradoxalement, il y flotte comme un soupçon de bonheur, au charme duquel le lecteur le plus exigeant ne pourra rester complètement insensible.

Cela tient-il au fait que *Lampion* n'appartient pas au groupe de ces grands projets faramineux que l'écrivain traîne pendant des années comme autant de croix ou de boulets? Dès l'abord, l'ambition en paraît circonscrite; aucun pari existentiel ne le grève de son hypothèque insensée; aucune mystique incontrôlable ne vient en parasiter l'élan.

Mais ouvrons-le sans tarder, ce carton violet.

Du clin d'œil complice par carte postale interposée au prospectus annonçant la parution imminente de l'ouvrage, de la dactylographie de

travail vingt fois remise sur le chariot au choix de dessins originaux devant illustrer le futur volume, sans parler de la documentation de fond, tous les ingrédients d'un projet solide s'y trouvent rassemblés, en un dosage idéal, si l'on peut dire.

Dans son article «Le poète et le bandit: sous le signe de Lampião» (voir ci-après, p. 37-63), Maria Teresa de Freitas étudie le livre de Ranulpho Prata, *Lampeão* (P 72/II 3c), que Cendrars a lu le crayon à la main et qui constitue visiblement la principale source de son récit. Un reportage de Jean-Gérard Fleury, «Aventuriers du Brésil», ayant paru durant l'été 1937 dans *Gringoire,* ainsi que divers articles découpés dans *Paris-Soir, Diario de São Paulo* et *A Noite* (P 73) complètent l'information sur le roi du *cangaço*[1].

Mais ce sont évidemment les vingt-neuf feuillets dactylographiés qui forment le noyau de notre dossier couleur de pensée.

Examinons-les rapidement. Ils sont rangés en cinq liasses, vraisemblablement dans l'état où l'écrivain les a laissés lui-même, sans qu'il soit toutefois possible de déceler dans cet ordre une intention manifeste. Seule l'étude attentive de ces pages permet de reconstituer, sinon avec une certitude absolue du moins avec une certaine vraisemblance, la suite des étapes et le jeu des variantes.

Désireux de proposer du texte de Cendrars une transcription agréable à lire mais en même temps la plus respectueuse possible du travail d'élaboration fourni par l'écrivain, nous avons procédé comme suit[2]. Les corrections de détail sont peu nombreuses, nous les donnons en notes de bas de page. En revanche, prenant au sérieux le conseil de Boileau, Cendrars recommence plusieurs fois de suite la même page[3]. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions-là que les vingt-neuf feuillets répertoriés se réduisent à cinq pages de texte rédigé. Ces pages sont numérotées de 3 à 7. Précisons également que quatorze feuillets sont des doubles.

Afin de rendre compte des différentes versions tout en conservant la pagination originale, sans effacer l'aspect palpable des feuillets en question, la méthode la plus simple et la plus efficace nous a paru d'attribuer à chacun d'entre eux un numéro à trois chiffres précédés d'un **F** majuscule. **F** se lisant «feuillet», l'indice sert à compter ceux-ci individuellement; le premier chiffre correspond au numéro de page inscrit par l'auteur; le deuxième enfin désigne la version. Ainsi $\mathbf{F_{11}}$ **(6,3)** signale que, sur le onzième des vingt-neuf feuillets, on trouvera la troisième version de la page 6.

La description du manuscrit se fait désormais en quelques lignes. Celui-ci s'ouvre par la page de titre $\mathbf{F_1}$ **(1)**, suivie de la page de bibliographie «du même auteur» $\mathbf{F_2}$ **(2)**. Le récit commence à la troisième page;

il en existe trois versions entièrement différentes: **F_3 (3,1)**, **F_4 (3,2)** et **F_5 (3,3)**. La bonne manière d'amorcer l'histoire une fois trouvée, les deux pages suivantes – **F_6 (4)** et **F_7 (5)** – se présentent d'emblée sous leur forme définitive. En revanche, la page 6 s'élabore plus difficilement. On n'en compte pas moins de cinq versions: **F_8 (6,1)**, **F_{10} (6,2)**, **F_{11} (6,3)**, **F_{12} (6,4)** et **F_{14} (6,5)**. De la septième et dernière page enfin, il ne subsiste que trois états: **F_9 ([7],1)**, **F_{13} (7,2)** et **F_{15} (7,3)**. Le feuillet **F_9 ([7],1)** est le seul qui n'ait pas été paginé par l'auteur et dont aucun double ne soit conservé. Il se réduit au demeurant à quatre lignes de texte.

Tous ces **F_1** à **F_{15}** – ainsi que les doubles **F_{20}** à **F_{28}** – sont des feuillets de papier machine blanc, 27 x 21 cm, filigrané verticalement: *Japon Copy – Tokyo – P-F.* Quant aux doubles **F_{16} (1)**, **F_{17} (2)**, **F_{18} (3,1)**, **F_{19} (3,2)** et **F_{29} (7,3)**, ce sont des feuillets fragiles, d'un papier pelure jaunâtre très léger, 27,5 x 21 cm.

Il est une question à laquelle le dossier de Berne ne nous permet pas d'apporter de réponse sûre. En effet, aucun indice ne nous renseigne sur le moment précis où Cendrars a découvert le personnage de Lampião. En a-t-il entendu parler dès son premier voyage au Brésil en 1924? Selon une allusion qu'on trouve dans «Febronio»[4], il ne commence à s'y intéresser sérieusement que vers la fin de son troisième séjour brésilien, en décembre 1927-janvier 1928. Dix ans – le délai cendrarsien par excellence – sépareraient ainsi les «premières investigations» de la rédaction du brouillon, daté de 1938. Mais 1938 est aussi l'année de la parution de *La Vie dangereuse:* se pourrait-il que le coup de chapeau à Lampião ait déjà été un adieu à l'*Histoire d'un bandit brésilien*?

Quoi qu'il en soit, cette histoire pleine de fureur et de sang, l'auteur de *L'Or* (1925) et de *Rhum* (1930), le présentateur de *Feu le lieutenant Bringolf* (1930), l'éditeur d'*Al Capone le balafré* (1931), le traducteur de *Hors la loi !...* (1936), l'a bien promise aux Editions Fernand Sorlot, où elle devait paraître au cours de l'année 1938. Jean de Bosschère l'avait inscrite en deuxième position, après *Le Connétable de Lune, le favori maléfique d'un roi de Castille,* par Jean Babelone, au catalogue de sa collection «Vies romanesques». Et il fit aussitôt imprimer un prospectus assorti d'un bulletin de souscription[5], sans oublier d'adresser un mot d'encouragement à son illustre auteur:

> Voilà de l'étoffe bien neuve pour vous ![4]

Mais malgré l'actualité du sujet – Lampião venait de mourir, fin juillet 1938, sous les balles de la police –; malgré une matière hautement dramatique et superlativement brésilienne, en dépit de l'attrait que le personnage exerçait visiblement sur Cendrars et quoique l'écrivain s'y attelât courageusement, son manuscrit ne dépassa pas la page 7.

Pourquoi cet échec? Lorsque Cendrars décide de quitter l'avenue Montaigne et de retourner aux *Aiguillettes,* c'est sur un ton pathétique qu'il en informe son ami Jacques-Henry Lévesque:

> Le sort en est jeté, j'ai joué la chose à pile ou face et je suis parti hier matin pour la forêt des Ardennes. Je puis y rester dix jours ou dix ans, peu importe, c'est un tel changement dans ma vie que j'ai l'impression de vous envoyer un message d'un autre monde[7].

Dans cette forêt des Ardennes, il se sent transplanté en pleine féerie «shakespearienne». Chez Elisabeth Prévost, qui l'accueille en son domaine, il se sent devenir un autre homme. Certes, il n'a pas oublié d'emporter dans ses bagages le dossier *Lampion*. Mais tous ses sens, toute sa sensibilité, tout son être est requis par une tout autre aventure, dont nous pouvons deviner la nature radicale grâce aux lettres qu'il écrit pendant cette époque à Jacques-Henry Lévesque.

Trois d'entre elles évoquent le projet *Lampion*. Maria Teresa de Freitas ne manque pas de les citer dans son étude (voir ci-après, p. 21-34). Elles nous permettent de suivre la rédaction de notre fragment pendant une quinzaine de jours. Le mercredi 24 août 1938, Cendrars s'aperçoit qu'il lui reste huit jours pour terminer l'ouvrage auquel il a sans doute beaucoup réfléchi, mais dont il n'a pas encore écrit la première ligne. Le vendredi 27, au matin, le cliquetis de sa machine à écrire résonne, mais «sans entrain», pas très sportivement, de loin pas aussi rapide qu'un jazz... Le mercredi 31, c'est le congé donné à *Lampion,* ou peu s'en faut. Enfin, est-ce l'ironie ou l'angoisse qui point, dans la dernière lettre expédiée des *Aiguillettes*, le vendredi 7 septembre:

> Je me demande comment je vais faire pour me remettre à écrire...?[8]

Lévesque a dû s'inquiéter de voir son maître et ami s'enfoncer dans cet état d'esprit très particulier et très cendrarsien où crise de dépression, détachement des choses terrestres, plénitude mystique, laisser-aller fataliste, somnambulisme sur le tranchant du rasoir, hantise du suicide se mêlent en un écheveau inextricable. Il n'y a que l'écriture pour vous sortir de là, mais en 1938 cette écriture nouvelle n'est pas encore inventée, pas encore construite.

Or c'est au cœur même de cette crise «shakespearienne» qu'il aborde la rédaction de son *Histoire d'un bandit brésilien...*

Autre coïncidence, qui ne put que compliquer le cas de *Lampion*: le 1er septembre 1938, Cendrars fête son cinquante et unième anniversaire de naissance. C'est à l'âge de cinquante et un ans que Moravagine est décédé. Le 1er septembre 1938, il n'y aura hélas ! pas de «nuit de pleine plume».

Dommage que cette «étoffe bien neuve» soit perdue ! De toute façon le personnage de Virgulino Ferreira da Silva, dit «Lampião» se serait sans doute trop facilement intégré dans la galerie des figures légendaires allant de Suter à Galmot, et qui comprend l'Aleijadinho, John Paul Jones, Jim Fisk, et même Charlot. Impossible de refaire *L'Or*, Cendrars a dû l'apprendre à ses dépens à travers une série de tentatives plus ou moins heureuses, plus ou moins malheureuses.

Et pourtant nous croyons que *Lampion* apporte quelque chose de nouveau. Seulement, cette nouveauté ne réside ni dans le choix du héros principal ni dans l'originalité de l'intrigue ni dans le renouvellement du style ou de l'écriture. Il faut le chercher ailleurs.

L'*Histoire d'un bandit brésilien* nous paraît être le témoin d'un tournant important, d'une étape nécessaire sur le chemin qui conduira Cendrars à la renaissance d'Aix-en-Provence et finalement jusqu'au *Lotissement du ciel*. L'exploit de *Lampion* aura été, pour ainsi dire, d'escamoter Lampião. Car, si l'on veut bien reconnaître au fragment une valeur propre en admettant qu'on puisse le lire pour lui-même et en tant que formant le tout que la main de l'écrivain nous a légué en l'occurrence, alors il faut constater une chose étonnante: c'est que Lampião n'est pas là ! La police, la troupe, tout le monde se lance à sa recherche, mais dans les sept pages du début inachevé, le bandit ne brille que par son absence. Ni sa personne ni sa silhouette ni même son ombre n'y apparaissent.

Mais dans la mesure où le récit s'appuie sur l'absence du personnage légendaire, le texte construit l'espace. L'espace aride du *cangaço*. L'espace brûlant du Rase de Catharina. L'espace vide. L'espace où l'on voit soudain s'aventurer un «guide», un chercheur de signes, un déchiffreur de traces, un spécialiste ès écritures... Un poète en train d'explorer l'espace qui appelle l'inscription de la constellation inouïe de la *Tour Eiffel sidérale*.

Telle est l'idée que nous suggère la lecture du fragment P 72/I. En faire le tour, en maîtriser les implications, en éclairer les tenants et les aboutissants, bref, en faire la démonstration, voilà toute une histoire que nous n'avons pas la place de développer ici.

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

1 L'inventaire du dossier *Lampion,* comprenant les cotes P 72/I, P 72/II, P 73 et P 74, se trouve aux pages 188-189 du *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars,* établi et publié par Marius Michaud, Cahiers Blaise Cendrars N° 1, Boudry-Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1989.

2 Judith Trachsel a pris une part très importante dans le travail de transcription et de mise au point de ce manuscrit. Qu'elle trouve ici l'expression de notre très vive reconnaissance.

3 Cf. à ce sujet «La dernière chevauchée des Peaux-Rouges», Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger (sous la direction de), *Le Bourlingueur des deux rives,* Armand Colin, 1995, p. 252-255, 258 et 267-273.

4 «Je voulais m'arrêter une douzaine de jours dans la capitale du Nord pour me livrer aux premières investigations que je désirais faire pour connaître la vérité au sujet de *Lampeão (sic)*», dit Cendrars au début du troisième chapitre «Noël à Bahia» de «Febronio», *La Vie dangereuse* (Grasset, 1938), IV, 548.

5 Ce sont les «aventuriers, sorciers, rebelles, magiciens, conquérants, pirates, corsaires, démoniaques», bref: «les extrémistes irréguliers», que Jean de Bosschère se propose d'accueillir dans ses «Vies romanesques», en jouant ouvertement sur «l'attraction historique et psychologique» qu'exerce sur «les vrais lettrés» l'aventure, «essai de vie à l'écart de la loi commune.» Et d'expliquer: «Soit qu'on les considère comme une nuisance sociale ou comme un de ses ornements brillants et fantastiques, les aventuriers extrémistes ou romanesques fournissent de précieux documents à l'étude de l'âme humaine qui se meut dans le siècle, tente d'y échapper, d'en tirer de l'exceptionnel, du bien ou du mal.» (Prospectus des Editions Sorlot, 1938; Fonds Blaise Cendrars, dossier P 72/I 3 b.)

6 Voici le texte intégral de ce petit mot non daté, mais sans doute rédigé fin 1937 ou début 1938 et envoyé au Tremblay-sur-Mauldre (dossier P 72/I 2): «Cher Ami, je téléphone chez vous. On me répond que vous êtes à la campagne, et je pense à l'intérêt sourcilleux que donne à votre physique la Mère Tissot. Elle sera très scandalisée si vous lui dites que le célèbre LAMPÉO ou LAMPEAO *(sic)* était votre «ami». C'est bien lui dont le lieutenant a envoyé six têtes coupées à un chef de police brésilien? Voilà de l'étoffe bien neuve pour vous !

Je pars pour Nohant, chez Aurore Sand, et vous ferai signe à mon premier passage.

Très affectueusement
Jean de Bosschère»

7 *«J'écris. Ecrivez-moi.» Correspondance Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lévesque, 1924-1959,* établie et présentée par Monique Chefdor, Denoël, 1991, p. 107.

8 *Ibid.,* p. 116.



Oswaldo Goeldi, Lampion et son groupe *(à droite, de face: Lampion). Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

BLAISE CENDRARS

LAMPION

Histoire d'un bandit
brésilien

SORLOT
1938

DU MÊME AUTEUR

Chez Grasset

LA VIE DANGEREUSE, 1938.
HISTOIRES VRAIES, 1938.
HOLLYWOOD, reportage illustré, 1936.
AUJOURD'HUI, essais, 1931.
RHUM (l'Aventure de Jean Galmot), 1930.
MORAVAGINE, roman, 1926.
L'OR (la Merveilleuse Histoire du général J.-A. Suter), roman, 1924.

TRADUCTIONS

du Portugais:
FERREIRA DE CASTRO: *Au Cœur des Amazones*, Documentaire romancé, 1938.
de l'Américain et du slang:
AL JENNINGS: *Hors la Loi!, Mémoires d'un Outlaw américain*, 1936.
de l'Anglais:
Al Capone, 1931 (épuisé).
de l'Allemand:
Feu le Lieutenant Bringolf, 1930 (épuisé).

ÉPUISÉ

Panorama de la Pègre, 1931.
Vol à Voile, 1932.
Comment les Blancs sont d'anciens Noirs, 1930.
Une Nuit dans la Forêt, 1929.
Les Confessions de Dan Yack, roman, 1929.
Le Plan de l'Aiguille, roman, 1929.
Petits Contes Nègres pour les Enfants des Blancs, 1929.
L'Eubage, 1926.
Kodak, 1924.
Le Formose, 1924.
Anthologie Nègre, 1919.
19 Poèmes Elastiques, 1919.
La Fin du Monde, 1919.
Du Monde Entier, 1919[1].
La Guerre au Luxembourg, 1916.
Séquences, 1912.
La Légende de Novgorode, 1909.

---

1 Ce recueil – «première édition collective de l'œuvre poétique de Blaise Cendrars» – publié aux Editions de la Nouvelle Revue française, contient *Les Pâques à New York*, *La Prose du Transsibérien* et *Le Panama*, qui ne sont pas mentionnés séparément dans cette bibliographie.

I

LAMPION

Je suis assis à la terrasse du «Café de la Paix». Il est neuf heures du matin. C'est là que je m'installe au mois d'août pour parcourir les journaux brésiliens et boire un «tropical-blue», un mélange de gin et d'eau tonique, boisson qui a un fort goût poivré mais qui est étonnamment rafraîchissante et dont je n'ai donné la recette à Paris qu'au seul et unique Jules César, le doyen des garçons du «Café de la Paix», ce petit Français millionnaire qui a fait fortune en servant à boire aux plus brillants des bavards des trois Amériques contre lesquels il ne cesse de vitupérer les traitant de métèques à cause de leur sans-gêne et de leurs façons envahissantes, mais appelant chacun familièrement[2] par son petit nom depuis bientôt quarante ans que de père en fils[3] il est mêlé aux intrigues d'amour et d'argent qui sont la vie de sa riche clientèle exotique à Paris

---

2 F_3 *(3,1):* familièrement *ajouté*
3 F_3 *(3,1):* que de père en fils *ajouté*

I

LAMPION

Une fois de plus les journaux brésiliens annoncent la mort de Lampion:

«Bahia, le 20 juillet 1938 (C.P.) – On nous communique de la Serra Negra que le groupe volant du sergent Miguel a surpris une partie de la bande à Lampion dans la fazenda de la Cachoeira de Sergipe. Les bandits se sont enfuis en abandonnant leurs bagages. La Force Publique les poursuit.»

«Bahia, le 21 juillet 1938 (C.P.) – On nous communique d'Ituassù que la compagnie volante du capitaine José Cerquera s'est heurtée à un groupe des bandits de Virgilino, au lieu dit Bréjo, dans le municipe de Bom Jesus de Meiras. Après un vif combat et une fusillade nourrie le tristement célèbre Virgilino Lampion, le plus grand bandit du Brésil, est tombé sous les balles de la police. Une femme et un enfant, faisant partie de la bande, ont également trouvé la mort dans ce combat.»

LAMPION

for Bee and Bee

I

«Sylva Horrida»

Un oiseau chantait.

Son cri, car ce n'était pas un chant, commençait par un grincement de poulie, se continuait par un chuintement, comme quand une locomotive-joujou lâche de la vapeur avant de démarrer, se terminait par un ricanement sur une série de notes creuses, de notes en bois comme un tamtam funèbre, – mais ce cri bizarre était tout de même un chant car cet oiseau exotique qui s'ébrouait, qui ne tenait pas en place, qui sautillait sur la piste, qui voletait d'un arbuste rabougri à l'autre, qui se posait sur un cactus, qui comme un projectile faisait un trou dans l'épais feuillage vert sombre tout hérissé de piquants du maquis, qui roulait dans la poussière, qui s'envolait dix mètres, qui se retournait pour voir, qui

était tantôt à droite, tantôt à gauche, devant, derrière, haut perché ou par terre, cet oiseau, qui tenait à la fois de la poule, du corbeau et du perroquet, était heureux de vivre et le manège de l'homme étendu sur la piste, l'oreille collée au sol, l'amusait et l'intriguait.

A part cet oiseau noir et l'homme habillé de cuir qui flairait la piste comme un chien, rien ne bougeait dans la solitude.

Le paysage était désert.

Dans le ciel vide le soleil était suspendu comme un brasier et l'immense étendue dépeuplée du Rase de Catharina ardait à l'infini.

Comme son nom l'indique le *rase* était un site rasé, tondu, dévoré par le soleil. La piste zigzaguait donc entre des champs de pierrailles que la chaleur faisait éclater et des fourrés d'épineux et des palissades de xique-xique, de cactus candélabres qui reluisaient à la lumière du tropique selon les ondulations du terrain.

L'atmosphère était rendue si translucide par la sécheresse qui règne en permanence dans cette zone aduste du désert intérieur de Bahia que les objets les plus rapprochés semblaient être grossis d'un cran, tant leurs formes avaient du relief

et de l'intensité leurs couleurs, et que l'on pouvait énumérer sans erreur possible les caractéristiques les plus particulières des choses les plus éloignées.

Evidemment, dans cette cuvette rocheuse, plate, nette, lisse, à la végétation figée, brillante, enduite, encaustiquée de soleil, un homme se déplaçant à cheval sur son ombre n'aurait pu échapper à l'œil vigilant du guetteur embusqué sur la piste et même vu à plusieurs lieues de distance, il aurait été immédiatement reconnu. Il n'était donc pas possible que Lampion et sa bande se fussent réfugiés là, dans la gueule de l'enfer, où ils auraient tous crevé de soif. Mais le guide était formel. L'œil, l'oreille, tous ses sens aux aguets, reniflant la piste, palpant l'air de ses doigts écartés, déchiffrant partout autour de lui des signes mystérieux qu'il était seul à savoir interpréter, examinant un brin d'herbe, une ronce, une feuille charnue que rien ne semblait avoir froissés mais qu'il trouvait maculés d'une certaine façon de giclures ou de grains de poussière qui lui permettaient de faire des déductions certaines et d'orienter ses recherches, retrouvant

jusqu'à de la cendre de cigare dans cette immensité poudreuse, un pas soigneusement effacé entre deux pierres ou dans le sable, des traces imperceptibles, telles qu'une épine arrachée dans un fourré impénétrable, un bout de fil de coton ou un crin de mulet flottant à un cactus ou adhérant à une liane collante, il affirmait calmement que Lampion était passé par là la veille au soir, qu'il fallait dorénavant redoubler de prudence, que l'on approchait du repaire des bandits, que la bande était commandée par Lampion en personne, qu'elle se composait momentanément de vingt et un individus, parmi lesquels figuraient le terrible Corrisco et trois femmes...

– Voyez, mon lieutenant, chuchotait l'homme au lieutenant de police Macédo qui sur un signe du guide était sorti du couvert où il se tenait avec sa troupe pour venir rejoindre le guide sur la piste. Enfin, nous les tenons! Regardez...

Et agitant trois petits cailloux blancs dans le creux de sa main, il les jeta sur le sol:

– Je vous dis qu'il y a même parmi eux une femme qui porte un tout petit enfant dans le dos. Nous les tenons, mon lieutenant, et quel beau

coup de filet car ils sont riches! Les bougres, ils ont quarante bêtes chargées.

En annonçant ces choses[4], Antonio Cassanio, le guide pernamboucain originaire de Floresta des Leoes, à qui revenait l'honneur d'avoir situé et[5] trouvé dans une région aussi difficile le repaire de Lampion, que les polices de trois Etats du Brésil recherchaient vainement depuis cinq ans, avait l'air d'un sorcier halluciné[6], surtout que l'oiseau noir voltigeait et sautait toujours autour de lui et continuait à faire retentir son cri de mauvais augure dans la solitude[7]. Mais le lieutenant, qui avait foi en son *rastejador*, qui connaissait ses dons et son flair, qui savait[8] que le guide ne vaticinait pas, donna à sa troupe l'ordre de se remettre en marche.

---

4 F_8 *(6,1)*: En annonçant ces choses *ajouté*
5 F_8 *(6,1)*: situé et *ajouté*
6 F_8 *(6,1)*: halluciné *ajouté*
7 F_8 *(6,1)*: surtout avec cet oiseau noir qui voltigeait toujours autour de lui et poussait son cri de mauvais augure.
F_{10} *(6,2)*: surtout que l'oiseau noir voltigeait toujours autour de lui et continuait à pousser son cri de mauvais augure.
8 F_8 *(6,1)*: ses dons et son flair et qui savait

Les hommes[9] repartirent en maugréant, quittant à regret, et malgré toutes les misères endurées[10] depuis des mois dans cette region sauvage, les *caatingas*, les oasis tropicales, où l'on peut du moins[11] se tenir à couvert[12] et trouver à se rafraichir le soir à l'étape, pour descendre au pays de la soif, pénétrer dans le *rase*, au cœur maudit du désert, dans une zone[13] qui leur faisait peur et si abandonnée de Dieu que même le *barriguda*, l'arbre-barrique, la providence du voyageur dans ces contrées, n'y pousse pas.

[[Le guide] A<ntonio> C<assanio> marchait devant. On était au 11 mars 1931. Depuis le début de l'année la petite troupe de police suivait

---

9 F_8 *(6,1)*: l'ordre de se remettre en marche et les hommes repartirent en maugréant … n'y pousse pas.
F_{10} *(6,2) introduit l'alinéa.*

10 F_8 *(6,1)*: quittant à regret et malgré les misères endurées la [zone] région des *caatingas*, des oasis tropicaux
F_{10} *(6,2)*: quittant à regret, et malgré toutes les misères endurées depuis des mois, la région sauvage des *caatingas*, les oasis tropicales
F_{11} *(6,3) donne la version définitive.*

11 F_8 *(6,1)*: où l'on peut encore se tenir à couvert

12 F_8 *(6,1)*: se tenir à couvert <et se rafraîchir *ajouté* >
F_{11} *(6,3)*: se tenir à couvert et se rafraîchir <le soir, à l'étape *ajouté* >

13 F_8 *(6,1)*: dans une [région *biffé*] zone si torride que même le *barriguda*, l'arbre barrique, la providence du voyageur dans ces solitudes, n'y pousse pas.
F_{10} *(6,2)*: dans une zone si abandonnée de Dieu que même le *barriguda*, *[…]*, n'y pousse pas.
F_{11} *(6,3)*: *[…]* que même le *barriguda […]*, la providence du voyageur dans ces contrées, n'y pousse pas.
F_{14} *(6,5)*: dans une zone qui leur faisait peur et si abandonnée de Dieu que même le *barriguda*, *[…]*, n'y pousse pas.

aveuglément son guide qui leur avait fait parcourir le *sertão* en des allées et venues incessantes. Il faut savoir que le désert de Bahia est un des plus sales coins de la planète et que le *rase*, où l'on s'engageait maintenant est une région d'une telle désolation que les *sertãoneiros* eux-mêmes évitent superstitieusement, convaincus qu'ils sont qu'il est hanté par le diable et que seul Satan a pu imaginer ce maquis aux épines empoisonnées, aux feuilles urtiquantes, aux lianes coupantes, ces étendues de poussières minérales ou cristallisées, ces champs de pierres calcinées, fracassées et la terrible sécheresse qui tue tout et que ne supportent que quelques rares tamanoirs bandeiras, qui eux-mêmes ont l'air d'être des échappés de l'enfer, et le grand tatou-boule qui doit être une bête préhistorique][14]

Antonio Cassanio allait devant. La petite troupe de police s'échelonnait derrière lui, chacun marchant exactement dans les empreintes de son prédécesseur. En queue venaient deux

---

14 *Tout ce paragraphe figure sur* F_8 *(6,1) et* F_9 *([7], 1). Dès* F_{10} *(6,2) Cendrars le réécrit.*

sergents chevronnés[15] qui effaçaient les traces de leur passage[16], les maquillant[17]. Derrière eux le maquis[18] se refermait, vierge comme devant et l'antique chemin royal du Nord-Est, qui reliait autrefois Bahia et Pernambouc à San-Luiz et qui n'est aujourd'hui plus qu'une misérable piste qu'animent une fois l'an les *boiadas* qui se rendent à la foire de San Antonio da Gloria[19], cette bourgade d'éleveurs perdue à l'intérieur qui est le grand corral des bœufs du *sertão,* miroitait d'un horizon à l'autre entre les fourrés et paraissait comme à l'accoutumée vide, inutile, et d'un bel anachronisme interminable[20] et menant nulle part.

---

15 F_{10} *(6,2):* deux sergents qui effaçaient les traces de leur passage

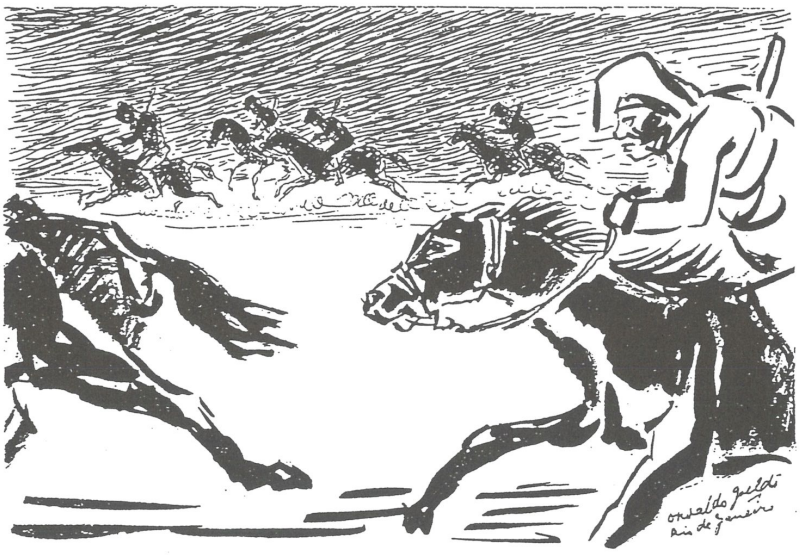
16 F_{11} *(6,3):* deux sergent chevronnés qui effaçaient les traces de la troupe

17 F_{10} *(6,2):* les maquillant *ajouté*

18 F_{10} *(6,2):* Derrière eux la brousse se refermait
F_{11} *(6,3):* Derrière eux la brousse du *sertão* se refermait

19 F_{10} *(6,2):* l'antique chemin royal <du Nord-Est *ajouté* >, la piste qui va <aujourd'hui de la petite bourgade *ajouté* >de Geremeabo à la *foire de San-Antonio-da-Gloria*
F_{11} *(6,3):* l'antique chemin royal du Nord-Est, qui reliait autrefois Bahia à Pernambouc et à San-Luiz
F_{12} *(6,4):* l'antique chemin royal du Nord-Est, qui reliait autrefois Bahia [à] et Pernambouc [et] à San-Luiz et qui n'est aujourd'hui plus qu'une misérable piste qu'animent une fois par an les *boiadas* qui se rendent à la foire de San-Antonio-da-Gloria, curral des Bois

20 *F 15 (7,3)* inutile et d'un bel anachronisme *biffé*



Oswaldo Goeldi, La bande de Lampion dans le sertão. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, BERNE.*

LE POÈTE ET LE BANDIT: SOUS LE SIGNE DE LAMPIÃO

Si les exploits de Robin Hood et de sa joyeuse bande font vibrer le cœur des Anglais, si les Américains racontent avec fierté les aventures de Jesse James, si les Mexicains ne se lassent pas de chanter les prouesses de Pancho Villa, les Brésiliens, eux, n'ont pas non plus l'air de vouloir laisser tomber dans l'oubli les faits et gestes de Lampião, ce très illustre bandit, qui pendant presque vingt ans a fait régner la terreur sur toute la vaste région du Nord-Est brésilien, et dont il est désormais impossible de démêler la légende de l'histoire.

Or, parmi les nombreux projets brésiliens que Cendrars a ébauchés, formés, mûris, sans les mener à terme, il y a précisément celui d'un roman sur Virgulino Ferreira da Silva, dit «Lampião»[1], soit «Lampion» dans la traduction de Cendrars. Lampion est considéré au Brésil comme le «roi du *cangaço*», et c'est par un bref aperçu sur le *cangaço*, cet important phénomène social du Nord-Est brésilien – très controversé du reste, mais dont Lampion a profondément marqué l'histoire –, que nous allons commencer.

Petite histoire du *cangaço* brésilien

Le mot de *cangaço* ou *cangaceirismo*, dans l'acception régionale du terme, signifie le mode de vie des bandits du Nord-Est du Brésil d'entre le dernier quart du XIX[e] siècle et la fin des années trente de notre siècle – les *cangaceiros* –, qui, révoltés contre les conditions de vie qui leur étaient imposées aussi bien par la société que par la nature, s'assemblaient en petits groupes, vivaient dans la brousse mais en perpétuel déplacement, et pratiquaient toutes sortes d'actes de brigandages, souvent barbares. Est donc *cangaceiro* celui qui vit dans le – et du – *cangaço*: «bandit» au sens étymologique du terme, il vit en bandes nomades; c'est un hors-la-loi, un persécuté. Le terme désigne ainsi les individus qui composent ces bandes de révoltés du Nord-Est, qui délaissent leur famille, leur travail, leur maison, et qui adoptent le brigandage comme mode de

vie. Mais ne sont-ils que de simples criminels, tous ces individus souvent très pauvres, qui se rebellaient contre l'ordre établi dans le «sertão»[2] brésilien, pendant une période aussi vaste de l'histoire du Brésil – une période de transition, peut-on dire, qui se caractérise par toutes sortes de crises, de nature sociale, économique et idéologique? Serait-ce simplement des «retardataires de la civilisation», comme les qualifie Euclides de Cunha dans son célèbre *Os Sertões*[3]? Essayons d'examiner de plus près cette question fondamentale pour la compréhension de l'histoire de Lampião, celle-ci nous permettant également d'élucider les raisons qui ont poussé Cendrars à s'intéresser à cette histoire.

Tout d'abord, il convient de signaler que le mot *cangaço* – ou *cangaceirismo* – existait déjà avant la période concernée, ayant acquis différentes significations au cours de l'histoire du Brésil. Néanmoins, celles-ci sont toutes liées à l'organisation sociale très particulière de cette immense région du Nord-Est brésilien. Cette organisation est fondée sur le monopole de la terre et sur le travail des esclaves; ses origines remontent aux temps coloniaux; elle est l'un des facteurs déterminants du retard et du déséquilibre du développement de cette région par rapport à celui du Sud du pays, dont le capitalisme technocratique contraste fortement avec les conditions socio-économiques semi-féodales dont le Nord commence à peine à sortir.

En effet, dans cette vaste région, plus on s'éloigne de la côte – cette terre fertile qui a si bien accueilli tant de planteurs portugais –, plus on se retrouve dans des terres inhospitalières, recouvertes de *caatingas* – «broussailles épineuses au milieu desquelles se dressent des cactus»[4] –, d'immenses étendues de terre aride, grises de sécheresse, qui s'étendent sur l'intérieur de huit provinces brésiliennes (Piaui, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe et Bahia), et que l'on appelle donc le «sertão». Dès le XVIII[e] siècle, de grandes propriétés vouées à l'élevage se développent dans ces terres, autour des *serras* – «petites chaînes de montagnes, vertes et arrosées par des sources»[5]. L'élevage n'étant rentable que sur de grands espaces, on se constitue en «familles» – ou «parentèles» –, unies par des liens de sang, d'alliance, de parrainage, de bienfaiteur à obligé, afin d'éviter le morcellement des propriétés. Et pour se défendre contre les Indiens, les colons embauchent des hommes armés et leur paient les munitions. Ces hommes-là, dont la fonction était de faire la chasse aux Indiens, on les appelait déjà *cangaceiros*.

A partir de 1822, avec l'indépendance politique, le «chef» d'une «famille» puissante – ou un groupe de chefs – va exercer également les fonctions de chef politique local ou régional, ce qui entraîne une concentration de pouvoirs. Il sera ainsi le maître de l'administration municipale, voire régionale, et élargira le groupe de ses débiteurs en dis-

tribuant des emplois de fonctionnaire ou de policier. En souvenir des temps impériaux, lorsque chaque régiment de la Garde Nationale était constitué par une «famille», on appelle ce chef «coronel» («colonel»), et ce système social, érigé autour de son autorité aussi arbitraire qu'intouchable, «coronelismo».

Soutenus depuis toujours par le gouvernement central (qui voyait en eux une excellente source de revenus), et appuyés pendant trois siècles sur le travail servile, ces grands propriétaires ruraux voient leur puissance croître de plus en plus, de sorte que même après la suppression de l'esclavage (1888), leur pouvoir économique et politique continue d'assurer leur domination. En vérité, la supériorité économique leur garantit un pouvoir illimité: ils sont maîtres absolus de leur domaine, où ils imposent leur propre loi – aussi arbitraire qu'implacable –, l'Etat n'intervenant que pour les protéger. Lorsque des intérêts économiques ou politiques opposent deux «familles» – ce qui arrive d'autant plus souvent que l'indépendance politique a provoqué la formation de deux partis distincts, celui des libéraux et celui des conservateurs –, des luttes violentes éclatent: les grands propriétaires ruraux se battent alors entre eux; les «familles» puissantes règnent par la violence. Une deuxième forme de *cangaço* naît ainsi vers 1870, constituée par des bandes organisées rassemblées par un chef de famille pour défendre ses intérêts. Ces hommes liges – que l'on appellera plutôt *jagunços* – sont des hommes prêts à tout.

Une organisation sociale semi-féodale s'établit ainsi, que favorise encore plus la sécheresse, d'où les pauvres sortent encore plus pauvres, et les riches encore plus riches: outre le fait que les conditions économiques leur assurent largement des possibilités de survie lors des longues périodes de sécheresse, ces derniers en profitent souvent pour acheter à des prix dérisoires – voire s'approprier sans autre forme de procès et parfois par la force – les terres des petits propriétaires, obligés périodiquement de les abandonner pour chercher à boire et à manger.

Cet état de choses engendre, évidemment, des abus de pouvoir et en conséquence des injustices sociales considérables. Outre l'exploitation inhumaine du travailleur par le grand propriétaire rural, on vole des terres, on viole les filles, on tue; et pas seulement les *jagunços*, mais aussi (souvent même de façon encore plus violente) la police, qui soutient toujours les «colonels». La «loi du *sertão*» – fondée surtout sur l'honneur personnel et sur le respect des traditions – est ainsi enfreinte, ne laissant subsister que la «loi du plus fort». Ce qui finit par susciter des révoltes parmi les «plus faibles», qui du reste ne sont pas forcément les plus pauvres, mais souvent de petits, voire de moyens propriétaires de terres. Puisque le «colonel» a non seulement la police mais aussi toute la structure gouvernementale de son côté, les révoltés sont amenés à se faire justice de leurs propres mains. Ils cherchent alors à se venger, et,

pour échapper à la police – qui ne fonctionne jamais en leur faveur – ils s'enfuient dans les *caatingas*, où ils trouveront d'autres hommes qui, comme eux, luttent contre leurs persécuteurs. Ou alors, se rendant compte qu'ils ne pourront faire face seuls à la force constituée du «colonel», ils recherchent exprès ces compagnons d'infortune, que la loi de la solidarité du *sertão* amènera sûrement à les aider.

Une fois le processus entamé, il est impossible au *sertanejo*[6] de revenir en arrière: la société qui l'a jeté dans la violence ne peut plus l'accepter en son sein, car il est l'agresseur de la classe dominante. A partir de son entrée dans la bande, il sera à tout jamais un hors-la-loi, un persécuté: l'instabilité, l'insécurité et le danger seront son lot. Ainsi naît, vers la fin du XIX[e] siècle, le *cangaço* indépendant – le vrai cangaço, tel qu'on l'entend aujourd'hui – où l'on lutte pour soi-même, sans obéir à personne, et où l'on «entre» comme l'on entre dans les ordres[7].

Le facteur social joue donc un rôle primordial dans la «transformation» du *sertanejo* en *cangaceiro*, le plus souvent engendrée par des atteintes graves à son honneur, que ce soit contre lui-même ou contre quelqu'un de sa famille. Plus d'un témoignage révèle que fort souvent, le besoin de vengeance pousse des *sertanejos* qui menaient une vie plutôt paisible à devenir des assassins, tuant ceux qui s'en sont pris aux leurs. Il faut donc distinguer le *cangaceiro* du bandit ordinaire – même si les deux se rejoignent par leurs actes et souvent aussi par une entraide inévitable: le bandit agit généralement en toute conscience, et, la plupart du temps, mû par des intérêts financiers; alors que le *cangaceiro* est plutôt victime de son propre milieu, en proie à l'injustice sociale contre laquelle il s'insurge et qui le pousse au crime. Ainsi, dans l'acception stricte, le *cangaceiro* est celui qui, ayant été outragé et déshonoré, décide de se venger, étant alors forcé de fuir la justice – foncièrement partiale – et de rejoindre les bandes locales pour survivre. Beaucoup plus que des «retardataires de la civilisation», les *cangaceiros* sont donc une manifestation du retard économique du pays, une composante naturelle de son processus d'évolution; ils incarnent la protestation contre un état de choses dépassé et auquel il importe de mettre fin[8].

Mais il faut également distinguer les *cangaceiros* du bandit de type social (dont le modèle serait Robin Hood), et se garder de les prendre pour des redresseurs de torts, des défenseurs des opprimés, des justiciers sociaux, comme on l'a trop souvent fait. Car le *sertanejo* n'a guère de compréhension globale de la société, ni de vision critique du processus social dans son ensemble; c'est son problème personnel qu'il envisage, et qui l'unit à d'autres ayant le même type de problème et la même vision des choses. C'est plutôt – comme le signale Pereira de Queiroz – de «bandits d'honneur»[9] qu'il faut parler, qu'une vengeance de sang jette dans le banditisme.

Du reste, il ne s'agit même pas d'une révolte collective. Et pourtant, le *cangaço* indépendant allait vite devenir une «troisième force» dans le *sertão*. Ces hommes courageux, qui connaissent la brousse mieux que quiconque et se déplacent très rapidement, sont redoutables car ils possèdent une force intrinsèque, ce qui effraie les «colonels», dont la force est plutôt extrinsèque. D'abord défensive, leur tactique de lutte toujours précise devient bientôt offensive, dans la mesure où ils exigent des «colonels» qu'ils les financent, les arment et les hébergent, souvent assez longtemps. Un refus est durement châtié: on brûle leurs propriétés, on détruit leurs plantations, on tue leur bétail. Aussi, nombre de «colonels» finissent-ils par rechercher l'alliance d'un chef *cangaceiro*, surtout lorsque celui-ci a attaqué l'un de leurs adversaires – qui à leur tour sollicitent immédiatement le soutien de la police. Les chefs *cangaceiros* deviennent alors les égaux des «colonels». Il en résulte une population partagée en deux groupes opposés: «ceux qui aident les *cangaceiros*, surtout en les cachant: les fameux *coiteiros*; et ceux qui aident les *volantes*, détachement de police mobile. Voilà les deux grandes factions qui ont lutté dans le Nord-Est brésilien de 1894 à 1940»[10].

Il ne faudrait pas croire non plus que les *cangaceiros* ne s'en prennent qu'aux «colonels» et à la police. Il leur arrive – et même fort souvent – de commettre aussi des actes de violence gratuits, souvent barbares. C'est que parmi eux l'on trouve également ceux qui ne cherchent que l'aventure, sinon la violence pour la violence, ou l'argent facile, à la portée de tout *cangaceiro*. De fait, *cangaceiro* a commencé à rimer avec abondance et opulence, ce qui finit par attirer nombre de *sertanejos* dépourvus des principes d'honneur qui auraient dû guider le *cangaçao*. En outre, à partir de 1930, la désintégration des anciennes oligarchies pousse les *jagunços* à rechercher le *cangaço* comme forme de protection, puisque leurs anciens protecteurs n'ont plus le même prestige. Le *cangaço* augmente alors en nombre, mais s'affaiblit sur le plan des principes et des normes. Ce sera d'ailleurs le début de la fin du *cangaço* au Brésil.

Il est vrai néanmoins que – contrairement à la société urbaine – le peuple du *sertão* en général voit plutôt avec sympathie et respect, voire avec admiration, l'homme qui tue pour des questions d'honneur et qui s'insurge contre une persécution injuste. Car le crime contre la vie répugne bien moins au *sertanejo* que le crime contre l'honneur: puisque la justice ne punit pas, il se résout à la vengeance. Mais cette acceptation est aussi une forme de réaction à la non-application de la loi dans le *sertão*, ainsi qu'une manifestation de l'aversion à l'égard de la police, qui utilise des méthodes souvent plus cruelles que celles des *cangaceiros*. On reproche certes à ceux-ci de devenir des sanguinaires – ce qui arrive souvent –, mais ils demeurent les seuls qui aient le courage de s'opposer

à cette force écrasante et encore plus nuisible qu'eux-mêmes: l'Etat. En effet, dans cette société primitive, quasi-médiévale, même une rébellion primaire comme l'est le *cangaceirismo* représente un pas en avant dans l'émancipation des pauvres du *sertão*. C'est à tout le moins un exemple d'insoumission.

Deux noms se sont distingués dans l'histoire du *cangaço* brésilien: Antonio Silvino, qui a «régné» sur le *sertão* de 1894 à 1914, et Lampião, qui prend la relève vers 1920, et qui sera le «roi du *cangaço*» jusqu'à sa mort, en 1938.

Lampião, le roi du *cangaço*

De même que son prédécesseur, Virgulino Ferreira da Silva, le fameux Lampião, entrera dans le *cangaço* à la suite du meurtre de son père (vers 1918), petit propriétaire éleveur, assassiné par la police dans une de ces ripostes aussi aveugles que foudroyantes, provoquées par des querelles familiales séculaires. Travailleur paisible et obstiné, le père de celui qui allait devenir le «roi du *cangaço*» n'avait jamais blessé qui que ce soit, ne sachant pas même manipuler une arme, et il avait tout fait pour détourner ses cinq fils du *cangaço*. Le hasard – ou le destin? – a voulu que ce soit lui le responsable de l'entrée de quatre d'entre eux dans le *cangaço*; ils y mourront tous, pour avoir voulu le venger.

Virgulino avait alors environ 20 ans[11], et il quitte la propriété paternelle, avec deux de ses frères, en jurant vengeance. On le trouvera en 1920 dans la bande de Sebastião Pereira, qui opérait depuis quelque temps déjà dans la province de Pernambuco. C'est là, semble-t-il, que pendant une fusillade, fasciné par l'éclat que produisait la vitesse des tirs du fusil de Virgulino (celui-ci avait inventé un dispositif artisanal permettant d'intensifier au maximum cette vitesse), un camarade aurait observé qu'il éclairait la nuit tel un *lampião* – ce qui veut dire «réverbère» en portugais. Virgulino devient alors «Lampião»[12]. C'est le début de la plus foudroyante «carrière» de *cangaceiro* du Brésil: cette lumière allait en effet éclairer abondamment et impitoyablement le *sertão* brésilien pendant dix-huit ans.

Etant vite devenu le bras droit de Sebastião Pereira, Lampião ne tarda pas à le remplacer: en 1922, Pereira quitte le *cangaço*, et lui confie la direction de sa bande, lui laissant le devoir d'en finir aussi avec ses adversaires à lui. Tâche que Lampião ne tardera pas à accomplir, parmi tant d'autres, en terrifiant le *sertão* tout entier, car il laissera des cicatrices dans toutes les provinces du Nord-Est, du Ceara à Bahia. «Roi du *cangaço*», «gouverneur du *sertão*», autant de surnoms qui lui conviennent parfaitement: c'est sous ses ordres que le *cangaço* connaîtra son apogée, qui se situe très précisément entre 1925 et 1935.

Selon les statistiques publiées dans le livre de mémoires de celui qui passa dix-sept ans de sa vie à courir après Lampião et ses *cangaceiros*, le commandant Optato Gueiros, «la bande assassina plus de 1000 personnes; incendia à peu près 500 propriétés; tua plus de 5000 têtes de bétail; violenta plus de 200 femmes et prit part à plus de 200 combats», de 1928 à 1938[13]. Quoiqu'il faille se méfier des statistiques données alors par la police – qui, comme l'avait dit et non sans raison Antonio Silvino, avait elle-même commis une bonne partie des crimes qui étaient imputés aux *cangaceiros* – on peut estimer que les chiffres sont tout de même fort élevés. Par ailleurs, Lampião était d'une insolence inouïe, et parfois d'une cruauté féroce qui terrorisait tous ceux qu'il approchait – ce dont témoigne largement le seul livre sur lui que Cendrars possédait, publié encore du vivant du personnage, le *Lampeão* de Ranulpho Prata[14].

Aussi, presque tous les «colonels» plieront-ils devant Lampião; il y en avait même qui lui versaient régulièrement de l'argent: ce sera pour eux le seul moyen de préserver leurs propriétés du pillage. Ayant développé des tactiques de lutte extrêmement intelligentes, rusées et efficaces, le redoutable *cangaceiro* aura bientôt la réputation d'avoir le *corpo fechado* [«corps fermé»], autrement dit, d'être invulnérable aux balles et aux coups de couteau, généralement au moyen de procédés magiques connus des sorciers.

Parmi ces tactiques, l'une des plus célèbres est celle qui consistait à diviser la bande en plusieurs groupes, et à attaquer en même temps des localités fort éloignées les unes des autres, en semant une folle terreur. Mais laissons parler les témoins:

> Ils semblaient [alors] avoir le don d'ubiquité... Les poursuivants perdaient la tête devant la simultanéité des assauts. Le pillage fini, les trois groupes convergeaient vers le même point, choisi et déterminé d'avance, où tous se retrouvaient[15].

Le stratagème était à peu près le même lorsqu'ils étaient assiégés par les *volantes*. Le groupe, dont le nombre d'hommes oscillait entre 60 et 100, se partageait alors

> en petites bandes de huit à douze hommes, agissant sur un rayon de 50 lieues. Si une des petites bandes était serrée de trop près, elle se dispersait; chaque bandit prenait une direction différente et cherchait à dissimuler sa piste autant que possible. Puis tous se réunissaient de nouveau dans un endroit préalablement déterminé. Cet endroit était en général localisé bien en arrière des persécuteurs, qui allaient de l'avant et se fatiguaient en recherches inutiles[16].

Lampião est vite devenu une sorte de héros légendaire dans le Nord-Est brésilien:

> son astuce, la chance qui toujours le protégeait, sa résistance physique admirable, la lucidité de son raisonnement, lui donnèrent la réputation d'un guerillero unique en son espèce[17].

Plus qu'aucun autre *cangaceiro*, il a suscité toutes sortes de sentiments contradictoires, allant d'une terreur panique à l'admiration la plus véhémente. Ce que l'on doit à l'ambiguïté fondamentale du personnage, comme l'analyse bien Optato Gueiros:

> Lampião fut une des victimes de la politique de son temps [mais aussi un grand criminel] un type exotique, aux attitudes étranges, un hybride moral... Il agit parfois en tant qu'honnête homme, parfois en tant que voleur et assassin. Il est courageux et brave dans certains combats; dans d'autres, il a des comportements de lâche et prend la fuite devant les détachements de la police[18]. Sa bravoure s'exprime dans d'innombrables exploits; mais on lui connaît d'autres exploits où se révèlent la vilenie, la cruauté. [...]; l'existence d'un homme n'avait pas beaucoup de valeur à ses yeux. Il captura cependant plusieurs adversaires [...] et finit par les relâcher, les laissant partir en paix. [C'était donc bien] un assemblage de contrastes, un individu énigmatique, avec les marques d'un génie[19].

Venant d'un chef de police, la véracité de ce témoignage, qui explique les passions contradictoires que suscitait Lampião, ne saurait être mise en doute.

Les forces de l'ordre auront beaucoup de mal à s'emparer de Lampião. En fait, ce n'est qu'au moyen de la trahison qu'elles y parviendront. En juillet 1938, un commerçant[20] soupçonné de ravitailler la bande de Lampião est arrêté par la police. Sous la torture, ce commerçant révèle la cachette de la bande: c'est une caverne pratiquement inexpugnable située dans la propriété d'un «colonel» ami. Lampião y avait établi son quartier général; il y vivait dans le faste et dans l'opulence, avec sa compagne, Maria Déa, dite Maria Bonita – Marie-la-Belle –, non moins fameuse que lui[21], et d'autres *cangaceiros*, certains d'entre eux également accompagnés de leurs femmes. Tous furent pris à l'improviste. La fusillade éclata sans sommation. Un quart d'heure plus tard, tout était fini[22]. On coupa les têtes des bandits et on les exposa sur les marches de l'église principale de la ville la plus proche (Santana do Ipanema, à Sergipe). Plus tard, on leur fit subir un processus de momification et on les déposa au Musée Nina Rodrigues, de l'Institut Anthropologique et Ethnographique de Bahia – pensant sans doute dissuader la population, par ce geste de barbarie, de suivre leur exemple.

Avec la mort de Lampião, le mouvement du *cangaço* perd de sa force, sans doute parce qu'il en était le dernier leader authentique – mais aussi du fait des changements importants que subit alors le pays: changements politiques d'abord, avec la dictature de Vargas en 1937, qui viendra affaiblir le pouvoir des oligarchies régionales et accroître l'influence du Gouvernement central dans le sertão; changements technologiques ensuite, avec la mise en place de moyens de transport qui permettent aux *sertanejos* de gagner les villes; changements socio-économiques enfin, avec l'industrialisation grandissante du Sud qui offre des conditions de travail plus favorables à l'immigration interne. Un ancien *cangaceiro* de Lampião qui agissait depuis un bon moment pour son propre compte, Corisco[23] (que l'on appelait aussi le Diable Blond) a pourtant essayé de venger l'ancien chef et ami: pendant presque deux ans, avec une fureur inouïe, il sema la terreur partout dans le *sertão*, se révélant ainsi un sérieux candidat à la succession de Lampião. Mais l'annonce d'une amnistie générale le laissa bientôt seul: la plupart des petits chefs déposèrent les armes. Il trouva la mort en juillet 1940. Et ce fut la fin du *cangaço* au Brésil.

Du bandit au mythe

Ainsi, le *cangaceirismo* est un thème passionnant de par sa propre nature: nourri par le caractère insolite des aventures extraordinaires des *cangaceiros*, toujours pleines d'action, d'émotions et de sang, et qui se situent au seuil de la légende, ce thème est au cœur de la brûlante question socio-économique qui a depuis toujours hanté le Nord-Est brésilien, celle du «coronelismo». Phénomène sociologique typique de la réalité brésilienne, la connaissance du *cangaceirismo* – et en particulier de l'histoire de Lampião, qui en constitue sans doute le meilleur spécimen – s'avère ainsi nécessaire pour mieux comprendre la formation de l'identité brésilienne.

Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'apprendre que de nombreux sociologues brésilianistes se consacrent à son étude depuis cinquante ans, ni de découvrir que l'histoire de Lampião fait l'objet depuis 1930, de différentes et prestigieuses adaptations théâtrales, romanesques et cinématographiques. Objet privilégié de la littérature de colportage du Nord-Est brésilien d'abord, le thème acquiert, notamment à partir de 1950, une portée nationale. Rachel de Queiros, écrivain brésilien de grand renom, en a fait une pièce de théâtre – *Lampião, drama em 4 atos*[24] – qui a été jouée au Brésil à la fin des années 50. José Lins do Rego, l'auteur de plus d'un chef-d'œuvre de la littérature brésilienne, s'en est inspiré pour écrire un roman – *Cangaceiros*, 1953[25]. Un film, doublement primé à

Cannes en 1953 et joué par la suite dans le monde entier avec un grand succès, focalise le thème du «cangaço» – *O Cangaceiro*, de Lima Barreto[26]. Il semble que c'est précisément ce film qui, après seize ans d'abstinence, aurait conduit Cendrars dans une salle de cinéma. Mais il en serait ressorti «effondré, découragé, dégoûté», s'écriant: «Quel admirable film poétique on aurait pu tourner!»[27] N'empêche qu'à la suite d'*O Cangaceiro*, d'autres réalisations mineures, mais tout aussi significatives, ont été tournées dans les années 60[28]. Enfin, très récemment, en août 1994, on a donné à São Paulo *Bonita Lampião*, de Renata Melo, un spectacle qui met en scène le mythe des amours légendaires de Lampião et de Maria Bonita[29].

Ainsi, grâce à cette reviviscence artistique, ce qui était un phénomène plutôt régional, limité dans le temps, est devenu un mythe national. En même temps, comme le constate Pereira de Queiroz, un changement s'est opéré dans l'image du bandit: «La littérature populaire des débuts rendait parfaitement l'ambiguïté du personnage; la littérature élaborée, surtout la plus récente, en perd de vue les aspects négatifs. Le brigand s'est fait chevalier, défenseur des opprimés et des faibles; depuis qu'on l'oppose aux "colonels", c'est un "bandit social"»[30]. Cette transformation est au plus haut point significative: le fait que l'imagination populaire a mythifié les *cangaceiros* les plus redoutables, en propageant leur geste, est sans doute le signe d'une solidarité inconsciente, qui traduit bien la haine commune d'une organisation sociale inhumaine, la soif généralisée d'une justice sociale qui manque au *sertão*.

Et l'on s'étonnera donc encore moins d'apprendre que Cendrars s'est vivement intéressé à l'histoire de Lampião, au point d'en avoir recueilli et annoté soigneusement, minutieusement, un certain nombre de documents d'époque, dans le but manifeste de lui consacrer un texte dont il n'a écrit, hélas! que le début.

Cendrars et *Lampion*: le projet

C'est dans «Noël à Bahia», publié pour la première fois en 1938, que le lecteur prend connaissance de l'intérêt de Cendrars pour Lampião:

> Je voulais m'arrêter une douzaine de jours dans la capitale du Nord pour me livrer aux premières investigations que je désirais faire pour connaître la vérité au sujet de *Lampeão*, autre bandit brésilien...[31]

Cendrars fait ici allusion à l'escale à Salvador (capitale de Bahia) qu'il comptait faire pendant son retour en France, à l'issue de l'un de ses voyages au Brésil à la fin des années 20.

On peut effectivement supposer que l'intérêt de Cendrars pour Lampião s'est éveillé dans les années 20, au cours de l'un des trois voyages qu'il a alors entrepris au Brésil. Cependant, on n'a pas trace des résultats de ces éventuelles investigations à Bahia. Ce n'est qu'à partir de 1931 que les renseignements sur ce projet de Cendrars commencent à se préciser. En effet, tout porte à croire que c'est en cette année, à la suite d'une des innombrables provocations sociales du poète brésilien devenu communiste, Oswald de Andrade, que le nom de Lampião se serait vraiment imposé à l'esprit de Cendrars. Dans une lettre à Paulo Prado envoyée du Tremblay-sur-Mauldre et datée du 10 mai 1931, Cendrars déclare avoir reçu le journal *O Homem do Povo* (*L'Homme du Peuple*) – périodique communiste dirigé par Oswald de Andrade –, où il aurait appris que le poète brésilien était «le sixième parmi les plus grands criminels du Brésil». Il s'agit d'une allusion à l'enquête menée par le journal d'Andrade, à la manière d'un défi, sur la question: *Qui est le plus grand bandit vivant du Brésil?* et dans laquelle figure de façon provocatrice son propre nom – parmi ceux de politiciens, de militaires, d'ecclésiastiques et de véritables hors-la-loi. On y lit en bonne place parmi ces derniers le nom de Lampião. Trois mois plus tard, une autre lettre adressée le 13 août 1931 du même endroit au même destinataire signale que Cendrars suit grâce aux journaux la campagne de Lampião[32].

En 1934 – Lampião était encore en plein apogée –, Cendrars reçoit le *Lampeão* de Ranulpho Prata[33], envoyé apparemment par Paulo Prado[34], et que, de toute évidence, il lira avec grand intérêt: il n'est pas de page qui ne soit annotée, et il y en a plusieurs dont tous les paragraphes sont cochés, souvent même deux fois, au crayon bleu et au crayon noir[35].

Dans une liste de projets, réunis en 1935 sous le titre *Du Monde Entier*, on voit pour la première fois, à côté de celui d'*Utopialand*, la mention de *Lampion, bandit brésilien*[36]. Cependant, on n'en aura apparemment plus de nouvelles pendant au moins deux ans. En 1937, le journal français *Gringoire* publie, dans la rubrique «Aventuriers du Brésil», une série de quatorze reportages sur Lampião, par Jean-Gérard Fleury[37]. Cendrars les acquerra tous, et les lira avec un vif intérêt: ils sont eux aussi abondamment annotés[38]. Mais ce n'est qu'en 1938, après la mort de Lampião, que le projet d'écrire un texte sur ce dernier commence à prendre forme. Assis à la terrasse du «Café de la Paix», Cendrars parcourt les journaux brésiliens tout en buvant son «tropical blue»[39], et voilà qu'il y découvre le massacre de Lampião et de neuf de ses *cangaceiros*. Il transcrit alors en français deux petites notes venues de Bahia le 20 et le 21 juillet, parues dans un journal de São Paulo – le *Diário de São Paulo* –, sur le combat qui a abouti à la mort du «tristement célèbre Virgilino Lampion, le plus grand bandit du Brésil»[40].

D'autres articles suivront, qui rapportent en détail les circonstances du siège fatal à Lampião: une autre édition du *Diário de São Paulo*, celle

du 30 juillet – où Cendrars coche en particulier le passage contenant le portrait physique de Lampião, qui du reste coïncide avec celui qu'en fait Prata[41]; les éditions du 6, du 7 et du 8 août de *A Noite* de Rio – envoyées vraisemblablement par un autre ami brésilien[42]; quelques extraits non identifiés, dont une page de livre arrachée contenant trois photos des bandits; et l'édition du 9 août de *Paris Soir*, qui publie en plus la photo macabre des onze têtes disposées sur les marches d'une église, celle de Lampião seule au premier rang entre deux chapeaux de *cangaceiro*, et celle de Maria Bonita derrière, entre deux autres *cangaceiros*, le tout entouré par les nombreux objets différents que les *cangaceiros* avaient l'habitude de porter sur eux.

Et à la fin août, nourri de tout ce matériau, Cendrars se mettra à écrire son *Lampion* – apparemment sans beaucoup d'enthousiasme, à en croire sa correspondance avec Jacques-Henri Lévesque. En effet, le 24 août 1938 il lui écrit:

> Il me reste huit jours pour faire *Lampion* qui n'est pas encore commencé;

quelques jours après, le 27, il déclare:

> Ce matin je me suis mis à *Lampion*, car cela urge... Mais je le fais sans entrain, car cela m'embête. Je voudrais ne jamais plus écrire;

et enfin, le 31, il lance:

> *Lampion* est le dernier de mes soucis et s'écrit tout de même petit à petit.[43]

En septembre de la même année, aux Aiguillettes, Cendrars compose la couverture de son manuscrit – «Blaise Cendrars – *Lampion Bandit brésilien* – Les Aiguillettes, septembre 1938»[44] – qu'il fera suivre d'un début de texte dactylographié, cet inédit devant être publié chez Sorlot. En effet, l'éditeur avait déjà fait imprimer un dépliant publicitaire: *Lampion* devait constituer l'un des joyaux de la collection *Vies Romanesques*[45]. Pour l'illustrer, des dessins de Goeldi, un des meilleurs graveurs brésiliens du siècle[46]. Cependant, le texte, à peine commencé, n'avancera pas: le 1er novembre, dans le «plan de travail» que Cendrars rédige pour les cinq mois à venir, figure toujours *Lampion*, à la suite de *L'Amiral* (novembre) et juste avant *Mes chasses* (décembre). Peut-être pensait-il alors à le transformer en une des nouvelles de *D'Oultremer à Indigo*?[47]

Ce «plan» sera repris en avril 1939, avec les rectifications suivantes:

[Juin – *L'Amiral*]
Juillet – *Lampion*
[Juillet – *Mes chasses*][48]

Après quoi on perd la trace du *Bandit brésilien*. Ce n'est qu'en 1953 que, parmi ses «Devoirs de vacances», Cendrars fait resurgir *Lampion (le cangaceiro)* – suivi de (ou peut-être associé à?) *Le Démon de l'aventure*[49]. Ce sera la dernière mention du projet qui, en vérité, ne verra jamais le jour.

Et pourtant, la figure du fameux *cangaceiro* n'en restera pas moins gravée à jamais dans l'imaginaire de Cendrars. En 1944, elle avait déjà resurgi, associée à celle du diable, dans la *Quatrième rhapsodie gitane* de *L'Homme foudroyé*. Le «roi du maquis» du Nord du Brésil (V, 310) n'est alors qu'à peine mentionné parmi d'autres ravageurs brésiliens qui, à son instar, disparaissaient dans la brousse comme par enchantement[50]. Cependant, une longue note fournit des renseignements complémentaires, qui accentuent le côté romanesque et extravagant du personnage mais dont la plupart, nous l'avons vu, ne résistent pas à une vérification sérieuse:

> Si mes renseignements sont exacts, *Lampion*, le roi du maquis brésilien, aurait été abattu par la police montée à la suite d'une trahison de femme durant la campagne 1937-38 que les autorités de Bahia se virent dans l'obligation d'entreprendre pour en venir à bout et en finir une bonne fois avec ce bandit populaire, qui terrorisa la région durant vingt-cinq ans. – Son sobriquet lui venait du fait que durant une bagarre il avait reçu un coup sur la tête qui lui avait fait voir trente-six chandelles. Une illumination. Un lampion, quoi! D'autres prétendent que «*Lampion*» est synonyme de coup de feu, la balle du chef de bande ne ratant jamais son homme, elle vous «brûle». D'autres, que le surnom de «*Lampion*» est une moquerie, la mule du chef ayant pris le mors aux dents, fait demi-tour et ramène son maître au galop dans la brousse à la vue d'un réverbère allumé, un soir que la bande devait prendre une petite ville de l'intérieur d'assaut. (V, 310)

Et finalement, en 1959, dans un des fragments des *Pauvres honteux* qu'il écrit, on le sait bien, dans des conditions physiques très difficiles, Cendrars consignera une fois de plus cette ancienne hantise, trouvant le moyen d'associer à l'ascension de Lampião la fameuse Révolution à laquelle il a assisté en 1924, à São Paulo. Voici la brève analyse qui pourtant ne manque pas de profondeur:

> Au bout d'un mois de guerre, et cédant à la force brutale déchaînée, Isidoro réunit sa troupe dans trente-deux trains de luxe et partit une nuit

> vers l'intérieur, en démolissant la voie unique avec les wagons-grues attelés en queue des convois. La voie déséquipée était déposée dans le Rio Parana et ce fut le triomphe de la brousse et du banditisme. Cangaceiros. Lampions. La veuve et l'orphelin[51].

Ainsi la boucle est bouclée: dans cette dernière allusion à Lampião, Cendrars reprend certains termes qu'il avait utilisés pour dresser son portrait moral lorsqu'il en a parlé aux lecteurs pour la première fois:

> ... bandit brésilien [...] populaire et romantique, parce qu'il défend, dit-on, la veuve et l'orphelin et ne s'attaque qu'aux riches et aux nouveaux riches, espèce de Cartouche exotique, célèbre dans tout le Brésil par ses exploits et ses fanfaronnades, indubitablement le roi de l'intérieur puisqu'il tient, comme dans son île un berger corse, depuis vingt-cinq ans le *sertão* de Bahia, ce désert aux oasis tropicales, un des sales coins et, à tous les points de vue, une des zones les plus stupéfiantes de la planète[52].

Cendrars et *Lampion*: les sources

Malgré l'accent mis sur le côté «justicier social» du fameux *cangaceiro* (et le resserement de la zone dominée par lui au seul sertão de Bahia), on voit bien que ce portrait n'est pas vraiment faux. On peut en conclure que – fort heureusement! – le livre de Ranulpho Prata n'a pas exercé une influence déterminante sur l'idée que Cendrars se fait de Lampião. En effet, l'auteur du seul livre qui soit parvenu à Cendrars pendant ses recherches sur Lampião est très partial dans ses jugements sur le «roi du cangaço» brésilien. Fils d'un «coronel», grand propriétaire rural de renom au Brésil, son livre est essentiellement un documentaire sur les crimes de Lampião, sur la seul foi de témoignages recueillis auprès des autorités, des «coronels» et des familles qui ont subi les agressions des bandits. Lampião n'y apparaît donc que comme une bête humaine affreuse et sanguinaire sans aucune nuance ni aucune réflexion sur la question, si complexe, du *cangaceirismo* au Brésil. C'est peut-être ce à quoi Cendrars fait allusion lorsque dans la lettre dans laquelle il remercie Paulo Prado de lui avoir envoyé le livre, il observe que celui-ci est «fort intéressant quoique bien incomplet».

Cependant, ajoute-t-il, «les photos des "bandoleiros" sont magnifiques. Les gaillards font mon bonheur»[53]. En effet, ce «gaillard»-là – Lampião – suscitera son enthousiasme pendant un bon moment. Le livre de Prata avait en vérité plus d'une raison pour intéresser Cendrars. D'abord parce que, comme le souligne plus d'une fois l'auteur, Lampião avait alors 33 ans[54] – ce que, évidemment, Cendrars n'a pas manqué de relever. Ensuite, parce

que Prata, campant Lampião comme un personnage de roman, met en avant des détails qui ne peuvent pas ne pas frapper la curiosité de Cendrars. Voici, par exemple, le portrait physique que Prata en dresse:

> Virgolino Ferreira est de couleur bronze-foncé; il a 1,80 de taille, la poitrine large, des cheveux noirs, lisses et longs qui lui tombent sur les épaules; les traits de son visage sont durs, mais harmonieux, sans aucun signe physique d'atavisme. Ses dents sont excellentes. L'œil droit, blessé par une branche de jurema[55], larmoie constamment: il le protège par des lunettes à monture en or. Ses membres inférieurs sont fins et minces, par rapport au tronc [...].
> Ce qui impressionne davantage dans son physique choquant, ce sont les mains: elles sont terrifiantes, expressives, pleines de tempérament et de vie [...]. Mains féroces, convulsives, astucieuses, brutales, avides, qui paraissent toujours fiévreuses, tremblantes, animées d'une voix étrange comme si chaque muscle et chaque nerf était continuellement excité par une aiguille électrique. Mains dont les habitudes sont terribles et les passions furieuses [...].
> A la jambe gauche, une cicatrice de balle... (*L*, p. 23-24).

Inutile de dire que Cendrars a coché tout particulièrement la description hallucinante des mains et la mention de la cicatrice...

Est également mis en évidence par Prata le côté folklorique du personnage, qui – malgré la sobriété et la modération de sa vie privée – exagérait volontiers le luxe de ses costumes et la profusion des gris-gris et autres objets que portent d'habitude les *cangaceiros*:

> Il porte autour du cou un grand carré de couleurs vives, les pointes passées dans un énorme et voyant anneau d'or et de pierreries qui permet de voir une quantité de médailles [...], des amulettes variées et des sachets avec des prières copiées sur un bout de papier qui lui «ferment le corps», le rendant invulnérable aux balles [...]
> L'équipement complet du bandit doit peser dans les quarante kilos. (*L*, p. 25-26).

De même, considérant la carrière de Lampião comme un vrai «festival» de cruautés et de barbaries, Prata grossit fortement l'aspect cruel et sanguinaire de certains raids, ce que Cendrars souligne bien entendu à chaque fois avec vigueur.

Ces exemples (puisqu'il est impossible de transcrire ici tous les passages cochés par Cendrars, tellement ils sont nombreux) montrent bien que le livre de Prata ne pouvait qu'aiguiser l'intérêt que Cendrars portait à Lampião, qui s'avère ainsi un personnage étonnamment cendrarsien.

Inspirés sans doute de ce livre – qui, comme je l'ai déjà signalé, a eu un grand succès à l'époque –, les reportages de *Gringoire* mériteront le

même traitement de la part de Cendrars. Ainsi par exemple, est souligné ce résumé – pas faux d'ailleurs – des activités de Lampião:

> ... il est célèbre dans tout le Brésil. C'est un bandit qui, à la tête d'un groupe d'une soixantaine d'hommes, exerce sa tyrannie sur les régions reculées de l'intérieur. Il lève des impôts sur les fazendeiros, les propriétaires ruraux, ou sur les riches coronels qui, sous peine de voir leurs fermes brûlées ou d'être éventrés sans façon, sont bien forcés de s'acquitter. Entre-temps, il détourne les voyageurs des pistes, à la vérité fort rares, ou bien fait irruption dans une petite ville et s'y livre à d'horribles fantaisies... Ses crimes sont épouvantables et là-bas on ne prononce son nom qu'avec une terreur superstitieuse[56].

De même, il souligne vivement le passage (puisé apparemment dans une page de Prata qu'il avait déjà doublement cochée) où l'on raconte comment, après avoir torturé de la façon la plus barbare qui soit plusieurs soldats, les hommes de Lampião «arrachèrent leur cœur pour le donner au chien, et, suivant leur coutume, ils découpèrent sur les cadavres des lanières de tissu adipeux (avec quoi ils lubrifiaient leurs fusils)»[57].

En outre, Cendrars soulignera aussi tous les passages qui résument l'histoire de la formation du peuple du *sertão*, les descriptions qui mettent en relief l'exotisme brésilien (les fruits parfumés, la végétation luxuriante, les oiseaux colorés, le ciel austral, la nuit tropicale...), ainsi que tous les mots brésiliens qui figurent dans les reportages.

Mais c'est sans doute le *Lampeão* de Prata qui a inspiré à Cendrars le texte qu'il voulait consacrer à Lampião.

«Lampion ou l'histoire d'un bandit brésilien» par Blaise Cendrars

Les quelques pages révélant ce projet constituent, de toute évidence, un début de texte, puisqu'il s'agit d'une éventuelle première partie, sous-titrée «Sylva horrida». Forme de latin médiéval signifiant «jungle hérissé» ou «épineuse»[58], c'est l'expression qu'employaient les savants du Moyen Age pour désigner le monde inconnu situé sous l'équateur et qu'ils imaginaient inhabité à cause des températures torrides qui y règnent. L'expression est tirée telle quelle de Prata (cf. *L*, p. 91)

Ces pages racontent le début de l'un des plus dramatiques épisodes des luttes du *cangaço*. Le «*Raso da Catarina*» – que Cendrars appelle

«Rase de Catharina» – est en effet la région la plus inhospitalière et la plus déserte, la plus sèche et la plus épineuse, la plus dangereuse et la plus oubliée du *sertão* de Bahia. En 1931, pensant que la police n'oserait jamais s'y aventurer, Lampião, Maria Bonita et quelques camarades dévoués s'y réfugièrent, disparaissant ainsi pendant longtemps, ravitaillés par quelques amis sûrs qu'ils avaient dans la région. En 1932, les différentes provinces du *sertão* formèrent ensemble un seul détachement de police, commandé par des officiers de l'armée, qui suivant les consignes d'un *rastejador*[59], vainquirent les nombreux obstacles naturels du site, et parvinrent à surprendre la bande. La fusillade fut terrible, mais Lampião réussit à s'enfuir, emmenant Maria Bonita sur son dos. La retraite du *Raso da Catarina* étant découverte, Lampião n'y mit plus jamais les pieds[60].

Ranulpho Prata raconte cet épisode avec maints détails, mais il ne lui donne aucune place particulière dans l'ensemble de son récit – ce qui permet de constater que Cendrars n'a pas fait son choix sous l'influence de Prata, mais uniquement en fonction de ses impressions personnelles. Prata commence par décrire abondamment le *Raso da Catarina* – qu'il caractérise donc comme une «*sylva horrida*» – passe au récit des circonstances qui entourèrent la décision de Lampião de s'y enfoncer, fait un éloge du *rastejador*, et finit par raconter minutieusement la poursuite et l'encerclement de Lampião. Le passage est, bien évidemment, entièrement coché.

Toutefois, s'il est vrai que Cendrars emprunte à Prata les éléments de base de son texte, il n'en reste pas moins très éloigné de celui-ci. A part le sous-titre, le nom et l'origine du guide[61], le nom du lieutenant[62], la mention de la présence de Corisco et de quelques femmes dans la bande de Lampião, l'indication du nombre d'années durant lesquelles la police recherchait vainement Lampião, et la référence aux tamanoirs-bandeiras et aux tatous-boules, aucun autre détail mis en œuvre par Cendrars, aussi bien dans la description du paysage que dans le récit de l'action, ne se retrouve tel quel chez Prata – bien que le contenu soit fondamentalement le même. De surcroît, il est des éléments qui ne figurent que chez Cendrars: ainsi, l'oiseau noir du début du texte, le petit dialogue entre le guide et le lieutenant, la mention du nombre d'hommes de Lampião – 21 – ainsi que la présence éventuelle d'un tout petit enfant parmi eux[63], la comparaison du *rastejador* avec un «sorcier halluciné», les détails sur cet «antique chemin royal du Nord-Est», la référence précise à la date de l'événement – le 11 mars 1931[64]... Par ailleurs, le texte de Cendrars transforme en scène ce que Prata traite plutôt en récit: ainsi singularise-t-il, par l'utilisation du passé simple et le renvoi consécutif à un moment précis du passé, l'action du *rastejador* (ses gestes et ses mouvements) – que Prata généralise, en employant le présent et en l'étalant dans le temps. C'est aussi dans ce sens que l'on peut interpréter l'irruption du dialogue

dans le texte de Cendrars, de même que le grand nombre de détails visuels et sonores qui façonnent la scène – et qui de surcroît lui transmettent une forte plasticité. On voit donc que, en ré-écrivant l'épisode, Cendrars le re-crée entièrement, et lui donne en outre une inflexion dramatique que le texte de Prata n'a pas.

* * *

Cendrars et Lampião ne se sont jamais rencontrés. Cependant, les faits permettent d'avancer l'hypothèse qu'ils se sont «croisés» par le truchement d'une lecture commune: lorsque Lampião fut tué, on établit un inventaire des objets que l'on trouva dans sa cachette; y figure un exemplaire du livre de Ranulpho Prata soigneusement annoté en marge. Malheureusement, on ne sait pas ce qu'il est devenu: «Ce serait un document inestimable pour l'éclaircissement des problèmes du *cangaço*», note Maria Isaura Pereira de Queiroz[65].

Ce serait un document également inestimable pour l'établissement des rapports entre l'écrivain marginal franco-suisse et le bandit d'honneur brésilien. Cependant, si ces rapports restent ambigus, l'écriture, elle, pour incomplète qu'elle soit, est fort révélatrice: *quel admirable roman poétique Cendrars aurait pu écrire!*

Maria Teresa de Freitas
(Université de São Paulo)

1 Ou Lampeão, selon la graphie de l'époque. Ranulpho Prata, auteur du seul livre que Cendrars possédait sur ce personnage, utilise cette graphie, et écrit Virgolino (au lieu de Virgulino).

2 On appelle «sertão» l'immense zone semi-aride et quasi-dépeuplée de l'intérieur du Nord-Est brésilien, qui se caractérise par sa sécheresse, ainsi que par la permanence de mœurs et de traditions anciennes.

3 São Paulo, Livr. Francisco Alves [1902], 1936. Traduit en français une première fois en 1947, sous le titre *Les Terres de Canudos* (Paris, Juillard, paru aussi à Rio de Janeiro, Ed. Caravela), ce livre a été récemment retraduit par Jorge Coli et Antoine Seel, qui l'ont intitulé: *Hautes terres* (*La guerre de Canudos*), Paris, Métailié, 1993. Il faut signaler ici que Cendrars s'est vivement intéressé à ce livre, qu'il considère comme «le plus grand livre de la littérature brésilienne moderne et son premier classique» (*Brésil, des hommes sont venus*. Paris, Fata Morgana, 1987, p. 33), et dont il a failli lui-même entreprendre la traduction en français (cf. *ibid*., p. 71, note 2; dossier L 110, Fonds Cendrars).

4 Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Os Cangaceiros*. Paris, Juillard, 1968, p. 19. Ce livre, publié en français dans sa première édition, est une étude documentaire précieuse de la question du *cangaceirismo* au Brésil.

5 *Ibidem*.

6 C'est le nom générique que l'on donne aux habitants du *sertão*.

7 La comparaison, fort évocatrice, est de Maria Isaura Pereira de Queiroz (*op. cit.*, p. 13). En effet, l'expression couramment utilisée pour les circonstances est «entrer dans le *cangaço*».

8 Cf. Rui Faco, *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro, Civilisação Brasileira, 1965, p. 16.

9 Cf. *op. cit.*, p. 194 (notamment). C'est d'ailleurs le sous-titre du livre.

10 Maria Isaura Pereira de Queiroz, *op. cit.*, p. 47.

11 Les documents varient beaucoup sur la date de naissance de Lampião, qui oscille entre 1897, 1898 et 1900: Matta Machado prétend avoir trouvé son acte de naissance, où figurerait plutôt 1898 (mais l'auteur affirme que Lampião aurait commencé sa lutte dans la *caatinga* à l'âge de 14 ans...). Toutefois, dans son livre sur Lampião, Rodrigues de Carvalho publie l'attestation d'un notaire reproduisant l'acte de naissance de Virgulino Ferreira da Silva, où figure la date du 7 juillet 1897 (cf. Serrote Preto, *Lampião e seus sequazes*, Rio de Janeiro, Sedegra, 1974).

12 Les *cangaceiros* avaient généralement un sobriquet qui était censé les caractériser. On voit que les trois versions proposées par Cendrars dans l'une de ses versions à Lampião sont fausses (cf. *L'Homme foudroyé*, Paris, Denoël, 1945; V, 310; j'y reviendrai).

13 Optato Gueiros, *Lampião* (Livraria Progresse Ed. Salvador), cité et traduit par Pereira de Queiroz, *op. cit.* [«Témoignages»], p. 123.

14 Rio de Janeiro, Ariel Edit., 1934. C'est peut-être la raison du succès qu'a eu ce livre, qui, outre quelques photos intéressantes, présente notamment un *fac-similé* d'un des messages que Lampião avait l'habitude d'envoyer aux «colonels», les contraignant à lui envoyer de l'argent.

15 Nonato Masson, «A aventura sangrenta do Cangaço» (Fatos e Fotos, Brasilia, octobre-décembre 1962), cité et traduit par Pereira de Queiroz, *op. cit.* [«Témoignages»], p. 100.

16 Optato Gueiros, *Lampão* (Livraria Progresse Ed Salvador, 1956), cité et traduit par Pereira de Queiroz, *op. cit.* [«Témoignages»], p. 122.

17 *Ibidem*, p. 125.

18 Lampião ne combattait jamais s'il n'était pas sûr de pouvoir l'emporter. Ordonner la retraite lorsqu'il le trouvait nécessaire faisait aussi partie de ses stratégies de lutte.

19 *Op. cit.*, p. 124.

20 L'auteur de la trahison qui sera fatale à Lampião n'est donc pas une femme, comme veut nous le faire croire Cendrars. (cf. *L'Homme foudroyé*, V, 310).

21 Lampião fut le premier à accepter des femmes au sein de sa bande, ce qui du reste ne s'est produit qu'à partir de 1930, époque à laquelle Lampião rencontra Maria Bonita. Ces femmes partageaient entièrement la vie nomade et dangereuse de leurs compagnons. Elles leur apportèrent, semble-t-il, une certaine sérénité qui s'est traduite concrètement par plus de modération dans leur comportement moral et éthique, lors des pillages. L'histoire de Lampião et Maria Bonita reste, en effet, légendaire dans le Nord-Est brésilien, inspirant encore aujourd'hui des poètes et des chanteurs populaires.

22 C'est ce qu'a affirmé la police. Il y en a toutefois qui soutiennent qu'ils ont été d'abord empoisonnés par le commerçant traître. Il est vrai que les circonstances de ce siège demeurent pour le moins étranges, compte tenu du nombre de fois que Lampião avait réussi à se tirer de situations semblables.

23 Sobriquet qui signifie «éclair».

24 *Lampion, drame en quatre actes.* L'auteur s'est surtout distingué par ses romans de critique sociale des années 30.

25 Le lecteur cendrarsien aura sûrement reconnu le nom de l'auteur de *L'Enfant de la plantation* (traduction française de *O Menino do Engenho*), dont Cendrars a rédigé la préface (reprise dans *Trop c'est trop*, sous le titre de «La Voix du sang»).

26 Le film a obtenu les prix du meilleur film d'aventures et de la meilleure bande sonore. Cette dernière est constituée notamment de la chanson composée semble-t-il, par Lampião, et qui fonctionnait comme le chant de guerre de sa bande, *Mulé Rendera* (La Dentellière), devenu célèbre dans tout le Brésil. Le dossier Lampion du Fonds Cendrars des Archives littéraires suisses, à Berne, renferme une carte adressée à Cendrars par Nadia Léger, datée du 7 mai 1955, marquée «Souvenir de Cannes», et portant le tampon du Festival International du Film Amateur. Coïncidence?

27 *Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars.* Réponses aux enquêtes littéraires 1919-1957 recueillies, annotées et préfacées par Hughes Richard. Lausanne, Rencontre, 1969, p. 140.

28 *Lampião, o Rei do Cangaço*, de Carlos Coimbra, et le documentaire de Paulo Gil Soares, *Memórias do Cangaço*, qui utilise notamment un document d'époque dû à Abraão Benjamin, qui a filmé la bande de Lampião elle-même, vivant pour ce faire plusieurs mois parmi les *cangaceiros*.

29 Dans un mélange de théâtre et de danse, le spectacle a pour but de hausser à la dimension du mythe – à l'instar de Tristan et Yseut, Romeo et Juliette, Quichotte et Dulcinée – le couple de *cangaceiros*. Après une trajectoire montrée sous une forme qui rappelle la Voie Sacrée chrétienne – entre la jouissance et la douleur – les deux amants resurgissent dans un halo de lumière, cristallisant ainsi leur union pour l'éternité.

30 *Op. cit.*, p. 12.

31 Troisième partie de «Fébronio, magia sexualis», *La Vie dangereuse*, Paris, Grasset, 1938; IV, 548.

32 *Cf.* Carlos Augusto Calil, «Tempo brasileiro: Cronologia de Cendrars com a gente» [«Temps brésilien: Chronologie de Cendrars avec nous»]. In: Alexandre Eulalio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, deuxième édition revue et augmenté, à paraître (communiqué par l'auteur sur épreuve).

33 Le livre se trouve au Fonds Blaise Cendrars de Berne, dans le dossier du projet consacré à *Lampião* (P 72/II). Les citations tirées de cet ouvrage seront désignées de la lettre *L* et du numéro de page correspondant. La traduction en a été faite par moi-même.

34 Dans une lettre manuscrite datée du 7 septembre 1934, Cendrars remercie Paulo Prado de lui avoir envoyé *Lampion* [sic] (*cf.* Carlos Augusto Calil). On peut en conclure qu'il lui avait fait part de son intérêt pour Lampião.

35 J'y reviendrai, voir note 38.

36 Fonds Blaise Cendrars, dossier O 141, 1.a *(Histoires vraies)*.

37 Du 25 juin au 24 septembre 1937, un reportage par semaine (Fonds Blaise Cendrars)

38 Il n'est peut-être pas inintéressant de signaler que le crayon bleu que Cendrars utilise à cette occasion-là est apparemment le même que celui qu'il avait utilisé pour l'une de ses lectures du livre de Prata – ce qui nous amènerait à avancer l'hypothèse qu'il aurait alors repris ce dernier. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que les reportages de Fleury s'inspirent largement de Prata, en soulignant encore plus le côté exotique et romanesque de Lampião; puisque plusieurs passages cochés par Cendrars ici et là renferment le même contenu, on peut supposer qu'il aura voulu comparer les deux.

39 Cf. l'un des deux premiers extraits de son *Lampion* publiés aux pages 23 à 36.

40 La graphie incorrecte du prénom de Lampião figure aussi dans le texte original.

41 Voir ci-après.

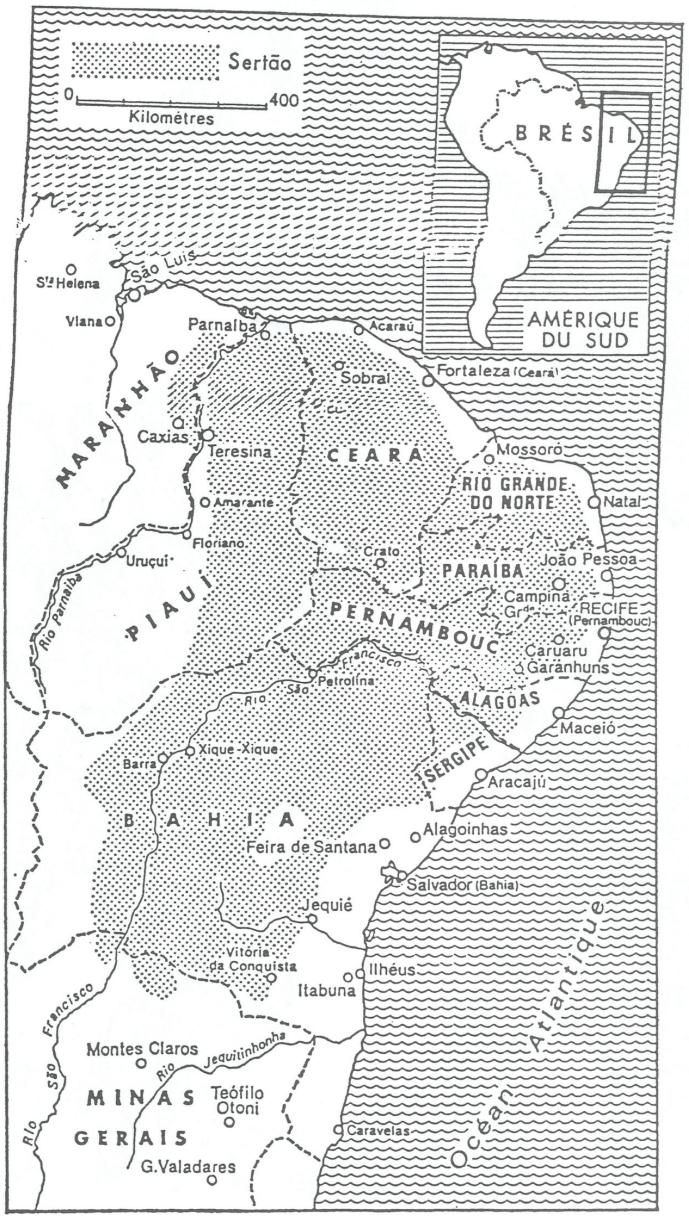
42 Il s'agit de Leopoldo de Freitas, intellectuel de second plan qui fréquentait Paulo Prado, et que Cendrars appelait «mon général» parce qu'il avait publié une *Histoire Militaire du Brésil*, . Une carte envoyée par lui à Cendrars en août 1938, témoigne de l'envoi (Fonds Blaise Cendrars, L 180).

43 «*J'écris. Ecrivez-moi.*» Correspondance 1924-1959. Blaise Cendrars Jacques-Henry Lévesque, OC IX, p. 110, 111, 113 respectivement.

44 Fonds Blaise Cendrars, P 73,4.

45 Fonds Blaise Cendrars, P 72/I, 3b).

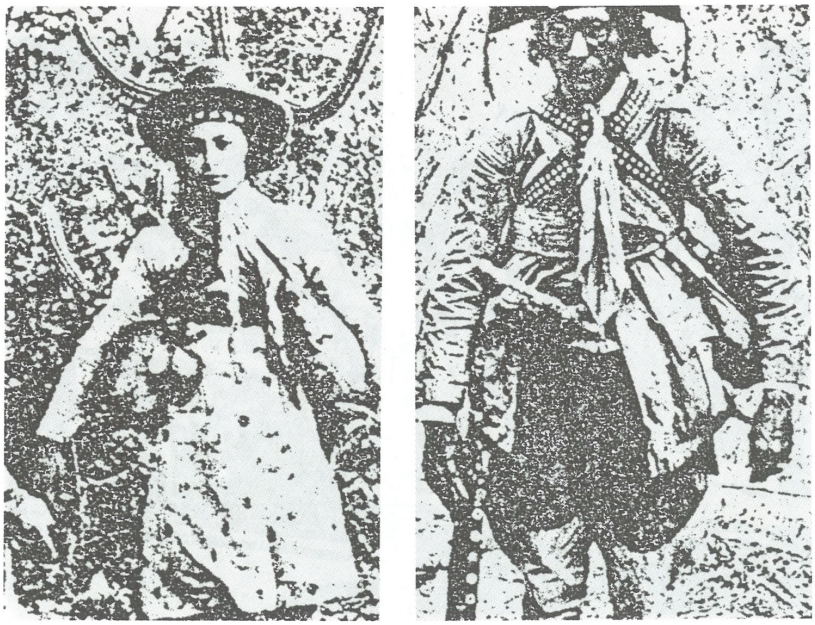
46 Fonds Blaise Cendrars, P 72/I 3a). Aucun élément ne permet de savoir – du moins jusqu'à présent – comment ces dessins sont parvenus à Cendrars.
47 L'hypothèse est d'autant plus probable qu'une des nouvelles de ce recueil («Mes chasses») porte exactement la même dédicace que l'on trouve dans *Lampion:* «For Bee and Bee».
48 Fonds Blaise Cendrars, P 126, 6.
49 Fonds Blaise Cendrars, P 126, 9.
50 Semble également hanter l'écrivain, un certain Comem-Orelhas, dont le vrai sobriquet est *Corta-Orelhas* («Coupe-Oreilles»), comme on peut le voir dans une coupure de journal figurant dans un des dossiers du Fonds Blaise Cendrars. Ce bandit n'est pas vraiment connu au Brésil.
51 «Le Nyassa» in *Les Pauvres honteux.* OC VIII, 532. Les renseignements sur la date ainsi que sur les conditions de l'écriture de ce texte nous viennent à travers Nino Frank, «Une mort difficile» in *Mémoire Brisée* (cité par Alexandre Eulalio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo/Brasilia/Quiron /MEC, 1978, p. 274).
52 «Fébronio», *La Vie dangereuse*, IV, 548.
53 Lettre à Paulo Prado du 7 septembre 1934, déjà citée plus haut.
54 Selon Prata, Lampião serait né en 1900. Comme Prata le signale à la fin, il a écrit son texte effectivement en 1933.
55 Arbre de la famille des mimosées, caractéristique de la végétation du *Sertão* (M. I. Pereira de Queiroz, *op. cit.*, p. 201).
56 Edition du 25 juin 1937.
57 Edition du 9 juillet 1937; le passage correspondant dans le livre de Prata se trouve à la page 73.
58 Le mot *sylva* est devenu *silva.* Le sens postérieur de *horrida* («horrible», «affreuse») peut également être associé à la jungle en question.
59 Eclaireur de l'armée spécialisé dans le repérage de traces lors des poursuites.
60 Cf. Luiz Luna, *Lampião e seus cabras.* Rio de Janeiro, Livros de Mundo Inteiro, 1972, p. 85-87; Nonato Masson, «A aventura sangrenta do Cangaço» (*Fatos e Fotos*, Brasilia, oct.-déc. 1962), cité par Pereira de Queiroz, *op. cit.* [«Témoignages»], p. 99-100; Ranulpho Prata, *op. cit.*, p. 89-100.
61 Sauf que *Cassiano* devient *Cassanio.* Mais sans doute le lecteur brésilien de Cendrars s'est-il déjà habitué aux petites déformations de ce genre...
62 Cendrars rajoute un accent (Macédo pour Macedo), qui pourrait suggérer la prononciation du [e] brésilien.
63 Ce qui pourtant ne serait pas impensable: les femmes des *cangaceiros* avaient normalement des enfants, Lampião ayant en outre la réputation d'être lui-même un excellent accoucheur.
64 D'après les documents consultés, l'assaut imprévu contre Lampião au *Raso da Catarina* eut lieu le 12 décembre 1932. Aucune mention de date ne figure dans le texte de Prata.
65 Maria Isaura Pereira de Queiroz, *op. cit.*, p. 122.



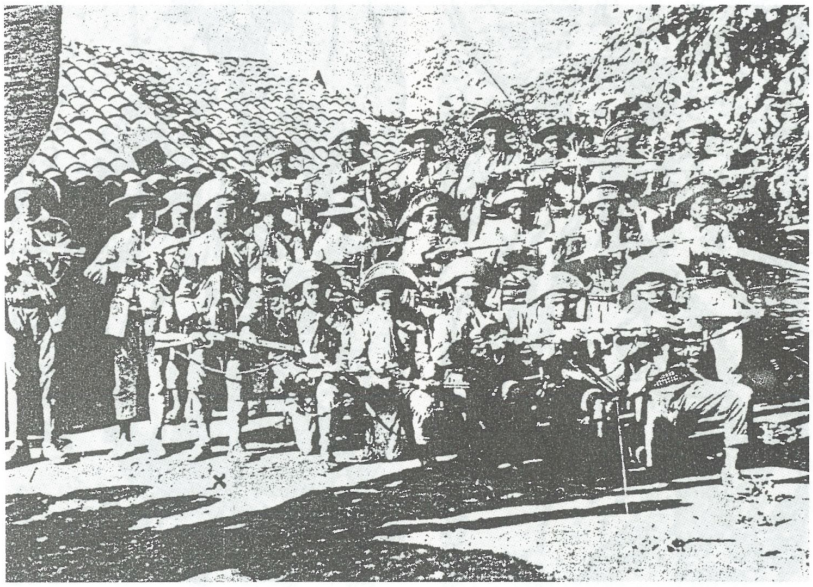
Zone du Sertão. (D'après Maria Isaura Pereira de Queiroz.)



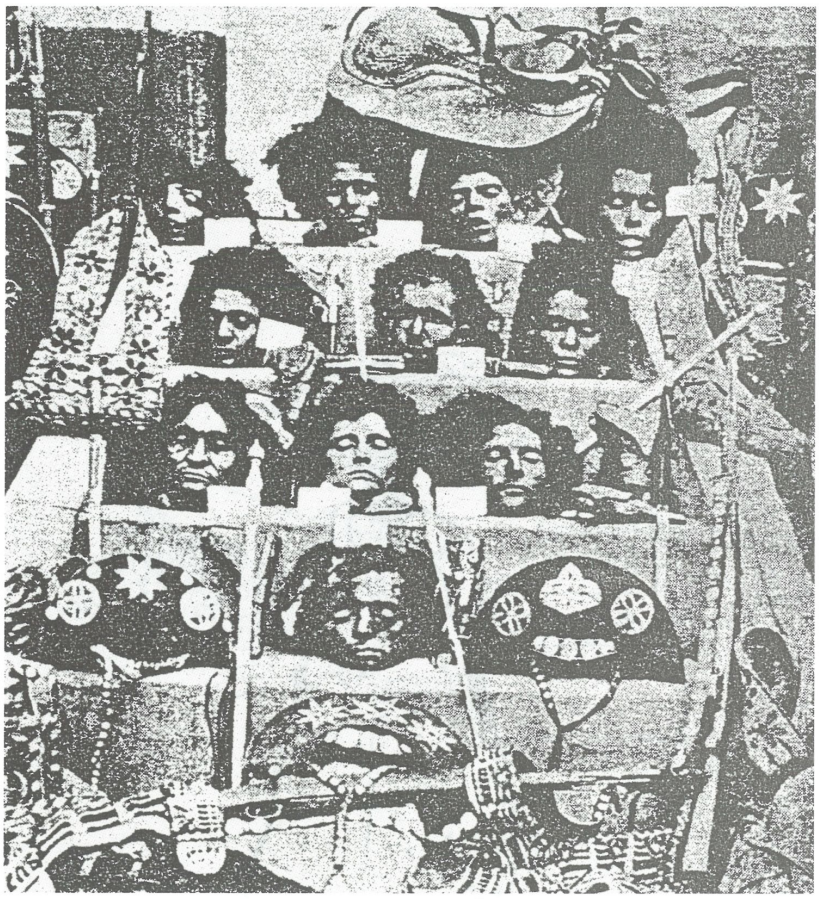
Lampion, le roi du Cangaço (1927). (D'après Maria Isaura Pereira de Queiroz.)



Maria Bonita et Lampion (1924?). (D'après Maria Isaura Pereira de Queiroz.)



La bande de Lampion en 1929. (D'après Maria Isaura Pereira de Queiroz).



Têtes des Cangaceiros *exposées sur les marches de l'église de Santana di Ipanema en juillet 1938. On reconnaît celle de Lampion (la première en bas) et celle de Maria Bonita (juste au-dessus). (D'après Maria Isaura Pereira de Queiroz.)*



Oswaldo Goeldi, Bahianaise *(I). Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

TROIS LETTRES À PAULO PRADO (1924-1925)

Choisissons, pour une fois, le point de vue de la muse qui s'émerveille devant l'à-propos avec lequel un hasard prodigieux intervient dans la carrière de son poète. Ce que nous perdons en rigueur, nous le gagnerons en fraîcheur ingénue, et la valeur humaine et littéraire des trois lettres de Blaise Cendrars qu'on va lire n'en ressortira sans doute qu'avec plus d'évidence. En effet: «Un jour, chez des amis, il a rencontré un Brésilien, Paulo Prado, qui l'a invité à aller au Brésil. Blaise était ravi.» C'est par ces mots simples que Raymone Duchâteau résume le début de la grande aventure brésilienne, qui devait permettre à la vie et à l'œuvre de Cendrars de prendre un nouvel et formidable essor[1].

Ces trois lettres adressées à Paulo Prado sont conservées au Fonds Blaise Cendrars, à Berne[2]. La première, écrite à São Paulo le 1er juin 1924, provient du dossier *Brésil II* (P 41), celui-là même où sont réunis les documents concernant le «Projet d'un grand film consacré au Brésil». Elle accompagnait l'envoi à Paulo Prado du projet en question, intitulé *Suggestions pour la réalisation d'un grand film de propagande brésilien.* L'écrivain y fait également allusion à la «conférence du 12», c'est-à-dire à la conférence sur Robert Delaunay prononcée le 12 juin 1924, au Conservatoire de théâtre et de musique, dans le cadre d'une exposition de peinture contemporaine[3].

Classées par Cendrars parmi les papiers relatifs à *Feuilles de route,* les deux autres lettres font aujourd'hui partie du dossier O 40/I 4. d (Legs RC). Elles ont été écrites après son retour en France. Tout semble indiquer que celle qui porte la date du 22 novembre 1924 est la première que l'écrivain ait envoyée à son grand ami brésilien depuis qu'ils s'étaient quittés à Santos. Visiblement, il a éprouvé quelque peine à se réaccoutumer au climat pourtant si amène de l'Ile-de-France. D'autre part, on est fasciné de le suivre à travers les méandres de sa missive et de voir com-

ment, dans l'acte d'écrire même, il puise de nouvelles énergies, se lance dans de nouveaux projets d'écriture et d'édition.

La troisième lettre, datée du 13 février 1925, le confirme, la machine est relancée: «Ouf, ouf, ouf.» *L'Or* va paraître incessamment, *Moravagine* est terminé ou peu s'en faut, *Le Plan de l'Aiguille* est en bonne voie. Mais qu'il est difficile, pour un auteur, de rendre compte de son propre travail! Sauf le respect que nous lui devons, comment le prendre au sérieux, quand il lance cette boutade: «Je crois que c'est là le seul apport réellement nouveau de la littérature moderne: on écrit comme n'importe qui fait [...] chaque matin un quart d'heure de gymnastique suédoise, sans grande conviction»?

Dans cette lettre[4], l'envie de retrouver la vivacité et l'enthousiasme brésiliens perce quasiment à chaque paragraphe. Si elle contient par ailleurs, comme la précédente, des propos assez désobligeants vis-à-vis de Paris, les nouvelles que Cendrars fournit à son ami sont précises et savoureuses. C'est le plaisir de s'adresser à un fin connaisseur du Tout-Paris. En effet, Paulo Prado avait l'habitude de venir explorer chaque été pendant quelques semaines la Ville lumière.

Roi du café, «spécimen hors série de l'aristocratie brésilienne», Paulo da Silva Prado était un homme d'une grande culture, un mécène à l'esprit ouvert et au jugement compétent. Sans lui, l'art et la littérature brésiliens de la première moitié du XX^{e} siècle ne seraient pas exactement ce qu'ils sont. Et pour nous, bien entendu, son moindre mérite n'est pas d'avoir fourni à Blaise Cendrars l'occasion d'écrire quelques-unes de ses plus belles lettres et d'y tracer une sorte d'autoportrait involontaire, mais qui en dit plus long et surtout beaucoup mieux que bien des pages d'interminable et pointilleuse dissertation...

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

1 Le propos de Raymone Duchâteau est cité par Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars,* Balland, 1993 (nouvelle édition revue et augmentée), p. 332. Pour mieux connaître, et de façon plus détaillée, les circonstances du premier séjour de Cendrars au Brésil, on se reportera aux pages 383-405 de cette grande biographie ainsi qu'au livre d'Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars,* São Paulo, Quiron, 1978, dont la réédition préparée par Carlos Augusto Calil et Maria Teresa de Freitas est très attendue.

2 Plus précisément, ce sont les doubles dactylographiés de ces trois lettres qui se trouvent dans les dossiers de Berne. Le fait que Cendrars ait établi et conservé ces doubles, n'est-ce pas une preuve de plus de la valeur qu'il leur attribuait?

3 Un extrait de cette conférence a été publié par Cendrars dans *Aujourd'hui,* Grasset, 1931. Intitulé «La Tour Eiffel», il constitue le dixième chapitre de la septième partie du recueil, consacrée aux «Peintres» (IV, 195-200).

4 Dans sa biographie, Miriam Cendrars cite un important extrait de cette lettre du 13 février 1925, p. 429, ainsi que d'autres lettres à Paulo Prado: celle du 22 février 1928 (p. 439), celle du 11 décembre 1929 (p. 455), celle du 8 août 1934 (p. 464), celle du 7 septembre 1934 (p. 466), celle du 10 juillet 1935 (p. 468-69) et celle du mois de juin 1938 (p. 500). Ce qui nous permet de deviner les trésors que doit receler la *Correspondance Blaise Cendrars – Paulo Prado* dont nous espérons la publication dans un proche avenir.

1. Lettre dactylographiée de Blaise Cendrars à Paulo Prado (P 41)

Saint Paul, le 1^er^ juin 1924

Mon cher Paul,

Veuillez trouver ci-joint le projet du grand film de propagande dont nous avons souvent parlé. Je crois que la rédaction de mes suggestions est assez complète. Vous seriez assez aimable de lire ce projet très attentivement et je vous serais bien obligé si vous vouliez bien me dire ce que vous en pensez et me faire toutes vos observations. J'attends vos directives avant de donner suite à cette affaire. Oswald est trop impatient.

Je travaille à ma conférence du 12. C'est Oswald qui a pris l'affaire en main et qui s'en occupe. Il est bien gentil.

Tout ce tapotage à la machine m'occupe toute la journée et m'empêche de trouver le temps par trop long durant votre absence.

Enfin, le froid annoncé est arrivé et vous avez encore raison: un gros pardessus n'est pas de trop.

Faites toutes mes bonnes amitiés à M^me^ Marinette; à vous

ma main amie

2. Lettre dactylographiée de Blaise Cendrars à Paulo Prado (O 41/I 4.d)

Le Tremblay sur Mauldre, le 22 novembre 1924

Mon cher Paul,

Enfin, voici de mes nouvelles.

Je suis à la campagne depuis plus de deux mois, c'est-à-dire depuis mon retour du Brésil.

Un vieux mur de chez nous. Un pommier japonisant. Des grosses pommes vermoulues qui tombent à chaque instant sur le sol détrempé. Au-dessus du mur, un fouillis de poiriers recouverts de poires vertes et qui n'arrivent pas à mûrir, tellement il a plu cette année, tellement il pleut encore. Dans le petit jardin, ma petite baraque de petzouille.

Enfin, vous connaissez ce décor et la campagne à 50 kilomètres de Paris dans la direction de Rambouillet.

Je vis là.

J'y devrais travailler. Mais je n'arrive pas à écrire une ligne. Les jours, les semaines et, hélas! les mois se passent. Je ne fais rien. Je n'arrive pas à reprendre contact avec les choses et les gens d'ici. Je pense à vous, à Oswald, aux deux, trois bons amis, que je me suis fait, là-bas, chez vous; je pense à l'hinterland de Saint Paul où vous m'avez si souvent mené, j'entends la Marmon, je suis recouvert de terre rouge, je vois un coin de route, un arbre, un vol d'oiseau et la chaleur, cette chaleur farouche de l'intérieur, cette chaleur du dimanche matin entre S. Joao de Boa-Vista et Araraquara (?) (est-ce bien ce nom-là, vous savez bien cette ville que nous n'avons fait que traverser, dont les habitants étaient si bêtes et dont tout le terrain des environs est plein d'affaissements et de trous, nous venions de traverser cette grande plaine piquée de palmiers nains, la route était droite, nous avons fait de la vitesse, derrière nous il y avait un admirable paysage de montagnes bleues et devant nous nous avons longuement discuté sur le nom de la ville qui apparaissait petit à petit d'entre les eucalyptus; nous étions comme ivres de chaleur; de là nous avons obliqué à gauche pour aller déjeuner à Mogy-Mirim). Je pense aussi beaucoup aux événements du dernier mois de mon séjour chez vous. Il n'y a pas grand chose dans les journaux et j'ai peur de trop lire entre les lignes.

J'ai des milliers de choses à vous dire, Paul, et voici des dizaines de fois que je vous commence une lettre, sans jamais arriver à aller jusqu'au bout. C'est que je suis dans un drôle d'état d'esprit et pas du tout dans

mon assiette. On vient de me donner aujourd'hui un chien samoyède, à longs poils, tout blanc, avec de grands yeux de demoiselle; c'est peut-être pourquoi je suis encore plus près de vous aujourd'hui, je pense aux heures de sieste sur votre terrasse, aux jeux entre Sandy et Boche, je vois les guêpes dans le jasmin, les petites et les longues, j'entends les cris de Marinette, un million de souvenirs tombent sur moi que je revis, plus que je vis... le hamac se balance...

Cher ami, par quel bout commencer? Vous m'avez quitté à Santos. On a embarqué du café jusqu'à deux heures du matin. Le lendemain, on n'a pas voulu me laisser débarquer à Rio parce qu'il me manque un bras. J'ai fait un voyage admirable, une traversée sans histoire. Mais ce n'est pas ça que je veux vous dire. Alors Paris. Paris est moche. Paris est pauvre. Paris est sale. Je n'ai fait que le traverser. Je suis venu m'installer ici. Paris me dégoûtait déjà avant mon départ; mais maintenant, c'est inimaginable. Les deux, trois fois que je m'y suis risqué incognito, j'avançais, je pénétrais dans les rues avec le bonheur, mais aussi avec l'angoisse d'un convalescent, plein d'hésitations, de trouble, de surprise. Et pourtant je suis costaud, diable, et les deux, trois fois que j'ai dû y aller pour affaires, voir des gens, etc., j'étais plutôt comme une brute, j'ai [enlevé des affaires en] traité mes affaires en un tour de main et traité mon monde avec beaucoup de hauteur. Mais Paris me rend triste, sombre, aussi ténébreux qu'Oswald le jour de mon départ. Je n'y ai plus d'amis, tout au moins dans le monde des lettres et des arts; les livres qui paraissent, les expositions en cours, ne m'intéressent plus. Tout est moche, bête, fignolé, précieux, brillant, vide et tellement en dehors de cette grande vie d'aujourd'hui qui se manifeste si richement chez vous et dont on saisit si bien le rythme et le trafic en plein océan et dans les ports. Les music-hall sont creux, les cirques morts, les quelques petites boîtes où l'on mangeait encore bien se sont transformées en autant de tavernes munichoises, marbres, faux ors, cuisines où le TIP remplace le beurre. Grosse influence allemande, le fin du fin, c'est d'imiter et de choyer jusqu'à la gauche les produits (surtout intellectuels) de l'ex-ennemi (ce n'est pas à vous qu'il faut dire combien cela peut être triste). Les premiers bolcheviks sont également arrivés, ils m'ont fortement déçu. En somme tout ce qui porte aujourd'hui un nom, sonne creux. Il ne reste plus que ces incommensurables conneries que nous aimerons toujours, la dernière revue de Mistinguett au Casino de Paris, le Salon de l'automobile (où il n'y avait rien de nouveau cette année, sauf dans les carrosseries) le Chabanel, Prunier, les banques, les gares, la rue. Une seule nouveauté réjouissante parce que réussie: l'autodrome de Montlhéry, piste en ciment armé, des virages de trente mètres de hauteur, tous les records du monde de vitesse battus, j'y ai fait 210 à l'heure avec de Viscaya sur Bugatti 12 cylindres. 60 000 spectateurs, surtout du populo.

Il y a aussi les grands hôtels, le Ritz plus tapettes et pédés que jamais, le Meurice qui n'a plus son bar ni ses fameux cocktails, le Majestic très proustien et surtout le Claridge, dont vous m'avez parlé avec tant d'envie un jour, qui est tout à fait chouette et épatant, grouillant, vivant, archilouf, où au milieu des danses, des orchestres, des bavardages, des femmes, des rastas, des boutiques, des ascenseurs, des portiers polyglottes, meurt, pour moi, dans un frissoulis d'écume, la dernière vague de mon dernier voyage (je pense aussi à mon bon ami Billy qui s'y est suicidé il y a deux ans et je fais toujours un tour jusque dans sa chambre, N° 101).

Si je n'avais pas cette baraque à la campagne, où je fais du jardinage, comme les tout petits bourgeois de Hollande ou de Chine, si je n'avais pas cette baraque, je serais à Paris comme un étranger neurasthénique qui y recherche des impressions de lecture, sauf que ce que j'y trouve, je ne l'ai pas lu, mais bel et bien vécu autrefois. Ça, n'est pas drôle.

Pourtant, il faut que je travaille et je m'y mets petit à petit. Je dois fournir cette année un effort considérable; car je joue mon avenir sur les livres que je prépare, et, sans exagérer, peut-être celui de toute la jeune génération des écrivains. Ce que je pense, ce que j'ai écrit il y a quelques années et que je reprends maintenant est tellement loin de ce qui se fait et se publie! Et je suis loin d'être satisfait et calme. Au contraire, plein d'inquiétude, de projets, disposant d'une force énorme et ne voulant pas me laisser pousser par le temps, bien que talonné par les engagements pris, je voudrais travailler dix livres à la fois, j'en commence un, je lâche l'autre, je suis mécontent de tous et vais me promener dans les bois. Je sens toutefois, que toute cette agitation se calme, que ma tête s'organise et que je finirai tout de même par faire ce que je dois faire. La preuve, c'est que je vous écris aujourd'hui. Car vous avez été tous tellement gentils avec moi, et surtout vous, Paul, que tout ce que je fais, je le fais en somme comme sous vos auspices.

Parlons maintenant affaires.

Biches de Café. *J'ai, actuellement, deux jeunes savants, qui travaillent la question, un entomologiste et un chimiste. Malheureusement, les grains que j'ai rapportés étaient complètement desséchés et abîmés. Est-ce le flacon qui était mal bouché ou l'influence des climats, bref tout le liquide s'était évaporé et les grains se trouvent tout ratatinés, noirs, moisissants. Voudriez-vous prier M. Souza-Queiros de m'en envoyer si possible un autre bocal et lui dire de bien prendre garde au bouchage. Je crois qu'il serait prudent de boucher le flacon avec une rondelle de parchemin paraffiné. Dites-lui également de me tenir au courant de cette question en m'envoyant des brochures (si on en a publié depuis mon départ) et de me dire également quelles sont les mesures prophylactiques prises.*

Film de propagande brésilien. *Je m'en suis très peu occupé. J'en ai toutefois touché deux mots à deux endroits différents; des deux côtés on*

trouve l'affaire très intéressante et on est prêt à faire la moitié du capital, selon mon projet, et même tout le capital. Dites-moi, si c'est le moment de réaliser cette affaire ou s'il vaut mieux attendre encore un peu. L'un est Pathé, qui ferait la moitié et l'autre, la Banque Mondiale (Trust Stinnes) qui ferait éventuellement le tout. Dites à Oswald que j'attends toujours l'ébauche d'un scénario. (On m'a proposé d'aller faire un film de propagande et une série de documentaires en Colombie et au frais du Gouvernement. Comme ça ne presse pas, je n'ai répondu ni par oui, ni par non. J'attends votre réponse au sujet du film brésilien avant de donner suite à cette affaire de Colombie.

Editions. *Deux éditeurs, le Sans Pareil et Stock sont prêts à éditer une collection de jeunes auteurs brésiliens. Cette collection paraîtrait en portugais. On choisirait les meilleurs volumes pour les publier en français. C'est moi qui ai eu cette idée et n'ai eu aucune peine à la caser. Je crois que cela pourrait être intéressant pour Oswald, quand il viendra à Paris, il pourrait en assumer la direction. Dites-lui de mettre cette affaire au point et d'arriver à Paris avec un plan tout fait.*

Traductions. *J'ai vu Serge et je lui ai proposé de traduire pour des journaux et des revues une série de nouvelles brésiliennes, très couleur locale. On pourrait par la suite en faire un volume. Il vient de me traduire une nouvelle de Monteiro Lobato. Comment faire pour les droits d'Auteur? Serge me dit qu'il agit d'accord avec Lobato. Voudriez-vous en causer avec ce dernier. Je tâcherai de caser cette traduction dans les* Œuvres Libres. *Il serait bon que Monteiro Lobato désigne lui-même ses meilleures nouvelles. Je voudrais également d'autres auteurs.*

Ballets Suédois. *Satie et Picabia ont agi comme des mufles à mon égard. Ils ont profité de mon absence pour faire leur ballet tout seuls et m'ont complètement écarté. Cela n'a aucne espèce d'importance, car j'ai autre chose à faire. Toutefois, je n'ai pas tenu à me fâcher avec les Suédois pour leur donner le* Ballet Brésilien. *J'en ai parlé à de Maré et à Borlin, sans trop insister et je crois que j'ai bien fait, car leur saison cette année est très mauvaise, ils ont tout raté, les nouveautés qu'ils donnent sont au-dessous de tout et le* Ballet Nègre, *qu'ils ont repris jeudi dernier, a été complètement loupé. Après-demain ils donnent* Relâche, *le ballet Satie-Picabia. Je crains fort que ça soit encore un four. Après cette série noire, les Suédois éprouveront le besoin de se réhabiliter. Je crois donc avoir énormément de chances pour leur faire accepter le Ballet Oswald-Tarsila. J'ai rendez-vous vendredi à ce sujet et enverrai un câble si c'est accepté. Sinon, j'en parlerai à Diaghilew.*

Les articles de journaux. *Je n'abandonne pas l'idée de faire ces 25 articles sur le Brésil. Mais* Excelsior *voudrait surtout des articles concernant les derniers événements. C'est délicat. Moi, je voudrais mettre tout le poids sur le côté entreprenant, pays nouveau, du Brésil. Comme on n'est*

pas à un jour près, j'attends l'arrivée d'Oswald avant de donner mes articles. Je ne voudrais pas faire de bévues. En attendant je les bricole. Ils paraîtront en volume chez Crès.

Je ne vous demande pas, mon cher Paul, quand vous viendrez. Je sais que ça ne vous est pas facile en ce moment. Mais ça me ferait bien plaisir de vous voir. Et Oswald, à quand?

*Faites mes bonnes amitiés à tous les amis et particulièrement à Oswald, René, Marie. Comme j'ai vendu 200 livres sterling les droits de traduction de l'*Anthologie Nègre *pour l'Angleterre, je me suis permis d'envoyer un tom-pouce à Marinette et ses poupées, [et] j'espère qu'elle ne m'en veut pas. Dites-lui bien que je l'aime beaucoup. A vous, mon cher Paul*

ma main amie

P. S. Maintenant, je vous écrirai plus régulièrement.

Excusez le décousu de cette lettre.

Vous seriez bien aimable de donner un coup de téléphone à Dona Olivia et lui faire mes amitiés.

Permettez la machine à écrire c'est plus lisible.

Je vous ai envoyé un paquet de livres et de Revues

B. C.

3. Lettre dactylographiée de Blaise Cendrars à Paulo Prado (O 41/I 4.d)

LE TREMBLAY SUR MAULDRE
par Montfort l'Amaury
Seine et Oise

le 13 février 1925

Mon cher Paul,

Avant tout je tiens à vous dire combien j'ai pris de plaisir à lire et à relire Claude d'Abbeville, qui devient mon livre de chevet. N'avez-vous pas encore une chose aussi rare et aussi belle à faire réimprimer? Vous m'avez parlé un jour d'un volume sur l'inquisition à Bahia, pouvez-vous me l'envoyer ou pensez-vous que la langue soit trop difficile pour moi. Je viens vous demander également des nouvelles de votre monographie sur le Caminho do Mar. Tout ce que vous m'en avez dit est palpitant et je l'attends avec impatience.

*De mon côté, je travaille et c'est pourquoi j'ai été si long à vous écrire cette fois-ci. J'ai terminé pour Grasset l'*Histoire du Général Johann August Suter, *premier milliardaire américain, ruiné en 1848 par la découverte des mines d'or sur ses terres. Le volume paraîtra à la fin du mois. Il y a plus de quinze ans que j'avais envie d'écrire cette histoire et je ne l'aurais pas encore écrite aujourd'hui sans mon séjour chez vous, ma visite à San Martino et nos longues conversations. Dans chaque chapitre vous verrez du premier coup tout ce que je vous dois, Paul, et régulièrement j'aurais dû vous dédier ce chapitre, cette histoire, dédiée, ainsi que je l'avais promis avant la guerre, à une Allemande.*

Je me suis donc mis et remis au travail d'écrire, ce que je n'aime pas beaucoup, mais qui toutefois a ce mérite de vous empêcher de penser à quoi que ce soit. Ainsi, je n'ai plus le cafard. Je suis en train de terminer un autre roman, Moravagine, *également pour Grasset, puis j'en terminerai un troisième pour le Sans Pareil,* Le Plan de l'Aiguille, *roman du phonographe. Ouf, ouf, ouf. Sorti de là, j'ai envie de disparaître au fin fond de l'Afrique. C'est tout de même étonnant que l'on puisse écrire ainsi, sans enthousiasme, sans se battre les flancs, sans bourrage de crâne et sans être soi-même dupe de ce que l'on fait. Je crois que c'est là le seul apport réellement nouveau de la littérature moderne: on écrit comme n'importe qui fait (et ne le fait souvent pas) chaque matin un quart d'heure de gymnastique suédoise, sans grande conviction. Et*

pourtant, c'est de la vie même de l'homme qu'il s'agit. Et de son existence. C'est pourquoi c'est si emmiellant. Comme la santé. Et indispensable. Puis il y a aussi une question de sous. (Tout au moins pour moi).

Vous ne sauriez croire combien votre lettre m'a fait plaisir, car j'ai réellement beaucoup d'amitié pour vous et vous êtes un chic type, Paul, (on disait autrefois un gentil-homme) et je vous chéris tous les deux, Marinette et vous. Depuis ma dernière lettre j'ai vu Oswald (qui était là depuis un bon mois et qui ne soufflait mot), Tarsila, Dona Bettita, votre frère Antonio et Washington Luiz. Nous avons même été gueuletonner ensemble à la Villette, Washington, Antonio, Oswald et moi. C'était fameux. Vous y manquiez. De midi à 17 heures, sans se fatiguer. Et tout le monde avait envie de recommencer.

Ce que vous dites de Paris est très juste et ce que j'en dis ne l'est pas moins. Moi aussi j'aime le bourgeois dont vous parlez et surtout le melon qu'il porte sous le bras, le beau Cantaloup. C'est pourquoi je suis et reste à la campagne à cultiver mon petit jardin, épinards géants, laitues, endives et bientôt les petits radis roses à bout blanc. Il y a aussi quelques bonnes villes de province, retardataires, avec de la mangeaille, de petites habitudes méticuleuses de propreté et d'économie. Voilà où il faut chercher la France. Mais le Paris d'aujourd'hui, à part les rares coins dont je vous parlais, c'est de la m... Les salons, amusants un jour par mois, parce que assemblées de chie-en-lit. Les affaires, amusantes un jour par semaine, parce que entre les mains des Allemands. La politique, amusante une heure par jour, parce que misérablement violée par les communistes et Daudet. Musik-hall [sic] *anglais-américains pauvres... Théâtres et littérature de et pour bas fonctionnaires. La peinture d'une tristesse noire. On prétend que nous sommes dans une époque de transition. Oui, je veux bien; mais en entendant quel désordre et quelle bassesse dans les caractères et les œuvres. Et plus moyen de rire: toutes les femmes se marient. Paris sans femmes, ça c'est un comble; ça paraît invraisemblable et pourtant cela est vrai et n'échappe pas à un œil averti. (Ainsi l'autre soir au Moulin Rouge, il n'y avait que des femmes mariées, dans la salle et... sur les planches!) J'ai souvent l'impression, que plus les gens veulent faire nouveau, être modernes, plus ils s'enfournent à rebours dans du Louis-Philippard et ressemblent à cette classe de bourgeois honnis par Théophile Gautier et qui n'existent peut-être pas de son temps. A Paris on se prend aujourd'hui au sérieux... et l'on s'ennuie sérieusement. Le sport est devenu une religion et l'art pontifie plus que jamais (je parle des cubistes et non des artistes français). Il y a tout de même une bonne farce qui déroute tout le monde et qui fait faire de grandes choses, c'est que l'argent ne vaut plus rien. Ça c'est une nouveauté en France, une vraie.*

Il y en a eu encore une autre cet hiver. Les femmes du monde ont découvert, rue des Martyrs, un petit Italien, fabricant de grands cha-

peaux de feutre comme on les porte en Lombardie. Chacune choisit son feutre, le coupe, le découpe, le chiffonne, l'arrange, le fait teindre, y met deux sous de ruban et arrive à se fabriquer un petit chef-d'œuvre, un turloutou minuscule. C'est ravissant. Bref. Coquet. Rigolo comme tout. Et ça ne coûte rien...

Il pleut, il fait sale et froid. Je me remets au travail. Si tout va bien et à moins que vous ne veniez avant, j'espère pouvoir venir au Brésil au mois de juin. Faites mes bonnes amitiés à tous les amis et à vous deux

ma main amie



Oswaldo Goeldi, Matchiche. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

BLAISE ET LES TUPIS-MODERNISTES: INDICES D'UNE COMPLICITÉ ESSENTIELLE

Blaise, Braise, Brésil – Blaisil[1], Les mots jouent ensemble, parlent d'eux-mêmes et délivrent le sens profond des choses. Si Blaise Cendrars est braise et cendres, le Brésil, pour sa part, est le pays du bois de braise, le *Pau-Brasil,* le bois de teinture rouge que les corsaires français allaient rapiner au XVI[e] siècle sur les côtes du pays-continent nouvellement découvert, en prenant langue avec les tribus Tupinambas, au nez et à la barbe de l'occupant portugais.

Et c'est bien avec des *Tupis* d'un nouveau genre, qui s'intitulent eux-mêmes «anthropophages», que Blaise-le-corsaire va nouer commerce au nez et à la barbe d'un académisme fossile qui colonise encore ce Brésil du début du XX[e] siècle et corsette sa culture dans des pompes et des canons d'un autre âge.

Inspirés et encouragés par leur poète-mentor, les «indiens en queue-de-pie» du mouvement moderniste vont s'employer avec beaucoup de talent à faire exploser les vieux moules pour que jaillisse enfin le poème hirsute et savoureux de cette Amérique tropicale encore dans l'enfance de son histoire moderne.

Blaise et Brésil, les mots déjà, la musique des mots, révèlent l'attraction, dénoncent la connivence essentielle. La rencontre était écrite, l'histoire d'amour inévitable.

Il n'entre pas dans mon propos de raconter à nouveau dans le détail ce que fut cette «Aventure Brésilienne de Blaise Cendrars». D'autres l'ont fait, le font avec un talent et une compétence incomparables[2]. Ce que je voudrais tenter plus modestement ici c'est de montrer, à l'aide d'indices nouvellement découverts ou peu connus, à quel point cette relation de

Cendrars et des modernistes brésiliens fut intense, essentielle, décisive pour les deux parties.

C'est le Brésil qui va achever de révéler à lui-même l'écrivain et le confirmer dans ses intuitions primordiales. Après l'illumination des *Pâques à New-York* et la révélation de «la nuit de Méréville» le voyage au Brésil constituera le troisième rite initiatique, le troisième et dernier seuil que Frédéric Sauser va franchir pour devenir définitivement Blaise Cendrars.

En retour, Cendrars va inspirer le mouvement moderniste brésilien – du moins dans sa première phase – avec une force dont on ne mesure pas toujours, aujourd'hui encore, l'intensité.

Les indices de cette influence sont multiples. Les plus apparents, les plus immédiatement perceptibles se réfèrent à des formes: titres d'ouvrages et de textes, modes de présentation, voire typographie. Ainsi en est-il de l'épisode de la couverture de la revue *Klaxon* tel qu'il a été rapporté à Aracy Amaral par Sergio Buarque de Hollanda[3]. En 1922, celui-ci montre aux créateurs de la première revue moderniste en phase d'élaboration un exemplaire de *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame* avec les illustrations de Léger. En fringants cannibales qu'ils sont, les jeunes modernistes se précipitent sur l'ouvrage avec un bel appétit, le *dévorent* allègrement, le *digèrent*, et *régurgitent*[4] quelque temps plus tard une couverture du premier numéro de *Klaxon* fort inspirée par celle que Léger avait créée sur les indications de Cendrars lui-même pour *L'Ange*.

Mais, en matière de formes, il est d'autres «synchronicités» très significatives qui furent, à ma connaissance, moins commentées. Quand, après 1924, Cendrars et son éditeur se voient obligés de renoncer au titre *Kodak* pour le recueil de poèmes qui deviendra donc, dans les éditions suivantes, *Documentaires*, Blaise confiera qu'il avait songé un moment à intituler son livre «Pathé-Baby» mais qu'il avait craint «que la puissante "Kodak Co Ltd" au capital de je ne sais combien de millions de dollars» ne l'accuse cette fois-ci «de concurrence déloyale»[5]. L'écrivain moderniste Antonio de Alcântara Machado connaissait-il tous les détails de cette affaire lorsqu'il publie précisément, en 1926 à São Paulo, son «Pathé Baby», recueil d'instantanés glanés lors d'un voyage en Europe? Peut-être pas. Pour ma part, je pencherai plutôt pour une convergence naturelle, pour une communauté d'inspiration[6]. Mais la «parenté cendrarsienne» de l'ouvrage d'Alcântara Machado ne se limite pas à cette question de titre: la préface de *Pathé Baby* est un radio-télégramme d'Oswald de Andrade rédigé à bord du navire *Cap Pollonio* intitulé «Carta-Oceano», cette «*Lettre-Océan*» chère au cœur de Blaise, ce «message pratique à tarif régressif» dont il usera et abusera lors de ses traversées, ce «messager sentimental qui vient vous dire bonjour de ma part entre deux escales aussi éloignées que Leixoës et Dakar alors que me sachant en mer pour six jours on ne s'attend pas à

recevoir de mes nouvelles»[7]. S'il y a une chose que Cendrars a largement contribué à inaugurer c'est bien *l'usage poétique des moyens de communication moderne*. En ce sens cette «Carta-Oceano» d'Oswald est aussi un hommage indirect à son ami et maître, pionnier ès défrichage de nouvelles voies de création littéraire.

Comme on le voit l'imbrication est ici totale entre certaines formes cendrarsiennes et les figures adoptées par quelques-uns des grands créateurs du mouvement moderniste brésilien. Non que l'on se copie les uns les autres mais bien parce qu'en ces années vingt «anthropophages de São Paulo» et Blaise fréquentent les mêmes parages, marchent l'amble, s'émeuvent des mêmes découvertes, s'enthousiasment des mêmes perspectives. Complicité incroyablement étroite, parfois troublante, fraternité de quête qui mènera même un jour Cendrars – qui n'est pas coutumier du fait – à proposer à Oswald: «Voici quelques poèmes. Fais en d'autres et *signe-les de mon nom* si ceux-ci ne conviennent pas»[8].

Ce «commerce» de Cendrars avec l'avant-garde brésilienne est ancien. Il commence vraisemblablement peu après la première guerre mondiale lorsque certains voyageurs ramènent de Paris à São Paulo et Rio des brochures – *Pâques à New-York*, les «poèmes élastiques», *J'ai tué* – qui passent de main en main et qu'on se lit à voix haute avec émotion. Très vite les poètes brésiliens les plus audacieux, les plus talentueux (Manuel Bandeira, Mario de Andrade) reconnaissent Cendrars comme un des créateurs majeurs de l'époque en même temps qu'ils l'identifient comme un des leurs. Le phénomène est remarquable car il n'est pas seulement d'admiration mais bien aussi *d'identification*.

Identification que Sergio Milliet résumera ainsi dans un de ses articles de la *Revue d'Amérique Latine*:

> Cendrars est un poète brésilien![9]

Mais pour le moment, Cendrars est un «héros – ou un ami – lointain», c'est un personnage abstrait, sans doute mythifié, dont on connaît d'ailleurs peu de choses sinon qu'il est mutilé de guerre et qu'il fut lié à Apollinaire, autre référence de ces jeunes gens. Et puis c'est une relation à sens unique: Blaise, lui, ne connaît pas les Brésiliens. L'histoire va donc prendre un tout autre tour à partir de la rencontre en chair et en os. A partir du 28 mai 1923 très exactement, quand Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral débarquent (à l'improviste?) chez «Mamanternelle»[10] rue du Mont-Dore, que les regards s'éprouvent, que les mains se joignent, que les énergies se mesurent, s'apprivoisent, bref que le contact physique a lieu et le coup de foudre instantané qui s'ensuit entre Blaise, pourtant assez réservé en la matière, et ces jeunes Brésiliens pleins de charme, de talent et d'enthousiasme venus le débusquer en sa tanière.

Il est intéressant de tenter de reconstituer l'agenda de ce second semestre de 1923, entre cette première rencontre et le départ de Cendrars au Brésil début 1924, pour mesurer ce que fut cette «passion» dans sa première phase. En recoupant les sources d'information dont nous disposons[11] et en collectant les dates, on s'aperçoit qu'il n'est pratiquement pas de semaine, entre mai 1923 et février 1924 où Cendrars ne rencontre les Brésiliens de Paris. Dans cette période sont présents dans la capitale: les écrivains Oswald de Andrade, Sergio Milliet, les peintres Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, le sculpteur Victor Brecheret, le musicien Villa-Lobos, les mécènes du mouvement moderniste Olivia Guedes Penteado et Paulo Prado, homme d'affaires et intellectuel de premier plan[12]. Blaise les rencontrera tous et connaîtra chacun d'eux. Ce sont des dîners et des déjeuners, des fêtes, des réceptions à l'ambassade du Brésil, des «premières» de spectacles... Paris est à cette époque, on le sait bien, une fête de l'esprit et de la création et à cette joyeuse équipe de Blaise et des Brésiliens se joignent souvent Cocteau, Valéry Larbaud, Satie, Jules Supervielle, Fernand Léger, Brancusi, parfois même Picasso...

Les éléments dont nous disposons font état par exemple d'un déjeuner avec Cendrars en juin 1923 dans l'atelier de Tarsila do Amaral, rue Hégésippe-Moreau, du fameux repas que l'ambassadeur du Brésil, Souza Dantas, offre, le 28 du même mois, à un groupe d'intellectuels et d'artistes franco-brésiliens (outre Blaise, Tarsila et Oswald, il y a là Léger, Lhôte, Giraudoux, Darius Milhaud, Supervielle, Jules Romains); d'un dîner, le 4 juillet, «en l'honneur d'un écrivain canadien» au cours duquel Tarsila et Blaise conversent beaucoup; d'un dîner «très divertissant», le 13 septembre, avec Cendrars, Di Cavalcanti, Brécheret, Milliet; de la première de *La Création du Monde*[13], le 25 octobre, à laquelle comparaissent nombre de ces «Brésiliens de Paris», d'une nouvelle réunion chez Tarsila, le 9 Novembre, avec Blaise, Cocteau, Léger, Supervielle... Tout ceci sans compter les événements dont nous savons qu'ils se sont déroulés durant cette période mais dont nous ne possédons pas les dates exactes: d'autres réceptions chez Tarsila où Blaise a appris à apprécier la *feijoada* et la *cachaça*[14] des déjeuners avec Sergio Millet («Cendrars et moi déjeunons souvent ensemble», écrit-il dans une de ses lettres); des «virées» dans des petits restaurants (Le Dagorno, le Cochon d'or, chez Madame Monteil) où Cendrars avait ses habitudes et dont il priait ses nouveaux amis de ne pas ébruiter les adresses, ce rendez-vous chez Di Cavalcanti où Blaise avait réussi à entraîner Ambroise Vollard et où on avait parlé de la pluie et du beau temps parce que, par un concours de circonstances malheureux, le peintre brésilien n'avait ce jour-là pas le moindre dessin, pas la moindre toile à montrer au fameux «marchand» etc. Bref, en cette seconde moitié de l'année 1923, il n'est pas exagéré de dire que Cendrars vit dans une

«effervescence brésilienne» continuelle. Effervescence et *convivência*[15] qui vont naturellement préparer le voyage l'année suivante.

Il est un indice particulièrement significatif que je voudrais évoquer ici de cette complicité essentielle entre les «tupis-modernistes» et le «poète-corsaire» et il a trait précisément à ce séjour de 1924. C'est un humble petit bout de papier un peu chiffonné qui se trouve à Berne, aux Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars, au dossier O 40/III. C'est, semble-t-il, une feuille d'un carnet qu'on aura arraché, écrite – ou mieux: griffonnée au crayon noir, ce sont quelques phrases jetées à la diable, en style télégraphique – c'est un brouillon. Mais ce petit document est très significatif. D'abord parce qu'il est de la main d'Oswald de Andrade[16], ensuite parce que, selon toute vraisemblance, il s'agit de notes prises durant la conférence que Cendrars prononça à São Paulo le 12 juin 1924 sur la peinture contemporaine[17], enfin par son contenu même puisque Oswald «traduit», reprend à son compte et amplifie à sa manière ce que Blaise dit du travail pictural de Tarsila do Amaral:

> Tarsila – Le sérieux paulista – Force – équilibre – Les 900 millions de caféiers de son Etat – La vérité – La poésie – Parfois très Cendrars – Bête comme lui et comme moi – Pau Brasil[18]

Comment ne pas penser, en lisant ces lignes, au *Manifeste Pau Brasil* publié quelques mois auparavant par le même Oswald. On dirait ici une strophe, une stance supplémentaire de ce texte fondateur du modernisme brésilien. Avec les mots *Pau Brasil* qui reviennent comme un refrain, une ponctuation rythmique[19]. Avec les phrases: «Parfois très Cendrars – Bête comme lui et comme moi» qui condensent de façon provocatrice, paradoxale et définitive la grande intuition de Blaise et de ses amis paulistes: pour découvrir l'or de la poésie nouvelle, il faut certes paraître «bête», naïf, primaire aux yeux de l'académisme prétentieux et précieux, il faut se faire «bête», d'une certaine façon, pour retrouver le contact physique avec ces énergies natives, rudes, telluriques qui irriguent les arts dits «primitifs». Et c'est cette redécouverte des sources qui va permettre l'éclosion de la nécessaire modernité. C'est de cet appauvrissement apparent que vont naître les riches moissons de l'esprit nouveau des deux côtés de l'Atlantique: la peinture de Picasso et celle de Tarsila do Amaral, la musique de Stravinsky et celle de Villa-Lobos, la poésie de Blaise Cendrars et celle de Oswald de Andrade.

La relation de Blaise Cendrars avec les modernistes brésiliens fut bien plus qu'une fréquentation de circonstance, qu'une amitié occasionnelle pimentée de quelques fêtes, voyages et autres dîners en ville mémorables, qu'une agréable conversation brassant des idées présentes

dans l'air du temps. Ce fut un moment magique d'inspiration réciproque, un instant de fusion active des énergies de création qui devait déboucher sur ce que l'on peut considérer comme des réalisations communes. Ainsi «Feuilles de route I. Le Formose»[20] qui n'est pas, à mes yeux, un ouvrage du seul Cendrars mais bien un livre *à deux voix* où les illustrations de Tarsila do Amaral font partie du poème, dialoguent avec le texte. C'est d'ailleurs une hérésie dénaturant complètement le projet original que de rééditer ces poèmes sans les dessins de Tarsila et dans une typographie qui n'a rien à voir avec la présentation voulue par Cendrars. Symétriquement, «Pau Brasil»[21], édité par Blaise Cendrars au Sans Pareil en 1925 n'est pas tout à fait un recueil des seuls Oswald et Tarsila mais un livre où Blaise est présent, d'abord par la présentation (évidemment inspirée de *Feuilles de route*) mais aussi par la démarche poétique proprement dite. En réalité la parenté entre les deux ouvrages (*Feuilles de route* et *Pau Brasil*) n'est que l'expression et le fruit d'un compagnonnage intense, d'un exemple peut-être unique de «mariage interculturel» qui n'amène pas – comme on l'a parfois suggéré – Oswald à «faire du Cendrars», ni Blaise à «faire brésilien», mais bien chacun à approfondir sa démarche singulière, à porter son verbe à un degré très haut d'incandescence et à produire des oeuvres-clés, des oeuvres vigoureuses et durables qui ont des traits communs et qui pourtant, incontestablement, appartiennent en propre à chacun de leurs auteurs.

Troisième exemple de réalisation «cendrarso-brésilienne»: l'exposition de Tarsila à Paris en 1926, exposition décisive pour la carrière de la plasticienne et dont il n'est pas exagéré de dire que c'est Cendrars qui en a assumé la «production artistique». En effet, à l'époque, Tarsila oscille encore entre différentes directions de travail. Et c'est Cendrars qui, de façon déterminante, va l'inciter à affirmer sa spécificité, à développer son style particulier. En 1924 elle a peint le *Morro da Favella*. C'est *dans ce sens* qu'elle doit aller, lui signifie Blaise: «Il vous faut une bonne douzaine de toiles, à partir du *Morro da Favella*»[22]. D'autre part, il la dissuade de faire une petite exposition à la va-vite dans les locaux d'un journal. Et il insiste beaucoup là-dessus, dans différentes lettres: «C'est de la folie que de vouloir faire une exposition au Journal. [...]. Aucune exposition qui compte n'est jamais sortie de là. Quand on a la chance comme Tarsila d'être au cœur du vrai Paris, entourée comme elle l'est [...] on ne va pas se fourrer au milieu des rastaquouères amateurs-diplomates». «Allez-y carrément [...] en pleine rue La Boétie»[22]. Heureusement, Blaise sera entendu et son professionnalisme convaincra Tarsila, qui ainsi, ne ratera pas son entrée «officielle» sur la scène artistique de la capitale et, partant, sur la scène artistique internationale.

Quand l'exposition a lieu, rue La Boétie, à la galerie Percier, en 1926, Cendrars est au Brésil. Pourtant il est bien présent dans la manifestation.

D'abord dans le catalogue dont il a rédigé le poème-préface et plus subtilement dans les toiles elles-même dont un critique écrit: «Ce sont des tableaux composés comme des poèmes de Cendrars [...] ou peut-être que ce sont des poèmes de Cendrars [...] qui sont agencés comme des tableaux»[23]. Là encore, bien évidemment, point de plagiat ou de mimétisme mais une stimulation créatrice réciproque d'artistes qui croisent dans les mêmes mers, aspirent aux mêmes rivages, chacun à leur allure.

Il y eut aussi beaucoup de beaux projets, demeurés malheureusement à l'état d'ébauches et dont nous trouvons les traces sous forme de quelques phrases au détour d'une correspondance ou de notes dispersées dans les différentes archives. Des ballets, par exemple, tel cet *Après-dîner*[24] auquel Blaise travaille à bord du *Formose* qui l'emmène au Brésil, en pensant à Satie pour la musique, à Jean Borlin pour la chorégraphie et à Tarsila pour les décors et costumes. Ou bien ce *Ballet brésilien* (argument d'Oswald, musique de Villa-Lobos, décors de Tarsila) dont Cendrars devait plaider la cause auprès de Rolf de Maré des Ballets suédois et auquel il est fait souvent allusion dans la correspondance avec Tarsila et Paulo Prado. Quel aurait été le rôle de Blaise dans cette création? Nous ne le savons pas exactement. Il n'a pas manqué non plus de projets éditoriaux. Blaise voulait publier de jeunes auteurs brésiliens au Sans Pareil. D'autre part, au printemps 1927, dans une lettre à Paulo Prado[25], Cendrars parle de la revue *Renaissance*, qui, semble-t-il, voudrait lui confier la direction d'un numéro spécial consacré au Brésil. Dans cette lettre, l'écrivain détaille à son ami brésilien son projet de sommaire: outre Paulo Prado lui-même, il pensait solliciter Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Yan de Almeida Prado, Capistrano de Abreu et on se prend à regretter vivement que ce beau numéro spécial n'ait pu voir le jour.

Mais le projet le plus ambitieux c'est certainement celui du *Film 100% brésilien*, ce film monumental dans lequel Blaise voulait dépeindre à grands traits lyriques la naissance de la nation brésilienne en contant l'épopée des «Bandeirantes» à partir de... la thèse de doctorat de son ami Washington Luiz, alors président de la République, tout en confiant la création de la bande sonore au gouverneur (on disait alors «président») de l'Etat de São Paulo, musicien à ses heures!...De ce rêve de superproduction malheureusement naufragée il nous reste d'une part quelques feuillets dactylographiés[26] où Cendrars décrit surtout les aspects techniques de la réalisation et le montage financier qu'il envisage, d'autre part le récit qu'il nous donne dans *Trop c'est trop* de la genèse – et de l'échec – de cette ambition, récit parfaitement fantaisiste et bourré d'incohérences chronologiques[27]. Mais que nous importe puisque par ce texte, Blaise nous transporte en 1924, dans l'appartement 101 du somptueux Copacabana Palace où «entre le bruit des rouleaux de l'Atlantique

qui montait par [ses] fenêtres ouvertes sur la plage [...] et les bruits de vaisselles et les flonflons des tangos et des maxixes qui arrivaient [...] par les vasistas de la cour intérieure [...]»[28] nous imaginons avec lui un film formidable, «un film du tonnerre de Dieu», un film grandiose aussi beau qu'un beau rêve.

Comme on le sait, les relations de Cendrars et des modernistes-anthropophages se rafraîchiront singulièrement au fil du temps. Blaise se méfie instinctivement des «mouvements» et de leurs «manifestes» qui, pour lui, sentent le comité, la chapelle. Et puis certains de ces agitateurs de talent – Oswald de Andrade en particulier – s'éloigneront beaucoup, dans leurs pratiques ultérieures, des intuitions premières du modernisme brésilien[29]

Mais peu importe: l'essentiel avait sans doute été dit entre 1923 et 1928, l'étincelle avait jailli, la belle explosion avait eu lieu, ce talentueux feu d'artifice dont aujourd'hui encore, comme d'une lointaine étoile disparue , nous parvient la lumière inspirante, stimulante.

Il y a quelque chose de prophétique dans cette amitié féconde de Blaise et de la «tribu» des jeunes gens de São Paulo (et de Rio, et du Minas Gerais) – en fait les plus grands artistes de leur génération. Cette «union libre» et les créations qui en ont résulté annoncent certains métissages culturels auxquels nous assistons aujourd'hui. De même que cette relation intense a certainement quelque chose à voir avec le mode d'expansion de la culture brésilienne qui procède par constante anthropophagie, dévorant sans cesse des pratiques et des savoirs-faire étrangers pour nourrir sa propre vitalité. Car le Brésil, plus encore que les Etats-Unis d'Amérique, est *le* pays métis par excellence, véritable creuset où toutes les cultures du monde entrent en fusion pour donner naissance non à une bouillie insipide ou à un «patchwork» saturé de références, mais bien à une culture originale qui est tout autre chose que la somme de ces influences, une culture vigoureuse, très typée.

Cendrars avait parfaitement compris cela, s'était bien volontiers laissé dévorer tout en plantant lui-même ses dents avec beaucoup de gourmandise dans ce «pays-festin». Il avait bien saisi que le Brésil est sans doute, emblématiquement et concrètement, ce «pays du futur», l'un de ces lieux où s'élaborent alchimiquement les cultures qui feront le troisième millénaire. En ce sens, oui, Cendrars est *Brésilien* – ce qu'il n'a d'ailleurs cessé d'affirmer[30] jusqu'au soir de sa vie.

Il y a, dans les archives de l'INA[31], un document sonore très émouvant qui illustre bien cet attachement du vieil écrivain à sa «seconde patrie». En 1958, le gouvernement brésilien décide de décerner à Blaise Cendrars l'ordre de La Croix du Sud («O Cruzeiro do Sul»). Cette distinction, l'une des plus hautes de la nomenclature brésilienne, est réservée aux étrangers qui ont rendu de grands services au Brésil. Et l'enregistrement de

l'INA est le «film sans image» de la cérémonie de décoration qui a lieu dans l'appartement de Cendrars alors définitivement immobilisé, après sa seconde attaque. L'ambassadeur fait un petit discours. Puis vient le moment de la remise elle-même. Silence. Froissements. Cliquetis de médaille que l'on épingle. Et l'on entend la respiration forte de Blaise certainement très ému qui parvient à dire, dans un souffle: «Merci beaucoup..., merci mille fois..., merci infiniment, l'honneur est très grand».

Quelques jours plus tard, le 31 octobre, Blaise tient à rédiger lui même, de son écriture tremblotante et difficile de ces années-là, un petit mot à l'ambassadeur qui est conservé à Brasilia, aux archives de l'Itamarati[32]:

Mon cher Ambassadeur,
merci, grand merci.
Tenho saudades grandes
da sua terra e da sua gente
viva o Brazil

Blaise Cendrars[33]

FRÉDÉRIC PAGÈS

1 «Blaise, Braise, Brésil», le jeu de mot est de Tarsila do Amaral. D'autre part Oswald de Andrade dédicacera son recueil *Primeiro caderno do alumno de poesia Oswald de Andrade* (Premier cahier de l'élève de poésie Oswald de Andrade) à Cendrars en ces termes: «A Blaise du Blaisil». (Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do alumno de poesia Oswald de Andrade* , São Paulo, 1927. Livre conservé à Berne aux Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars. Document signalé à mon attention par Carlos Augusto Calil.)

2 L'ouvrage de référence en la matière est: Alexandre Eulalio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars* , São Paulo, Quiron/Mec, 1978. Carlos A. Calil, cinéaste, chercheur et écrivain qui fut l'assistant d'Eulalio, prépare, avec Maria Teresa de Freitas, une réédition de ce livre entièrement refondu et complété de découvertes récentes. On consultera également avec beaucoup de profit les travaux d'Aracy Amaral: *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas,* São Paulo, Martins, 1970 et *Tarsila: sua obra e seu tempo,* São Paulo, 1975. (Tout en regrettant vivement qu'aucun de ces excellents ouvrages ne soient traduits en français). On lira les articles de Pierre Rivas et de Pierre Hourcade dans le numéro spécial de la revue *Europe* consacré à Cendrars qui vient d'être réédité. Enfin on se reportera aux nombreuses contributions du professeur Adrien Roig sur le sujet (voir note 27), notamment dans la revue *Quadrant* publiée par le Centre de Recherche en Littérature Portugaise, Université Paul Valéry, Montpellier III.

3 Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas, op. cit.*, p. 8.

4 Toutes ces expressions liées à la manducation, à la déglutition et à la digestion sont les mots mêmes que les modernistes du mouvement «anthropophage» utilisent pour décrire leur processus de création: il s'agit de dévorer l'Autre, l'Etranger (sa culture, son savoir-faire), de l'assimiler pour ensuite recracher un produit authentiquement brésilien.

5 Blaise Cendrars, *Documentaires,* I, 98.

6 C'est du moins mon interprétation. Ceci dit on peut aussi songer à une toute autre version des faits: Cendrars aurait inventé cette histoire après-coup, après avoir eu connaissance de la publication du livre d'Alcantara Machado dont le titre demeure, de toutes façons, d'inspiration cendrarsienne. *Pathé Baby* se trouve aux archives de Berne, dans la bibliothèque de Cendrars, avec la dédicace suivante «Para Blaise Cendrars – grande especialista em fitas de documentação – com o entusiasmo do Alcântara. abril de 926» (... que l'on peut traduire ainsi: «Pour Blaise Cendrars – grand spécialiste en films documentaires – avec l'enthousiasme de Alcântara. avril de 926»). Le livre n'a pas été ouvert...

7 Blaise Cendrars, *Feuilles de route, Du Monde entier,* I, 143.

8 Quand il s'agit d'élaborer le catalogue de la première exposition de Tarsila do Amaral à Paris en 1926. (Voir plus bas). Cité par A. Amaral, *op.cit.*, p. 138.

9 *Revue de l'Amérique Latine* , vol VI, n° 24, décembre 1923, p. 349. En fait Sergio Milliet se cite ici lui-même. Cette phrase: «Cendrars é um poeta brasileiro», est un vers d'un poème dédié à Blaise intitulé *Bailado sueco* (Ballet suédois) et qui sera recueilli dans son ouvrage *Poemas analogos* Niccolini e Nogueira, 1927. Ce petit livre, dédicacé, fait également partie de la «bibliothèque de Blaise» à Berne et, lui non plus, n'a pas été ouvert.

10 Ainsi Blaise surnomme-t-il la mère de sa compagne Raymone Duchâteau dont l'adresse, 17 rue du Mont-Dore, sera temporairement la «boîte aux lettres» de Cendrars.

11 Nos principales sources d'information à ce sujet sont: les lettres de Tarsila do

Amaral à sa famille citées dans les ouvrages d'Aracy Amaral, les nombreuses lettres que Sergio Milliet adresse en cette année 1923 à Yan de Almeida Prado et dont celui-ci donne pratiquement l'intégralité dans son livre *A Grande Semana de Arte Moderna*, São Paulo, Edart, 1976 et enfin la collection de l'année 1923 de *La Revue de l'Amérique Latine*.

12 De tous ces amis brésiliens c'est certainement Paulo Prado auquel Blaise se liera le plus. Voir par exemple: *Bourlinguer*, «Paris, port-de-mer», VI, 287.

13 Ballet. Argument de Cendrars, musique de Darius Milhaud, costumes et décors de Fernand Léger, chorégraphie de Jean Borlin.

14 *Feijoada*: mijoté de haricots noirs et de bas-morceaux de porc servi avec du riz, un légume vert et des rondelles d'orange; un des plats classiques de la délicieuse cuisine brésilienne. *Cachaça*: distillat de moût de canne à sucre fermenté. C'est l'alcool fort brésilien par excellence.

15 Il n'y a pas exactement d'équivalent français de ce mot portugais bien utile qui suggère à la fois: fréquentation, cohabitation, intimité...

16 Cette intuition mienne m'a été confirmée par Carlos A. Calil.

17 Le texte (partiellement rédigé) de cette conférence est conservé à Berne, aux Archives littéraires suisse, Fonds Blaise Cendrars, dossier O 122 (*Aujourd'hui*)

18 Ce petit texte comporte une suite où il est question de Picasso, Braque, Gleizes.

19 Blaise Cendrars est présent dans le *Manifeste Pau-Brasil*, au paragraphe 7: «Une suggestion de Blaise Cendrars: – Mettez les locomotives sous pression, faites-les partir.Un Nègre tourne la manivelle de la plaque tournante où vous stationnez. La moindre distraction vous fera partir dans la direction opposée à votre destin.» (Traduction de Jacques Thiériot, in Oswald de Andrade, *Anthropophagies,* Paris, Flammarion, 1982.)

20 Blaise Cendrars, *Feuilles de route, I Le Formose,* dessins de Tarsila, Paris, Au Sans Pareil, 1924.

21 Oswald de Andrade, *Pau Brasil,* dessins de Tarsila, Paris, Au Sans Pareil, 1925.

22 Cité par Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo, op. cit.*, pp. 162 et 163.

23 *Vogue,* Paris, 1er Septembre 1926.

24 Pour ce ballet, Blaise avait d'abord songé à Gus Bofa pour les décors, costumes et rideau. Cet *Après-dîner* inspirera largement Picabia pour sa création de *Relâche*. Voir à ce sujet: Miriam Cendrars, «Les métamorphoses parisiennes d'un ballet suédois», in *Continent Cendrars* n° 1, 1986.

25 Les lettres de Blaise Cendrars à Paulo Prado ont été récemment retrouvées à São Paulo par M. Eduardo Prado, petit-fils de Paulo, qui les a très obligeamment mises à ma disposition.

26 Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars, dossier P 41.

27 Le professeur Adrien Roig a très bien démêlé tous les fils de cette histoire dans sa contribution: «Blaise Cendrars et le Brésil: le grand film brésilien, la traduction de *A Selva*, le "Morro Azul" et la "Tour Eiffel sidérale". in *Portugal, Brésil, France. Histoire et culture.* Actes du colloque, Paris, Fondation Gulbenkian, 1988.

28 Blaise Cendrars, *Trop c'est trop,* «Etc..., etc..., (Un film 100% brésilien)» XIII, 197.

29 Oswald de Andrade se présenta à la députation, sous l'étiquette communiste, au début des années 50.

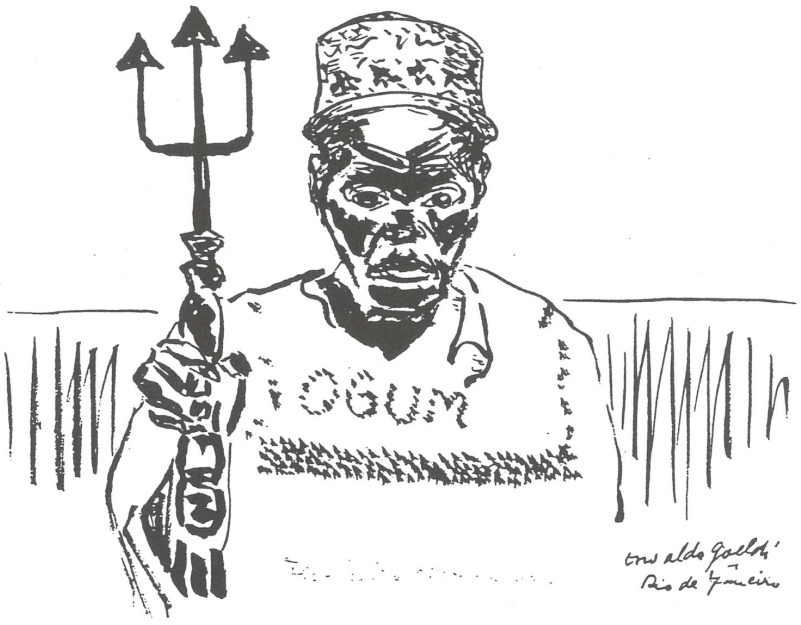
30 Dans de nombreux écrits et interviews. Voir par exemple ceux que Hughes

Richard a recueillis dans son *Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars*, Lausanne, Rencontres, 1969, p. 88, 132, 165.

31 L'Institut National de l'Audiovisuel à Paris. J'ai pu retrouver ce document grace à l'amabilité et à la compétence de Mme Catherine Louis.

32 Le Ministère des Relations Extérieures brésilien. Document retrouvé tout récemment par Carlos A. Calil.

33 «J'ai de grandes *saudades* (mot intraduisible qui signifie tout à la fois nostalgie, spleen, sentiment de manque de l'être aimé ou du pays natal...) de votre terre et de votre peuple. Vive le Brésil.»



Oswaldo Goeldi, Sorcier. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

SOUS LE SIGNE DE LA FORÊT VIERGE: BLAISE CENDRARS-FERREIRA DE CASTRO, RELATIONS ET CORRESPONDANCE

Nos études sur Blaise Cendrars et les Modernistes brésiliens[1] nous ont tout naturellement conduit à nous intéresser à ses relations avec Ferreira de Castro[2], l'auteur du roman *A Selva*, «traduit» par Cendrars sous le titre *Forêt vierge*[3].

Nos recherches menées depuis de nombreuses années à Berne, Bibliothèque Nationale Suisse[4], à Sintra (Portugal), Musée Ferreira de Castro[5], au Brésil et en France, nous ont permis de retrouver 48 documents que nous regroupons sous le titre *Correspondance*, en donnant à ce mot un sens élargi aux différentes pièces qui concernent les échanges entre les deux écrivains. Ces documents se répartissent ainsi:

- 32 de Ferreira de Castro à Cendrars dont
  - 17 lettres
  - 5 cartes de visite
  - 1 carte postale
  - 9 dédicaces d'ouvrages.

- 7 de Cendrars à Ferreira de Castro dont
  - 3 lettres
  - 3 cartes postales
  - 1 photographie

- 2 dédicaces avec la signature des deux auteurs

– 1 lettre de Cendrars à Marine Paul-Bousquet
– 2 lettres de Marina Paul-Bousquet à Cendrars
– 2 lettres invitations d'éditeurs à F. de Castro
– 1 lettre des Editions Denoël à F. de Castro
– 1 lettre de Jean Coudures sur la traduction de *A Selva*.

Nous avons les reproductions photographiques de tous ces documents. Ils éclairent d'un jour nouveau les relations des deux écrivains. Nous respectons l'ordre chronologique, de 1938 à 1967, en nous efforçant de déterminer ou de préciser la date de certaines pièces qui était absente ou incomplète. Nous nous abstiendrons de redresser les fautes de langue et d'orthographe fréquentes chez Ferreira de Castro.

Un faisceau de traits communs

Si l'on vous disait qu'encore enfant il a quitté le domicile de ses parents pour partir à l'aventure, au bout du monde; qu'il est allé au Brésil et s'est enfoncé dans la forêt vierge qui l'a fasciné toute sa vie; qu'il s'est épris profondément de ce pays au point de le considérer comme sa seconde patrie; qu'il y est revenu plusieurs fois, car il y avait beaucoup d'amis; qu'il a voyagé dans le monde entier, qu'il a connu la faim et la misère avant d'acquérir la notoriété, grâce à une abondante œuvre littéraire, traduite et diffusée dans de très nombreux pays... vous penseriez que tout cela est bien connu des Cendrarsiens... Et bien, non! Il y a confusion: ce n'est pas seulement de Cendrars qu'il s'agit, mais de Ferreira de Castro, ou mieux, des traits communs qu'il a avec Blaise Cendrars.

José Maria Ferreira de Castro est né le 24 mai 1898, dans un hameau (Salgueiros) d'un petit village (Ossela), dans le district d'Aveiro, au nord du Portugal. Ses parents étaient de pauvres paysans. Aîné de quatre enfants, il fut orphelin de père dès l'âge de huit ans. Dans cette région agricole, de petite propriété, le Brésil était alors l'Eldorado de tous les rêves. Sa grand-mère lui en parlait souvent. Il avait promis d'y aller et de rapporter un grand sac tout plein de pièces d'or. Mais c'est par amour qu'il partit. Il avait 12 ans. Elle, avec un nom de fleur, *Margarida*, Marguerite, en avait 18. Depuis les bancs de l'école communale, il la regardait passer, chaque jour, sur la place du village. Il lui écrivit une lettre d'amour qu'elle remit à l'instituteur qui le châtia d'un coup de férule sur la main... S'il résolut de partir, c'était pour prouver à Marguerite qu'il était «un homme». Et il s'embarqua, à Leixões, le 7 janvier 1911, sur un vieux paquebot, *le Jérôme*, en 3e classe et voyagea dans la cale. Il avait 12 ans 7 mois et 14 jours. On n'a jamais su qui paya le

voyage. Recommandé à un commerçant de Belém do Para, celui-ci, pour se débarrasser de lui, l'envoie au *seringal* Paraíso, en pleine forêt vierge, au bord du fleuve Madeira, comme employé du magasin-dépôt[6].

Quatre années durant (1911-1914), il connaîtra les affres de l'enfer vert. Dans sa misère matérielle, la solitude et l'angoisse, lui qui n'avait reçu d'autre éducation que celle de la modeste école primaire de son village, il se met à écrire des contes, des chroniques, et même un roman-feuilleton *Criminoso por ambição* qui sera publié à Belém, en 1916. Il peut enfin échapper au bagne de la forêt, le 28 octobre 1914. Il a appris le français, à l'âge de 16 ans, tandis qu'il travaillait sur un bateau qui faisait du cabotage sur le fleuve Oyapok: il pouvait s'entretenir, dans les postes riverains de la Guyane, avec une population de langue française où il y avait surtout des forçats et des gardes-chiourme. Revenu à Belém, il n'échappera pas à de graves difficultés (1915-1916). Il écrit dans des journaux et fonde même son propre journal *Portugal*, destiné à la colonie d'émigrés portugais. Il connaît enfin la réussite et les hommages. En 1919, il retourne au Portugal. En 1928, il publie son premier grand roman *Emigrantes* qui suscitera une violente controverse au Brésil, car il heurtait le nationalisme de certains Brésiliens. La polémique profita au livre et au renom de son auteur qui entreprit la rédaction de son chef-d'œuvre *A Selva*, roman d'un rescapé, en grande partie autobiographique, entre avril et novembre 1929. L'ouvrage fut publié à Porto, en mai 1930, et provoqua une nouvelle polémique au Brésil. Mais de nombreux écrivains consacrés prirent la défense de l'ouvrage et de son auteur.

La première édition brésilienne parut en avril 1935[7], avec une préface d'Afrânio Peixoto, de l'Académie Brésilienne des Lettres, où il insiste sur le caractère *brésilien* du roman:

> Cet écrivain portugais écrit un livre brésilien. «A Selva» c'est la forêt amazonienne que les Brésiliens ignorent.

Le roman eut un retentissement grandissant au Brésil et les nombreux amis de Cendrars ne pouvaient manquer de le lui signaler.

Le trait d'union: *A Selva – Forêt vierge*

En 1938, Cendrars avait effectué au moins trois voyages au Brésil[8]. Dès le premier de 1924, dont il rapporta *Feuilles de route*, il voulait écrire un ouvrage sur le sculpteur Aleijadinho et surtout faire connaître le Brésil en France[9]. Dans une lettre à Paulo Prado, datée du Tremblay-sur-Mauldre, 22 novembre 1924, il proposait, outre la réalisation d'un grand film de propagande brésilien, l'édition d'œuvres brésiliennes, de traduc-

tions dont il promettait d'assurer la publication[10].

Dans ce sens, il demandait à son ami, si bien introduit dans les milieux littéraires brésiliens, de lui envoyer des œuvres originales de son pays. Aussi, dès la publication de *A Selva*, Paulo Prado s'empressa-t-il de lui faire connaître ce magnifique roman. Cendrars le rappelle au début de l'introduction de *Forêt vierge:*

> C'est mon ami Paul Prado, l'éminent pauliste, l'auteur du «Ritrato do Brazil», cette synthèse, unique en son genre, d'histoire et de psychologie, qui le premier m'a signalé «A Selva», un documentaire extraordinairement vrai sur l'Amazonie, dû, non pas au cinéma, mais à la plume du grand romancier portugais Ferreira de Castro (p. III).

Cendrars était fasciné par la forêt vierge. Au Brésil, il la voyait partout, même aux alentours de São Paulo, comme dans le beau poème «Promenade matinale» que nous avons retrouvé[11]. Il prétend l'avoir traversée dans les surprenants récits d'*Histoires vraies.* C'est donc avec enthousiasme qu'il prend connaissance de *A Selva* et il exprime l'admiration pour l'œuvre et son auteur:

> Avec Ferreira de Castro, je rencontrais enfin un écrivain qui savait évoquer comme personne les beautés et les horreurs de l'Amazonie...
> Moi, qui n'ai fait que passer en touriste dans ces parages hallucinants, je puis certifier que la forêt vierge, que le fleuve monstrueux sont là, peints de main de maître dans les pages les plus prestigieuses de Ferreira de Castro, mais j'avoue que j'ai été plus particulièrement sensible à l'atmosphère humaine du livre et à sa simplicité qui ne surenchérit jamais sur la grandeur et le pathétique du pays (p. II).

Cendrars ne connaissait pas le portugais lors de son premier voyage au Brésil, mais sa grande facilité pour apprendre les langues lui permit vite de lire des ouvrages brésiliens et de faire de rapides progrès. Pour la «traduction» de *A Selva* il a pu avoir recours à ces versions publiées dans diverses langues – il y en avait déjà quatorze nous dit-il – et plus probablement à la traduction anglaise du Dr. Charles Duff, publiée en 1934, et dont il avait un exemplaire qui est annoté de sa main. Mais il disposait surtout de la traduction française dactylographiée réalisée par Jean Coudures. Dans une étude précédente[12], nous avons attiré l'attention sur la dédicace de *Forêt vierge* à laquelle on n'avait attaché ni importance ni crédit:

> C'est à vous, mon cher JEAN COUDURES, qui avez traduit «A Selva» bien avant moi, dans un coup d'enthousiasme juvénile, alors que vous étiez étudiant et n'aviez pas la moindre idée de ce qu'est en réalité la forêt

> vierge, maintenant que vous êtes chef de chantier à N'Dog-Bésol, dans une clairière de la grande forêt tropicale du Cameroun, que je dédie ma traduction du chef-d'œuvre de de FERREIRA DE CASTRO.
>
> *B. C.*

Dès la publication de *Forêt vierge*, Cendrars en enverra un exemplaire à Jean Coudures, au Cameroun, et celui-ci le remerciera chaleureusement (voir ci-après, Correspondance, n° 6).

De la confrontation des trois textes (original, traduction de Coudures, version définitive de Cendrars) il apparaît clairement que Cendrars a profondément modifié le texte premier. Ce n'est pas, à proprement parler, une traduction, mais une «belle infidèle», une réécriture à partir de la traduction de Jean Coudures[13].

Ferreira de Castro connaissait les œuvres de Cendrars et avait pour lui une grande admiration. Dès qu'il apprit, par les Editions Grasset, que Cendrars effectuerait la traduction de *A Selva*, il en fut très heureux et lui écrivit aussitôt (n° 1). Désormais une correspondance régulière s'établira entre les deux «coauteurs», interrompue bien évidemment pendant les années de guerre.

Ils se rencontrèrent pour la première fois à Paris, en juin 1938, chez un ami commun portugais, Osório de Castro Oliveira, lui aussi bon connaisseur du Brésil et de sa littérature qui préparait l'édition d'une petite histoire de la littérature brésilienne[14]. Ferreira de Castro examina la version de Cendrars et lui fit même quelques observations:

> Je vis qu'il y avait beaucoup d'infidélités, car il ne connaissait pas suffisamment le portugais pour percevoir certaines nuances. Par exemple, il y a deux passages osés dans mon livre que j'ai essayé de voiler avec une certaine subtilité. Ils étaient si atténués qu'ils passaient inaperçus aux personnes innocentes... Cendrars ne le comprit pas et j'attirai son attention sur ce point. Il fut quelque peu choqué de mon attitude et, ensuite, comme «revanche», il donna aux deux passages une forme plutôt brutale.

Dans cette réaction d'indépendance, nous reconnaissons bien l'esprit et la manière de Cendrars!

La publication de *Forêt vierge* eut lieu en 1938. Les critiques furent aussitôt très élogieuses. Cendrars découpait tous les comptes rendus des journaux et revues et les envoyait à Ferreira de Castro qui était ravi de ce succès. La version française est encore mieux reçue que l'original portugais. Elle contribuera grandement à la diffusion internationale du roman, au point que, plus tard, Ferreira de Castro en prit ombrage[15].

Si les lecteurs de *A Selva* considèrent Ferreira de Castro comme un romancier brésilien, les lecteurs de *Forêt vierge* considèrent Cendrars comme l'auteur original; voici, par exemple, le début de la lettre écrite

par le Docteur Jean Fiolle (chirurgien à Marseille) à Cendrars, le 4 décembre 1938:

> Je viens de finir *Forêt vierge*, et je suis émerveillé, au sens exact du mot: le sortilège a agi, j'ai étouffé sous la selva, j'ai respiré les odeurs de pourriture, j'ai pataugé dans la vase et senti sur ma peau les piqûres des parasites. C'est hallucinant. Merci de m'avoir «ravi», de façon si puissante... (Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars, L 174)

Désormais, les noms de Ferreira de Castro et de Blaise Cendrars figureront côte à côte au frontispice de milliers et de milliers d'exemplaires de l'ouvrage. Fiers de cette publication commune, ils dédicaceront parfois ensemble des exemplaires, avec une double signature, sceau complémentaire authentifiant leur collaboration et leur amitié (voir n° 3, 4 et 48).

Ils se retrouvèrent plusieurs fois, à l'occasion d'interviews de journalistes. Ainsi, à Paris, Raymond Millet les interroge, tandis que Roger Wild dessine leurs traits, pour un article des *Nouvelles Littéraires* (3 décembre 1938): «Dans la forêt vierge d'Amazonie avec Ferreira de Castro et Blaise Cendrars»:

> Dans ce café trop parisien où deux hommes faisaient apparaître à mes yeux les pans de forêt arrachés aux rivages, les îles flottantes que l'Amazone emporte à la dérive avec leur peuple d'aigrettes et de flamants roses [...] Ces deux hommes sont-ils frères en esprit parce qu'ils ont éprouvé les mêmes sensations? [...] Et j'ai aimé l'instant où Blaise Cendrars, posant sur l'épaule du jeune romancier son bras manchot d'ancien combattant m'a dit: – C'est un grand écrivain et un chic type!

Marina Paul Bousquet publia son reportage dans *Marianne* (23 janvier 1939):

> Lorsque Blaise Cendrars me fit connaître l'auteur de *A Selve* (sic), ce fut une double joie d'entendre Ferreira de Castro et son subtil traducteur me parler de l'Amazonie [...] Nous devenons bientôt des amis, prospectant dans cet immense océan de verdure, étouffant dans les lianes, suivant dans les chemins des plantations de caoutchouc des hommes qui meurent de faim et de privations [...] Lorsqu'on a lu *A Selve* (sic), lorsqu'on connaît ces deux grands romanciers, l'on comprend leur amitié scellée par l'étroite collaboration littéraire et aussi par ce goût des grands voyages. Car Ferreira de Castro est, comme Blaise Cendrars, l'auteur de beaux reportages.

Ferreira de Castro aurait voulu profiter du succès d'édition de *Forêt vierge* pour lancer la traduction de *Emigrantes* et propose à Blaise

Cendrars, en février 1939, une nouvelle collaboration littéraire pour la version en «français littéraire» de ce roman, à partir de la traduction d'un tiers (voir n° 9). Mais le «stratagème» ne se renouvela pas...

Les deux écrivains se retrouvèrent à Lisbonne, en 1942. C'est Ferreira de Castro qui le déclare, dans une interview filmée intégrée au film réalisé par l'O. R. T. F. pour célébrer le 10e anniversaire de la mort de Cendrars[16]. Comme on lui demandait si depuis sa première rencontre avec Cendrars il était resté en liaison avec lui, il répondit:

> – Oui. Depuis juin 1938 jusqu'à sa mort. Même pendant la guerre. Un beau jour, en 1942, à ma grande surprise, il me téléphona d'un grand hôtel de Lisbonne. Il était parti de la France Libre pour venir passer quelque temps avec nous. Et nous l'accueillîmes avec beaucoup d'affection.

Ils se rejoignaient à l'Hôtel Bragança, au British Bar du Cais do Sodré (café où fut également tournée la séquence du film), sur le port, auprès des transatlantiques en partance pour le Brésil ou qui en revenaient...

Ferreira de Castro, lui, venait très régulièrement en France. Pour des raisons littéraires d'abord: il suivait de près l'édition des traductions de ses romans. Il profita même, en ce domaine, des conseils éclairés de Cendrars (n° 30). Il était l'auteur portugais le plus lu en France et «le plus parisien des Portugais»[17]. Il avertissait son ami des dates de son arrivée, de son adresse à Paris. Ils convenaient d'un rendez-vous; Cendrars l'invitait parfois à déjeuner chez lui ou s'excusait de ne pouvoir le rejoindre. Ils étaient souvent tous deux présents à des séances de présentation ou de signature d'ouvrages.

Ferreira de Castro faisait partie du Pen Club de Paris qui lui dédia, en 1950, son banquet annuel, avec un discours de Jean Schlumberger sur son œuvre. Il participa également à Nice au 24e Congrès du Pen Club, en 1952[18].

Il venait aussi en France pour soigner une grave affection hépatique contractée lors de son séjour en Amazonie et qui exigera des interventions chirurgicales répétées[19]. Dans ses lettres, il confie souvent à Cendrars ses ennuis de santé. A deux reprises, (1931 et 1953) les médecins, au Portugal, jugèrent son cas désespéré et les journaux avaient déjà préparé les notices nécrologiques le concernant[20]. Il consulta des spécialistes en France et fit plusieurs cures à Vichy, en 1954, en 1956.

Il aimait beaucoup la France. Pendant l'été 1948, il fit un agréable séjour en Bretagne (n° 15). Ferreira de Castro et sa femme rendirent visite à Blaise Cendrars au Clair Logis, Villefranche-sur-Mer, le 17 mai 1949 (n° 23). Le Brésil ne manqua pas de revenir dans leur conversation: Cendrars demanda à son ami de lui faire expédier cinq kilos de bon café.

Ils procédaient régulièrement entre eux à l'échange, avec dédicace manuscrite, de leurs nouvelles publications. Nous n'avons pas retrouvé,

pour l'instant, les ouvrages offerts par Cendrars, mais Ferreira de Castro les a reçus et lus puisqu'il en accuse réception dans ses lettres en donnant une appréciation détaillée sur chacun. Ceux de Ferreira de Castro dédicacés à Cendrars, au nombre de neuf, sont conservés à la Bibliothèque Nationale Suisse; nous transcrivons les dédicaces où reviennent les termes d'amitié et d'admiration.

D'une manière générale, l'on perçoit une évolution dans les sentiments exprimés. Le «mon cher confrère» de la première lettre de Ferreira de Castro sera vite remplacé par des expressions plus intimes: «un frère, un vrai frère» (n° 2). La constance dans l'amitié est traduite par «mon vieil ami» (n° 13). Il intègre parfois à son texte français des termes portugais familiers qui devaient lui paraître plus expressifs: *grande abraço, muitas saudades* (n° 15), *uma cabacada de saudades* (n° 21). Particulièrement émouvante est la lettre du 11 juillet 1958 (n° 4): «Je pense souvent à vous... Du fond de mon cœur... toutes mes *saudades* à vous deux». Raymone est souvent associée à la constante amitié.

Cendrars est généralement plus sobre, plus retenu. Ses lettres manuscrites sont plus courtes. N'oublions pas qu'il écrivait de la main gauche, ce qui était plus pénible pour lui. Mais il signe «ma main amie». Il savait être chaleureux: «de tout cœur avec vous» (n° 29), «un grand *abraço*... beaucoup de *saudades*» (n° 11) et associe Raymone: «on vous embrasse bien cordialement» (n° 42).

La correspondance Blaise Cendrars – Ferreira de Castro permet de mieux connaître la vie, l'œuvre, les caractères et les sentiments des deux écrivains. Elle nous les révèle dans leur intimité. Elle manifeste leur franche collaboration, bénéfique à tous les deux, dans une cordialité, une amitié réciproque et constantes.

Le parallèle amorcé au début se complète progressivement. Deux écrivains étrangers qui parlent français, écrivent leurs lettres en français et dont les œuvres intéressent la littérature française; en grande partie autodidactes, puisque leurs études ont été courtes, interrompues; ils ont beaucoup voyagé, au Brésil surtout; deux globe-trotter dont l'existence est une suite de voyages, deux «bourlingeurs»; ils en ont rapporté bien des souvenirs, des reportages, des récits d'aventures – en partie vécues personnellement – et la matière de nombreux ouvrages. Ils ont su y intégrer des cartes, des photographies, des images, des dessins de leurs amis dessinateurs et peintres. Deux grands romanciers et leurs romans ont été traduits en de nombreuses langues, ce qui leur a assuré (et leur assure) une diffusion dans le monde entier. Epris de progrès et de modernisme, ils ont admiré les surprenantes réalisations du Brésil, les audaces architecturales et artistiques, les nouveaux moyens de communication, la presse moderne, la photographie, la radiodiffusion, le téléphone, le cinéma...

Animés d'un farouche esprit d'indépendance, de l'amour de la liberté, ils sont sensibles à la misère des opprimés, des exploités et l'Amazonie leur offrait des exemples nombreux et frappants. Tous deux se consacrent à la défense des valeurs humaines, en militants, dans un engagement personnel, courageux, jusqu'au sacrifice et à la souffrance dans leur chair: mutilation du bras droit ou hépatite incurable malgré plusieurs opérations.

«Qui se ressemble s'assemble», et la correspondance a été pour eux un moyen d'élection pour se retrouver. Mais toutes ces similitudes, toutes ces aspirations communes, toutes ces convergences ont eu lieu de prédilections pour s'épanouir: la forêt vierge, pleine de mystère et d'attrait, et, par dessus tout, le Brésil, devenu par leur profond amour leur seconde patrie.

ADRIEN ROIG

1 Adrien Roig, *Blaise Cendrars, O Aleijadinho et o Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1984; «Blaise Cendrars et le Brésil: Le grand film brésilien, la traduction de *A Selva*, le «Morro Azul» et la «Tour Eiffel Sidérale», *Portugal Brésil France, Histoire et Culture*, Actes du Colloque, Paris, 25-27 mai 1987, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1988, p. 273-288; «Blaise Cendrars et Ferreira de Castro», communication présentée au Colloque d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1992) *Blaise Cendrars la Provence et la séduction du Sud*, organisé par Georgiana Colvile et Monique Chefdor; «Les voyages de Blaise Cendrars au Brésil, Echanges culturels», communication présentée au Colloque de l'Université de Provence *Voyager aux XIXe et XXe siècles*, 1-3 décembre 1994.
Voir Alexandre Eulálio, *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo, Ed. Quiron, 1978. Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, São Paulo, Martins, 1970. Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Editions Balland, Paris, 1993.

2 Voir Bernard Emery, *José Maria Ferreira de Castro et le Brésil, Etude de l'expression littéraire et idéologique d'un auteur luso-tropical*, Université de Provence, 1981; *L'Humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, Grenoble, Ellug, 1992. Alvaro Salema, *Ferreira de Castro, a sua vida, a sua personalidade*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1974. Judith Navarro, *Ferreira de Castro e o Amazonas*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1958.

3 *A Selva*, Romance, Livraria Civilização, Américo Fraga Lamares & Ca, Porto, (début mai 1930). Ferreira de Castro, *Forêt vierge (A Selva)* Roman traduit du portugais par Blaise Cendrars, Editions Bernard Grasset, Paris (1938).

4 Fonds Blaise Cendrars, Archives littéraires suisses. Nous exprimons notre sincère gratitude à M^me^ Miriam Cendrars. Nous remercions M. Marius Michaud, Conservateur, pour l'aide efficace qu'il nous a apportée.

5 Nous remercions la responsable, Madame Paula Regina Bessa pour sa collaboration dévouée et notre collègue brésilien José Galvão pour son aide précieuse dans la recherche des documents.

6 Ferreira de Castro, *Mémorias*, in *Vários estudos sobre Ferreira de Castro e a sua obra*, Lisboa, Civilização, 1938; Jaime Brasil, *Ferreira de Castro, A Obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1961, p. 24; «Introdução geral por Jaime Brasil, Ferreira de Castro, O homen e as obras», *Obra completa* vol. I, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958, p. 11-56.

7 Moura Fontes editor, Rio de Janeiro; préface, p. 9-11; «Ferreira de Castro est le seul auteur imprimé à la fois au Portugal et au Brésil. Cette singularité est déjà significative» (p. 9); p. 331-339, une note de l'Editeur «*A Selva* et Humberto de Campos». Nous traduisons toutes les citations en français.

8 *Cf.* Alexandre Eulálio, *op. cit.*, p. 23.

9 Adrien Roig, «Blaise Cendrars et l'Aleijadinho: de l'*Histoire d'un sanctuaire brésilien* à Manolo Secca», *Blaise Cendrars 20 ans après*, études réunies par Claude Leroy, Paris, Klincksieck, 1983, p. 146-159. Jean Roche, «Blaise Cendrars ou la France au Brésil et le Brésil en France», Annales de l'Université de Toulouse, t. XIV, 1979, p. 47-50; *Travessia* 16/17/18/ *Brasil-França*, Florianópolis, 1988/1989, p. 209-220.

10 ALS/P 41. «Editions: Deux éditeurs, le Sans Pareil et Stock sont prêts à éditer une collection de jeunes auteurs brésiliens.
Traductions: J'ai vu Serge et je lui ai proposé de traduire pour des journaux et des revues une série de nouvelles brésiliennes, très couleur locale. On pourrait par suite en faire un volume...»

11 Adrien Roig, «Tarsila do Amaral et Blaise Cendrars ou la rencontre de la peinture et de la poésie», *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes*, t. 41, Paris, 1980, p. 171-190; «Un poème "brésilien" de Blaise Cendrars à ajouter à ses *Poésies Complètes*», Revue de *Littérature comparée*, avril-juin, n° 2, Paris, Didier Littératures, 1980, p. 165-173.

12 Adrien Roig, «La traduction de *A Selva*», *op. cit.*, p. 281, 282.

13 A la suite de notre publication, Adalberto de Oliveira Souza, *Cendrars tradutor do Brasil*, thèse dactylographiée, Universidade Estadual Paulista Assis, 1992, 178 p. et Bernard Emery, «Le "Nègre» du Cameroun», *Feuille de routes*, 30, Printemps 1995, p. 11-20, ont repris la comparaison des trois textes; leurs résultats confortent notre appréciation. Voici la conclusion de B. Emery: «Il s'agit en fait d'un autre roman, un roman de Cendrars emprunté à Ferreira de Castro. Le seul traducteur, honnête mais assez maladroit, a été Coudures. Cendrars a fait tout autre chose de la version besogneuse de ce dernier, il a écrit à travers lui ce qui constitue très probablement son «grand livre brésilien»...

14 José Osório de Castro Oliveira (1900-1964), *História breve da literatura brasileira*, Lisbonne, *Inquérito*, 1939; rééditée à São Paulo, Livraria Martins, 1947 et 1956; en espagnol, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1958.

15 En plusieurs occasions, il insiste sur la valeur de Cendrars et son influence comme poète; «L'écrivain et l'homme Cendrars», *Mercure de France*, mai 1962, p. 40, «Cendrars dont la poésie exerça tant d'influence à l'étranger». Lurdes Féria, «Ferreira de Castro evoca Blaise Cendrars », *Inter Rádio Televisão*, Lisbonne, 25 décembre 1971, p. 15: «Bien que son œuvre en prose soit toujours également imprégnée de poésie, il fut, à mon avis, plus original comme poète. Et c'est précisément comme poète qu'il exerce une vaste influence sur le monde entier...»
Le romancier portugais José Rodrigues Miguéis, ayant affirmé dans *Diário popular*, Mai 1972: «Ferreira de Castro eut un grand succès aux U.S.A. comme dans le reste du monde, après l'admirable traduction française». Ferreira de Castro répond dans le même journal, 25 mai 1972: «Cette confusion n'est pas seulement de Rodrigues Miguéis. Avant lui, de nombreux auteurs et journalistes l'ont commise, en croyant que c'est la traduction de Blaise Cendrars, étant donné le prestige de la France et de ce grand poète, qui a été à l'origine de la traduction *A Selva* en diverses langues... («Uma carta de Ferreira de Castro a propósito das traduções estrangeiras de *A Selva*»). Et de rappeler les 14 traductions existantes et surtout la diffusion internationale due à la version allemande de l'écrivain et médecin autrichien Richard Bergmann...

16 Lurdes Féria, *op. cit.*, p. 14.

17 Armand Guibert, «Le plus parisien des Portugais», *Nouvelles Littéraires*, 1er septembre 1966; repris dans *Livro do Cinquentenário da vida literária de Ferreira de Castro, 1916-1966*, Lisbonne, Portugália Editora, 1967. p. 69-73.

18 «24° Congresso dos Pen Clubs; Uma entrevista com Ferreira de Castro», *Ler*, 5 août 1952, p. 6. Invité d'honneur, il fit une communication. Le thème du Congrès était «La jeunesse et la littérature», avec un discours d'ouverture du ministre André Marie; André Chamson, Président du Pen Club de Paris, demanda à Ferreira de Castro de prendre la parole au micro, en réponse au discours officiel.

19 «Uma entrevista com Ferreira de Castro, O escritor português contemporâneo de maior projecção universal», p. 1 et 9: «Bien sûr, j'aimerais revenir au Brésil. J'ai là-bas de nombreux amis et une grande partie de mon passé. Aussi ai-je

reçu avec une grande joie l'invitation qu'on m'a faite, il y a quelque temps. J'aimerais revenir non seulement à Rio, mais aussi en Amazonie. Mais il y a un problème de santé, une affection hépatique, qui est justement une conséquence de l'Amazone. Les médecins me disent que je ne dois pas me faire opérer pour un simple voyage et, d'un autre côté, si je me risque dans un climat tropical, je cours le risque, simultanément, d'avoir besoin d'une opération d'urgence... Espérons que le temps résoudra ce dilemme...» *Ler*, avril 1952.

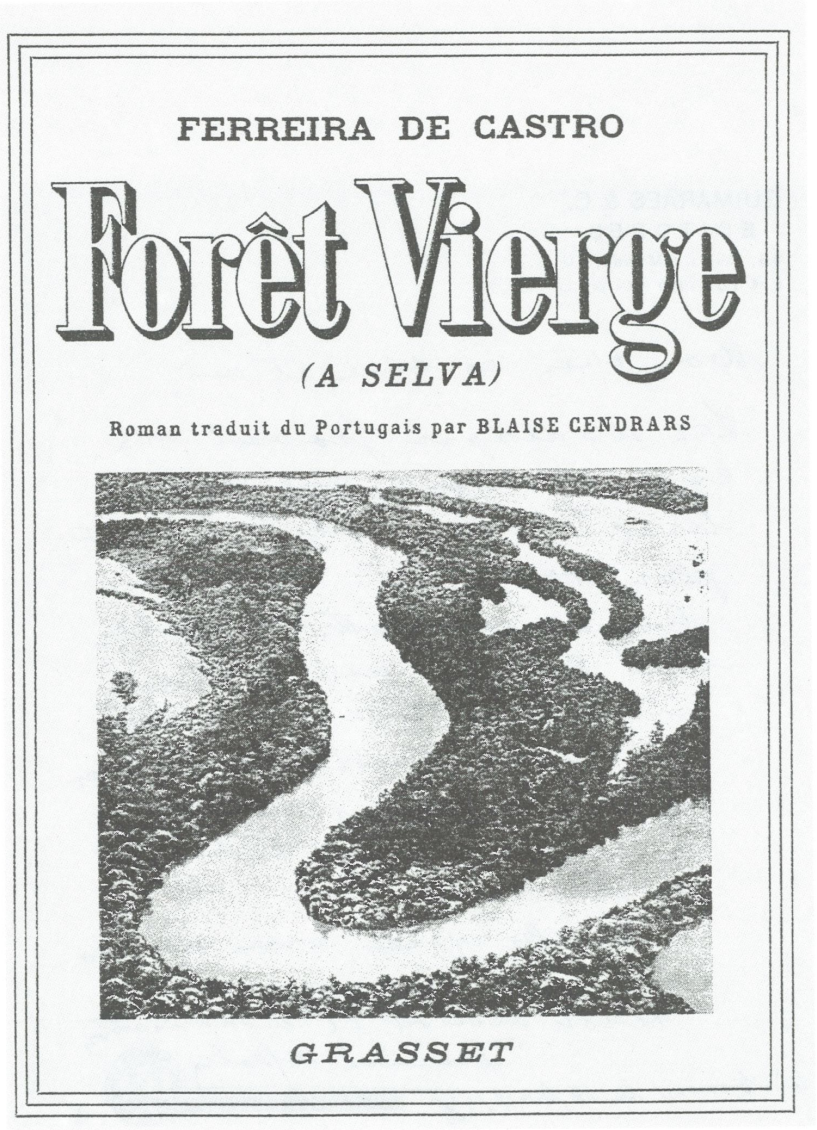
20 Ferreira de Castro mourut le 29 juin 1974 à Porto.



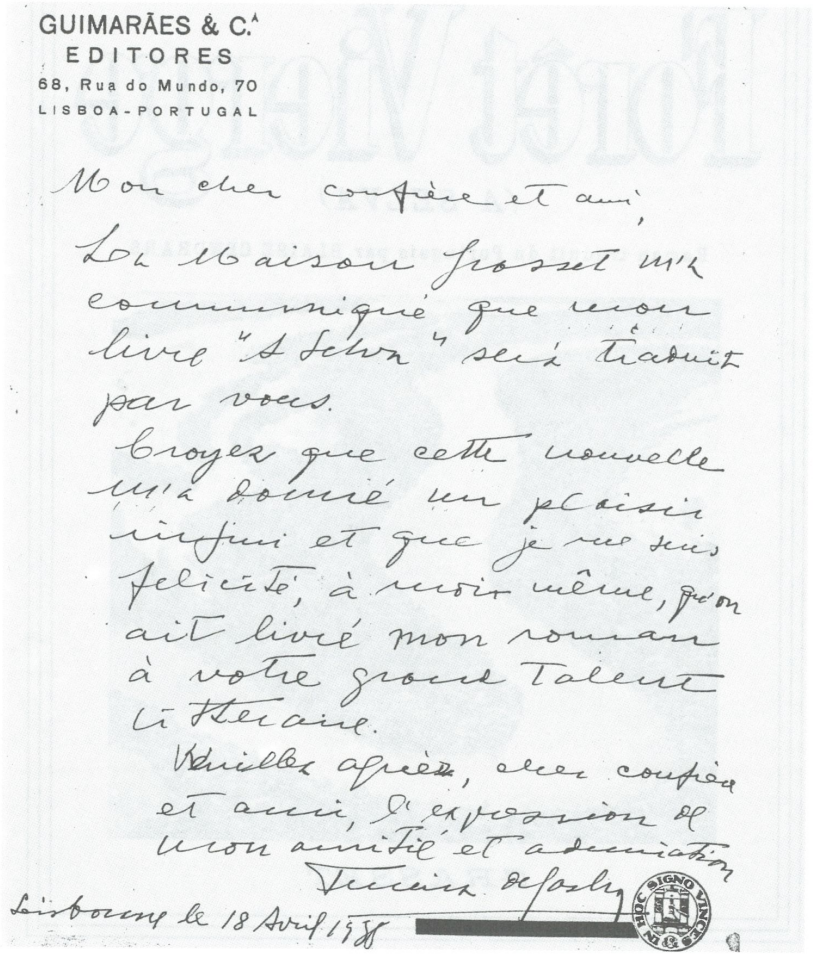
«A Ferreira de Castro, avec ma main amie, Blaise Cendrars, Saint-Segond, 12 juin 1948.» (Photo X., Musée Ferreira de Castro.)



Ferreira de Castro vu par Roger Wild. (Nouvelles littéraires, *3 décembre 1938. Collection Adrien Roig.)*



Couverture de l'édition originale de Forêt vierge *(1938). (Collection Adrien Roig.)*



GUIMARÃES & C.ª
EDITORES
68, Rua do Mundo, 70
LISBOA-PORTUGAL

Mon cher confrère et ami,

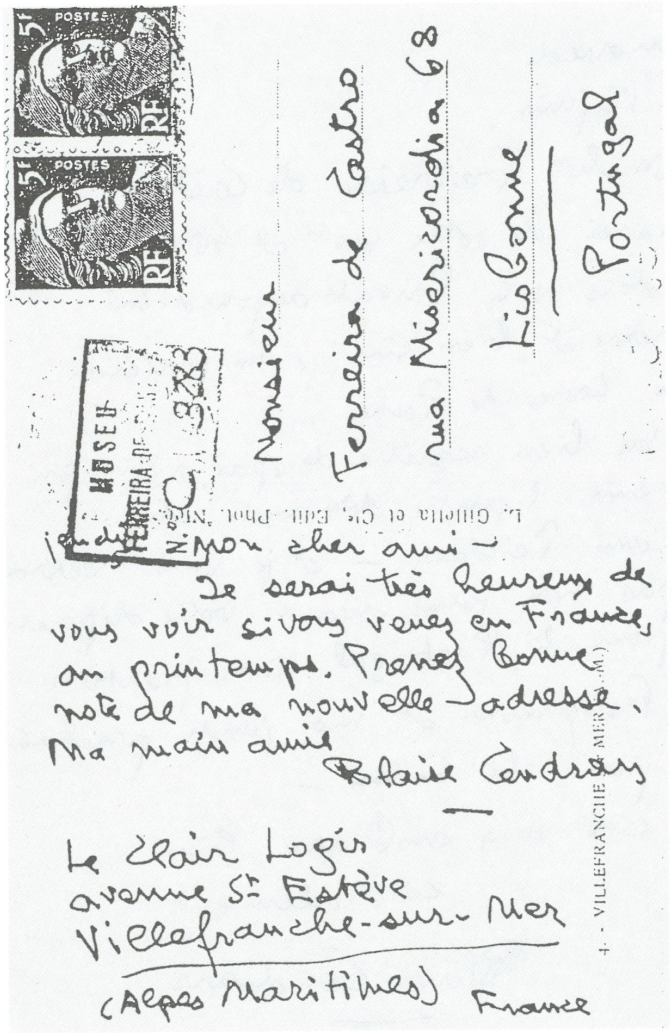
La Maison Grasset m'a communiqué que mon livre "A Selva" sera traduit par vous.

Croyez que cette nouvelle m'a donné un plaisir infini et que je me suis félicité, à moi-même, pour ait confié mon roman à votre grand talent littéraire.

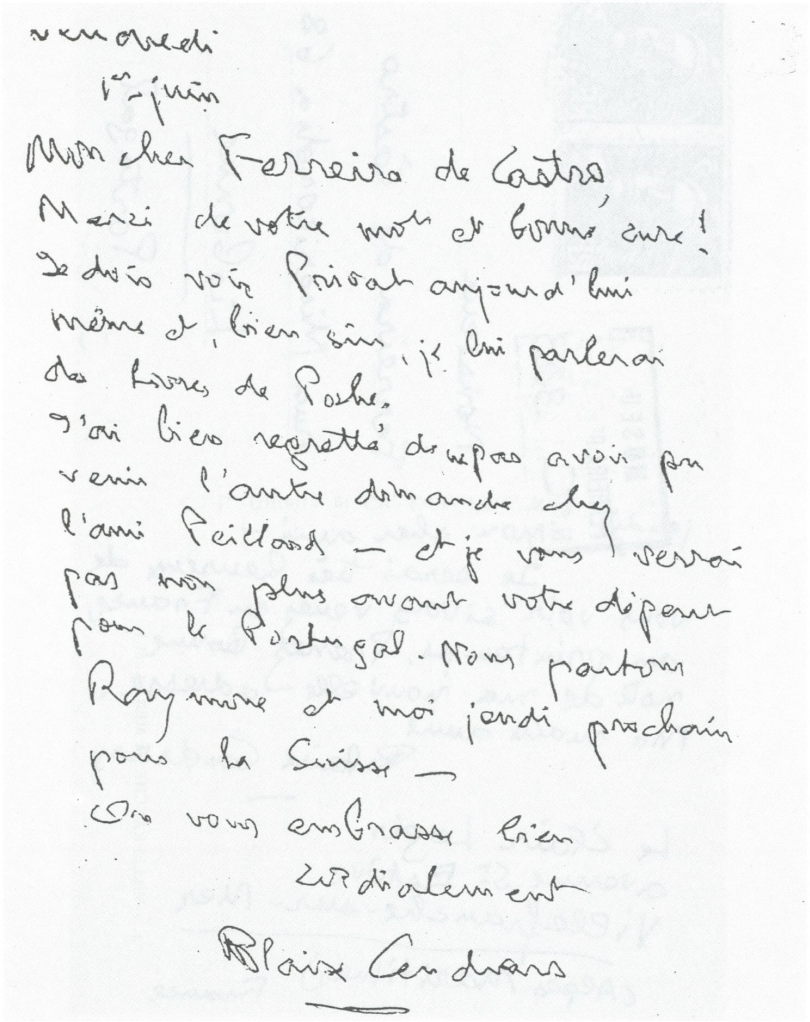
Veuillez agréer, cher confrère et ami, l'expression de mon amitié et admiration

Lisbonne le 18 Avril 1938

Lettre de Ferreira de Castro à Blaise Cendrars du 18 avril 1938. (Fonds Blaise Cendrars, dossier O 275 a.)



Carte postale de Blaise Cendrars à Ferreira de Castro. (Musée Ferreira de Castro.)



vendredi
1er juin
Mon cher Ferreira de Castro,
Merci de votre mot et bonne cure!
Je dois voir Privat aujourd'hui
même et, bien sûr, je lui parlerai
des livres de Poche.
J'ai bien regretté de ne pas avoir pu
venir l'autre dimanche chez
l'ami Feilloux — et je vous verrai
pas non plus avant votre départ
pour le Portugal. Nous partons
Raymone et moi jeudi prochain
pour la Suisse —
Je vous embrasse bien
Cordialement
Blaise Cendrars

Lettre de Cendrars à Ferreira de Castro du 1er juin 1956. (Musée Ferreira de Castro.)

BLAISE CENDRARS – FERREIRA DE CASTRO

Correspondance réunie, établie et annotée par Adrien Roig

1. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[1]

*GUIMARÃES & C^a^*
EDITORES
68, Rua do Mundo, 70
LISBOA
PORTUGAL

18 avril 1938

Mon cher confrère et ami,

La Maison Grasset m'a communiqué que mon livre A Selva *sera traduit par vous.*

Croyez que cette nouvelle m'a donné un plaisir infini et que je me suis félicité, à moi-même, qu'on ait livré mon roman à votre grand talent littéraire.

Veuillez agréer, cher confrère et ami, l'expression de mon amitié et admiration.

Ferreira de Castro

2. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[2]

25 octobre 1938

Mon très cher Cendrars,

Excusez-moi le dérangement[3]*. Mais je vous considère comme un frère, un vrai frère.*

Votre dévoué
Ferreira de Castro

3. Blaise Cendrars à Ferreira de Castro[4]

Monsieur Ferreira
de Castro
207 boulevard Raspail

Paris, 30 novembre 1938

Mon cher ami,

Il m'est absolument impossible de venir demain chez Grasset. Ne m'attendez pas[5]*.*
Mes hommages à votre femme[6]*.*

A vous ma main amie
Blaise Cendrars

4. Ferreira de Castro et Blaise Cendrars à M. A. Leblond[7]

exemplaire de *Forêt vierge (A Selva)*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1938, portant la double dédicace:

A. M. / M. A. Leblond[8] */ Hommage de /*
Ferreira de Castro
Blaise Cendrars

A l'intérieur, une carte de visite de FERREIRA DE CASTRO, recto:
Monsieur le Directeur de l'Institut Français, Je vous remercie beaucoup de l'offre d'une carte de votre si prestigieux verso: *Institut, ce qui*

m'a ému. Avec les meilleurs vœux , veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments bien cordiaux

Ferreira de Castro

5. Marina PAUL-BOUSQUET à Blaise Cendrars[9]

[fin 1938 ou janvier 1939]

191, Rue de l'Université, VIIe[10]

Verso: *Monsieur Blaise Cendrars / EV*

Cher ami,

Pour illustrer mon article j'aimerais avoir une photo de Ferreira de Castro, si possible dans un paysage brésilien et aussi une de vous[11].

A bientôt j'espère
Amitiés
Marina Paul-Bousquet

Au-dessous la signature a été réécrite de la main de Cendrars, bien lisible: *Marina Paul-Bousquet.*

Suivent trois lignes de Blaise Cendrars (à l'encre violette) ajoutées pour Ferreira de Castro, à qui il a réexpédié la lettre:

Si vous avez une photo de vous en Amazonie, envoyez-la!

Ma main amie
Blaise Cendrars

6. Jean COUDURES à Blaise Cendrars[12]

Bidjoka (Cameroun),
19 janvier 1939

Cher Monsieur,

J'ai reçu il y a déjà pas mal de temps un exemplaire de votre traduction de A Selva *et je vous remercie de me l'avoir dédiée.*

Lorsque je me suis lancé dans la traduction de ce livre, je ne connaissais pas grand chose en effet de la forêt vierge et je ne pensais pas que je serais un jour appelé à y séjourner.

Mais je doute que ma clairière de NDog-Bésol ressemble à celle de Todos-os-Santos car si je suis abondamment pourvu de moustiques et de bestioles de toute sorte, pas la moindre trace d'Indien Parintintin[13]*. Et pas de crânes au bout des piquets à l'entrée des villages bakotos!*

Mais j'espère un jour aller plus loin: le Brésil m'intéresse énormément et il y a longtemps que j'y serais si ce n'était la triste obligation de gagner mon bifteck au Cameroun, pour le moment du moins.

Lorsque j'irai à Paris, dans 8 ou 9 mois, ma première visite sera pour vous.

Cordialement à vous
Jean Coudures

Chantier Lalanne – Bidjoka (C. F. C.) Cameroun

7. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[14]

23 janvier (1939)

Rua do Mundo 68 (Livraria Guimarães)
Lisbonne

Mon cher Cendrars,

Je vous remercie beaucoup pour vos lettres et aussi pour l'envoi des coupures de journaux. Sont magnifiques les critiques. Je sais pourtant que je dois beaucoup de cette bonne presse à votre grand prestige.

J'ai maintenant un éditeur norvégien qui s'intéresse pour A Selva. *Nous sommes en pourparlers*[15].

Je suis très content de savoir que vous travaillez. Je travaille aussi, mais sans aucune discipline. Je pense partir vers Avril.

Toujours que vous aurez un peu du temps, envoyez un petit mot à votre sincère ami et sincère admirateur

Ferreira de Castro
Compliments[16]
de ma femme.

8. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[17]

Lisbonne
4 février 1939

Mon cher Cendrars,

J'ai bien reçu votre nouveau envoi de coupures. Je vous remercie beaucoup, cher ami. Je suis très content avec toutes ces critiques. Sont bien généreux pour moi nos confrères français.

Bientôt paraîtra une édition de luxe de A Selva. *Je vous enverrai un exemplaire*[18].

Quand vous aurez du temps, donnè-moi vos nouvelles.

Compliments de nous deux

Votre ami et admirateur
Ferreira de Castro

Livraria Guimarães, Rua do Mundo, 68

P. S. J'écris aujourd'hui à M[me] *Marina Bousquet, pour la remercier*[19].

9. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[20]

Lisbonne
24 février 1939

Mon cher Cendrars,

Merci beaucoup pour votre lettre et aussi pour les coupures. Je continue content pour la bonne presse et pour savoir que le livre marche bien. A propos, vous vous souvenez de notre causerie sur l'hypothèse de publier aussi Emigrantes*? Peut-être Grasset pourrait éditer ce roman. Je chercherai obtenir une traduction en français, faite par l'ami dont je vous ai parlé et que demeure à Paris, ou, préférablement, par une dame française qui habite au Nord du Portugal. Sur cette traduction vous pourriez travailler, dans le sens de le donner un français littéraire, sans perdre beaucoup de votre précieux temps. J'ai pensé à cette formule:* Traduit par X – Revu et présenté par Blaise Cendrars. *Ou seulement:* Revu par Blaise Cendrars, *comme vous le voulez. J'ai vu plusieurs livres comme ça, publiés chez Albin Michel.*

La somme reçue pour la traduction pouvais être partagée: deux tiers pour vous et un tiers l'autre personne. Avec la somme d'avance

par moi reçue dans le moment de signer le contrat, j'avancerais de l'argent à le traducteur pendant le temps de son travail. Ainsi nous pourrions, peut-être, profiter pour Emigrantes, *l'ambiance criée*[21] *pour* A Selva. *Dites-moi, S. V. P. , votre avis sur ce sujet. Si vous êtes d'accord, vous pouvez parler tout de suite à notre ami Brun*[22]. *Je dois partir pour le tour du Monde vers la fin Mars ou commencement Avril*[23]. *Et je voudrais bien, si cette hypothèse est possible, laisser tout réglé avant mon départ.*

En attendant le plaisir de votre réponse, je vous envoie l'affirmation de ma sincère amitié et grande admiration.

Ferreira de Castro

10. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[24]

Dédicace d'un exemplaire de Ferreira de Castro, *A Selva*, Romance, Edição de luxo da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1939.

Lisbonne
Mars 1939

A Blaise Cendrars,

avec la sincère / amitié et admi- / ration de

Ferreira de Castro

Il s'agit du livre promis (n° 8).

11. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[25]

Paris
7 mai 1947

Mon cher Ami,

Je suis pour quelques jours à Paris, et d'ici vous envoie un grand abraço.

J'habite 6, Av. Montaigne, même à côté[26] *de votre hôtel d'avant la guerre et tous les jours je pense plusieurs fois à vous, avec beaucoup de* saudades.

Je serais très heureux de vous voir et si entretemps vous venez à Paris, dites-moi. Je resterai ici jusqu'au 21.

Au revoir, cher ami,
et mes vives amitiés
Ferreira de Castro

12. Blaise Cendrars à Ferreira de Castro[27]

12 rue Clémenceau
Aix-en-Provence

9 mai 1947

Mon cher ami

Soyez le bien-venu à Paris! Malheureusement je ne pourrais pas y aller. Trop de travail. Profitez du printemps ; c'est la meilleure saison à Paris. J'aurais néanmoins aimé vous voir...

Abraços
Blaise Cendrars[28]

13. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[29]

Paris, mai 1947, dédicace d'un exemplaire de Ferreira de Castro, *Terre froide*, traduit du portugais par Louise Delapierre, Paris, Editions Bernard Grasset, 1947, 277 p.

Ao seu velho amigo e grande escritor Blaise Cendrars, com um grande abraço e a admiração de

Ferreira de Castro[30]

14. Blaise Cendrars à Ferreira de Castro[31]

Le Clair Logis
avenue St Estève
Villefranche-sur-Mer
(Alpes Maritimes)
France

Monsieur
Ferreira de Castro
rua Misericordia 68
Lisbonne
Portugal

Villefranche-sur-Mer,
jeudi 5 [février] 1948

Mon cher ami,

Je serais très heureux de vous voir si vous venez en France au printemps. Prenez bonne note de ma nouvelle adresse[32]

Ma main amie
Blaise Cendrars

15. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[33]

Paris, le 15 février 1948

Mon très cher Cendrars,

Je regrette n'avoir eu le grand plaisir de vous voir un peu plus longuement à Paris. Je vous ai cherché plusieurs fois à l'Hôtel Llanes, mais j'ai bien compris que vous étiez comble ces jours-ci.

Je vous remercie beaucoup de l'offre de votre Bourlinguer. *Je viens justement de terminer sa lecture. Inutile de vous dire que c'est un livre extraordinaire, car tout le monde l'a déjà dit. J'étais ému en lisant les pages que vous avez dédié à Paulo Prado*[34].

Votre nom est maintenant au sommet de la littérature française; je vous félicite de tout mon cœur.

Ma femme vient d'arriver à Paris et nous irons en Bretagne vers le 20

de ce mois, car je pense passer l'été dans cette admirable atmosphère française que j'aime si profondément[35].

Pour vous un grande abraço e muitas saudades

Ferreira de Castro

16. Editions DENOËL à Ferreira de Castro[36]

invitation imprimée adressée à:

Monsieur
Ferreira de Castro
Hôtel des Théâtres
6, avenue Montaigne
Paris

4 juin 1948

LES EDITIONS DENOËL

vous prient d'assister au cocktail que
Madame Jean Voilier[37] *donnera le*
Vendredi 4 juin 1948, de 17 à
20 h., 12, rue Amélie en l'honneur de

BLAISE CENDRARS

de passage à Paris à l'occasion de la parution de
son dernier livre:
BOURLINGUER

12, RUE AMÉLIE

17. Blaise Cendrars à Ferreira de Castro[38]

Saint-Segond
Villefranche-sur-Mer

Monsieur
Ferreira de Castro
Hôtel des Théâtres
6, av. Montaigne
*Paris VIII^e^*

12 juin 1948

Mon cher Ferreira de Castro,

moi aussi, j'ai bien regretté de ne pouvoir vous voir mieux. Mais un grand malade m'attendait ici. Si vous restez un peu en France, tâchez de venir me voir. Je vous assure que cela me fera le plus grand plaisir.

Ma main amie
Blaise Cendrars[39]

18. Blaise Cendrars à Ferreira de Castro[40]

Photographie de Blaise Cendrars envoyée à Ferreira de Castro avec une dédicace manuscrite, à l'encre violette, au verso:

à Ferreira de / Castro / avec / ma main / amie

Blaise Cendrars

Saint-Segond / 12 juin [19]48

19. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[41]

Ouvrage dédicacé: Ferreira de Castro, *Emigrants*, traduit du portugais par A.-K. Valère, Paris, Grasset, 1948, 326 p.

Dédicace:
A son cher Blaise Cendrars, avec la vieille amitié et admiration de Ferreira de Castro

20. Marina Paul-Bousquet à Blaise Cendrars[42]

Paris, 29 janvier 1949

Cher ami,

Je lis Bourlinguer. *J'en suis ravie. C'est votre éditeur qui me l'a envoyé – mais je crains que les collections Texeira ne soient pas faites pour ce livre magnifique.* L'Or *leur conviendrait mieux. Ce qui ne m'empêche pas de leur apporter* Bourlinguer *et d'essayer de faire faire la traduction.*

Mais certes, je vais aller voir votre ami[43] avec joie très grande. Ecrivez-lui donc mon arrivée. Je pense être à Lisbonne le 24 mars et je penserai à vous dans cette ville que vous aimez et que j'aimerai certainement. C'est une grande joie, une grande affaire que d'aller au Portugal.

Bien amicalement
Marina Paul-Bousquet

21. Marina Paul-Bousquet à Blaise Cendrars et Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[44]

Lisbonne, 13 avril 1949

Cher ami,

Je viens de passer trois semaines délicieuses et j'ai fait autant de sourires que de jours aux varinas[45]. *Mais vous, vous n'avez pas écrit à Ferreira de Castro... Heureusement il est aussi mon très cher ami... Je suis donc bien d'accord avec vous sur son génie et sa valeur. Nous avons souvent parlé de vous. En ce moment on publie ses œuvres complètes et vous savez le travail que cela peut donner.*

Rien à faire pour la traduction de L'Or[46]*, car Teixeira a reçu un livre semblable, (même couverture avec le portrait, et texte plus long), Mais je lui ai parlé de* Dam Yack *(sic) – car je n'ai pas reçu l'exemplaire promis – aussi je ne peux avoir une réponse à ce sujet. Si vous pouvez l'envoyer directement il le lira en pensant à une traduction.*

– 17, Praça dos Restauradores –

J'espère vous voir un de ces jours à Paris ou ailleurs.

Mille amitiés
Marina P[aul]–B[ousquet]

ajout de Ferreira à Blaise Cendrars:

Très cher Cendrars,

Je suis en face de Marina, dans un café de Lisbonne, justement un café où j'ai été avec vous. D'ici je vous envoie uma cabaçada de saudades. *Nous parlons beaucoup de vous. J'ai l'espoir de vous revoir à Villefranche au hiver prochain.*

Tout à vous
Ferreira de Castro

22. Blaise Cendrars à Marina Paul-Bousquet[47]

Saint-Segond
Villefranche-sur-Mer

Madame
Marina Paul-Bousquet
191 rue de l'Université
*Paris VII*e

Chère amie,

Je pense bien que vous avez dû être heureuse à Lisbonne. Tout le monde l'est.

J'avais annoncé votre visite à Ferreira de Castro. Par contre, le libraire à qui je m'étais adressé n'a pas expédié l'exemplaire de Dan Yack *à temps. Il le fait aujourd'hui.*

Merci, et excusez-moi de vous avoir ennuyée dans la ville où il fait si bon de se laisser vivre[48].

Ma main amie
Blaise Cendrars

23. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[49]

HOTEL NETTO
TELEPHONE 15
SINTRA
PORTUGAL

30 juin 1949

Mon cher Cendrars,

J'ai rentré la semaine dernière. A présent je suis à Sintra où je passerai l'été.

Je garde un très bon souvenir de ces moments que j'ai passé avec vous et de ce merveilleux panorama qu'on voit de votre maison[50].

J'ai parlé avec l'exportateur de café; lui va vous envoyer cinq kilos – un kilo chaque semaine comme vous voulez[51].

Je serai très heureux de vous revoir chez nous.

Mes compliments à Madame et pour vous toute mon amitié et admiration

Ferreira de Castro

24. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[52]

Sintra, le 30 août 1949

Mon cher Cendrars,

Merci beaucoup de vos lettres et de Le Lotissement du ciel, *que je viens de lire. En ce livre votre art a un brille prodigieux. C'est du pur Cendrars. Vous avez réussi à mettre sous le petit espace de 300 pages toute une foule de sujets les plus imprévus et avec votre manière si originale de les raconter, toujours en les imprégnant de poésie. Votre «Tour Eiffel sidérale» devient un chef-d'œuvre, un vrai travail d'anthologie. Je vous félicite de tout mon cœur[53].*

Je suis encore à Sintra; je serai là jusqu'au commencement d'Octobre. Je travaille beaucoup.

Mes meilleurs souvenirs à Madame Raymone et à Madame sa mère.

Pour vous, um grande abraço e muitas saudades

Ferreira de Castro

26. Ferreira de Castro Blaise Cendrars[54] juin 1950

Dédicace d'un exemplaire Ferreira de Castro, *Les Brebis du Seigneur,* traduction du portugais par Louise Delapierre, préface d'Henry Poulaille, Paris, Editions «La Plaque Tournante», Cécile Robert Denoël, 5, rue Pigalle, Paris IX[e], 1950.

Pour mes chers amis Blaise Cendrars et Madame, avec la plus grande admiration de Ferreira de Castro[55].

27. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[56]

s. d. [1950] Carte de visite de Ferreira de Castro. Annexe à l'ouvrage *Les Brebis du Seigneur* (voir n° 26)

Bien cher Cendrars,

Avec mes remerciements pour les bons moments passés avec vous, je vous envoie l'article dont je vous ai parlé. Mes amitiés à Madame. Tout à vous.

Ferreira de Castro[57]

28. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[58]

s. d. [1950] Carte de visite de Ferreira de Castro. Annexe à l'ouvrage *Les Brebis du Seigneur* (voir n° 26)

Bien cher Cendrars,

Permettez-vous de vous présenter mon ami, le remarquable poète F. [ou V.?] *Hagen[59], qui vient d'écrire un article sur vous. Je vous remercie d'avance de votre accueil*

au recto: *Bien amicalement à vous*
FERREIRA DE CASTRO[60]

29. Blaise Cendrars à Ferreira de Castro[61]

Portugal
Monsieur
Ferreira de Castro
68 rua da Misericordia
Lisbonne

Paris, mardi 20 juin 1950

Mon cher ami,

Bien reçu Les Brebis du Seigneur. *Merci beaucoup. Mais à ma joie se mêle la tristesse de la vilainie*[62] (sic) *de son éditeur*[63] *que vous m'aviez apprise avant votre départ précipité. Tenez-moi au courant de votre affaire.*

De tout cœur avec vous
Blaise Cendrars

30. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[64]

Lisbonne, 25 juin 1950

Bien cher Cendrars,

En rentrant chez moi, je veux vous remercier bien profondément de toutes les preuves d'amitié que vous m'avez donné pendant mon séjour à Paris. Pour Madame, toujours si gentille, vont aussi mes sincères remerciements.

Quand à l'éditeur, j'ai demandé à un avocat parisien d'étuder (sic) *avec quelques amis à moi le procédé à suivre. Ils ont décidé de faire une constatation chez l'éditeur pour les exemplaires non rectifiés et se mettre d'accord avec la S.G.L. pour les droits d'auteur. J'attends ces jours-ci des nouvelles. Tout ça m'a empoisoné mon séjour à Paris. Cette société-là est en effet, un être incroyable. Encore mille merci de votre fraternel intérêt par cette affaire, cher Cendrars.*

En attendant la joie de vous revoir à vous et à Madame. Je vous envoie l'affirmation de ma grande amitié et ma grande admiration.

Ferreira de Castro

P.S.[65] *Je viens de recevoir une lettre de l'avocat. La constatation a été faite. Je n'avez que 488 exemplaires rectifiés; à présent 4.000 sont au brocheur pour la rectification. Pour la note de frais et le reste de les droits, il semble que la Société des Gens de Lettres va maintenant intervenir. Vous aviez raison!*

31. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[66]

Monsieur
Blaise Cendrars
23, rue Jean-Dolent
Paris, 14e
France

Sintra, 4 juillet 1950

Bien cher Cendrars,

Je vous remercie beaucoup de votre nouvelle adresse[67]. Je suis à Sintra, mais j'espère vous revoir à Paris en Octobre. Cela sera pour moi une vraie joie. Affectueux compliments à Madame.
Pour vous ma vieille amitié et ma grande admiration.

Ferreira de Castro

32. Blaise Cendrars à Ferreira de Castro[68]

Paris XIVe, 28 août 1950

Monsieur
Ferreira de Castro
68, rua Misericordia
Lisbonne
Portugal

Mon cher ami,
Quand viendrez-vous déjeuner à notre nouvelle adresse: 23, rue Jean-Dolent, Paris XIVe?
Et comment vont vos affaires parisiennes?[69]

Ma main amie
Blaise Cendrars

33. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[70]

Paris, 18 octobre 1950

Bien cher Cendrars,

Je suis à Paris pour quelques jours et je serais très heureux de vous revoir et à Madame.

Si vous avez une petite minute libre, donnez-moi, s. v. p., un coup de téléphone pour accorder[71] une rencontre. Je suis chez moi jusqu'à 10 heures du matin.Je ne vous téléphone parce que je ne sais pas votre numéro.

Mes affectueux compliments à Madame et pour vous la grande amitié et admiration de

Ferreira de Castro

6, Av. Montaigne / Ely 35-57

34. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[72]

PAR AVION AIR MAIL CORREO AEREO
BLUE STAR LINE[73]

Paris, 20 octobre 1950

Bien cher Cendrars,

Je reçois à l'instant votre gentille lettre et je suis ému avec l'idée de vous revoir, mon vieil ami[74]. Mais, malheureusement, je suis pris demain, à l'heure que vous me dites. Je ne pourrais être chez vous que vers 4h 30. Naturellement, vous avez votre vie que je ne veux pas troubler. Ainsi, je vous serais reconnaissant de m'accorder un rendez-vous dans la semaine prochaine ou de m'envoyer un mot dans le cas de cette heure-la vous convenir.

Mes compliments très affectueux à Madame. Pour vous, tout l'amitié et l'admiration de

Ferreira de Castro

35. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[75]

PAR AVION AIR MAIL CORREO AEREO
BLUE STAR LINE[76]

Paris, 17 novembre 1950

Bien cher Cendrars,

Combien je regrette ne pouvoir aller demain vous abraçar *à la librairie où vous signerez vos œuvres[77]! Mais à cette heure-là, je serai déjà au Havre pour m'embarquer sur le Lavoisier. Je rentre plus tôt que j'avais pensé, car je suis décidé à me faire opérer. J'allais justement vous écrire pour vous présenter mes adieux – à vous et à Madame – et vous remercier de toutes vos gentillesses.*

J'espère revenir au printemps et cependant vous pouvez compter entièrement sur moi au Portugal.

Bien amicalement à vous deux

Ferreira de Castro

36. Librairie «La Joie de Lire» à Ferreira de Castro, Paris 18 novembre 1950[78]

LIBRAIRIE «LA JOIE DE LIRE»
*40, RUE SAINT-SEVERIN, V^e^*

BLAISE CENDRARS

signera ses œuvres
Le 18 NOVEMBRE, DE 17 H. à 20 H.[79]

37. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[80]

Dédicace d'un exemplaire de Ferreira de Castro, *A Curva da Estrada*[81], Lisboa, Guimarães & C^a^, 1950, 8, 350 p.

Pour Blaise Cendrars, le créateur de la poésie du XX^e^ siècle, avec la plus grande amitié et la plus grande admiration de

Ferreira de Castro

38. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[82]

Dédicace écrite à l'encre bleue[83]:

recto:
Pour Blaise Cendrars, avec la plus grande amitié et la plus grande admiration de FERREIRA DE CASTRO
verso: *Monsieur / Blaise Cendrars / 23, rue Jean-Dolent / Paris 14*

39 Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[84]

Dédicace d'un exemplaire de Ferreira de Castro, *Eternidade*, 4a ed., Lisboa, Livraria Guimarães, 1954, 342 p.

A Blaise Cendrars, escritor eminente, o seu admirador e amigo dedicado

Ferreira de Castro[85]

40. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[86]

Dédicace d'un exemplaire de Ferreira de Castro, *A Missão, três novelas*[87], Lisboa, Livraria Guimarães, 1954, 352 p.

Avec la plus grande amitié et la plus grande admiration de

Ferreira de Castro

41. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[88]

Dédicace d'un exemplaire de Ferreira de Castro, *Terra fria*, 3a ed. Lisboa, Livraria Guimarães, 1954, 302 p.

Ao grande escritor Blaise Cendrars, com a sincera admiração e amizade de Ferreira de Castro[89].

42. Blaise Cendrars Ferreira de Castro[90]

Monsieur
Ferreira de Castro
Hôtel de France et Pasteur
Vichy (Allier)

Paris
Vendredi 1er juin 1956

Mon cher Ferreira de Castro,

Merci de votre mot et bonne cure[91]!
Je dois voir Privat[92] aujourd'hui même et, bien sûr, je lui parlerai des Livres de Poche.
J'ai bien regretté de ne pas avoir pu venir l'autre dimanche chez Peillard[93] – et je vous verrai pas non plus avant votre départ au Portugal. Nous partons Raymone et moi jeudi prochain[94] pour la Suisse.
On vous embrasse bien

cordialement
Blaise Cendrars

43. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[95]

Dédicace sur carte de visite
recto:

A son très cher ami, Blaise Cendrars, honneur de la littérature de notre temps, avec saudades et la plus grande admiration de Ferreira de Castro[96].

verso:

Monsieur / Blaise Cendrars / 23, rue Jean-Dolent / Paris XIVe.

44. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[97]

Lisbonne, 11 juillet 1958

Bien cher Cendrars,

Il y a quelque temps le «Club du Livre du Mois» a publié une édition de Forêt Vierge *et la maison Grasset vient de verser mes droits*[98].

Permettez-moi donc que je vous envoie un tiers de cette somme, car je pense que ce que vous ont payé avant la guerre pour la traduction de ce livre était très peu.

Je suis à présent à Sintra débordé de travail et avec une santé très précaire. J'ai raté cette année mon séjour habituel à Paris et aussi une invitation pour visiter le Brésil. Je le regrette énormément.

Je pense souvent à vous et j'espère que vous soyez tout à fait remis. Du fond de mon cœur je fais, dans ce sens, tous mes vœux.

Mes amitiés à Raymonde (sic) *et toutes mes* saudades *à vous deux.*

Bien amicalement à vous
Ferreira de Castro[99]

45. Madame Dieudonné à Ferreira de Castro[100]

EDITIONS BERNARD GRASSET
*61, RUE DES SAINTS-PERES, VI*e[101]

Monsieur
Ferreira de Castro
c/o Librairie GUIMARÃES
Rua da Misericordia 68
LISBONNE
Portugal

Mon cher Ferreira,

Je reçois votre lettre.

Ce que je désirerais pour l'Exposition CENDRARS, ce ne sont pas des articles, mais quelques lignes d'hommage, manuscrites, de gens qui l'aiment bien, de façon à faire de belles affiches sur un mur! Des autographes sont toujours très bien... à moins d'être de ma vilaine écriture à moi!

DE VOUS, bien entendu, j'aimerais avoir quelque chose de 12 à 15 lignes, sur votre cher Blaise[102].

Madame Dieudonné vous envoie cette lettre, mais je vous récrirai à la main, tant pis pour vous.

Pour le Brésil, si vous voyez un ami qui pourrait faire la prospection de quelques textes d'amis écrivains brésiliens[103]*, je serais très content.*

Merci, merci

46. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[104]

Carte de visite de FERREIRA DE CASTRO

Je vous envoie ci-joint un écho sur vous que le Diário de Lisboa *a publié il y a quelques jours. Je profite* / recto: *cette occasion pour vous envoyer aussi* um grande abraço e muitas saudades. *Compliments très affectueux à Madame*

Votre dévoué
Ferreira de Castro

47. Ferreira de Castro à Blaise Cendrars[105]

Dédicace d'un exemplaire de Ferreira de Castro, *Emigrantes*, 4a ed., Lisboa, Livraria Guimarães, *s.d.*, *cop.* 1928, 321 p.

A Blaise Cendrars, o seu muito amigo e admirador

Ferreira de Castro[106]

48. Blaise Cendrars et Ferreira de Castro à Sadi de Gorter[107]

Double dédicace, sur un exemplaire de l'édition originale de *Forêt vierge (A Selva)*, Grasset, 1938[108]

– (à l'encre noire)

Au / poète / Sadi / de Gorter[109]

Blaise Cendrars

– (au crayon bleu)

Vingt neuf ans après / la dédicace de Cendrars, celle de / Ferreira de Castro
a son ami et / admirable poète / Sadi de Gorter /
Paris, le 9 mai 1967[110]

1 Archives littéraires suisses O 275 a.
Papier à en-tête de GUIMARAES & CA. En bas, à droite, une vignette imprimée. En son centre, une presse d'imprimerie stylisée. Autour l'inscription: *IN HOC SIGNO VINCES.*
Les Editions Guimarães & C.ie éditaient, à Lisbonne, les ouvrages de Ferreira de Castro. Grasset était, à Paris, l'éditeur de Cendrars.
Le rajout «et ami» pourrait faire croire que Ferreira de Castro connaissait déjà Cendrars. Il n'en est rien, puisqu'il déclara à Marina Paul-Bousquet, dans l'interview pour *Marianne* publiée le 23 janvier 1939: «J'avais lu les œuvres de Blaise Cendrars et je l'admirais sans le connaître. Aussi ai-je été très ému lorsque j'ai su qu'il devait traduire la *Selva* lui qui connaît si bien la terre et les hommes du Brésil.»

2 Archives littéraires suisses O 278a.

3 Nous ne connaissons pas le motif du «dérangement». Après le «confrère» de la première lettre, le «frère», le «vrai frère» indiquent une rapide progression dans les relations des deux écrivains. Rappelons qu'ils s'étaient rencontrés pour la première fois, en juin 1938.

4 Musée Ferreira de Castro, sans cote.

5 Il devait s'agir d'une séance de présentation et signature d'ouvrages, chez l'éditeur de *Forêt vierge.*
Le même jour, Henry Miller écrivait à Cendrars: «Merci pour ce livre de votre ami, Ferreira de Castro, avec sa signature» (Blaise Cendrars-Henry Miller, *Correspondance, 1934-1979: 45 ans d'amitié*, établie et présentée par Miriam Cendrars, Introduction de Frédéric-Jacques Temple, Notes de Jay Bochner, Paris, Denoël, 1995, p. 78, 79). C'est encore un exemplaire de *Forêt vierge (A Selva)* avec double dédicace.

6 Ferreira de Casro s'était marié à Paris, le 9 août 1938, avec Elena Muriel peintre.

7 Collection Adrien Roig.

8 Les initiales de la dédicace sont celles des pseudonymes des deux écrivains français, nés à la Réunion, Marius Leblond (Georges Athénas) et Ary Leblond (Aimé Merlot), frères uniquement en littérature, auteurs de nombreux romans et qui obtinrent le prix Goncourt en 1910 avec *En France*, Paris, Fasquelle.

9 Musée Ferreira de Castro, sans cote.

10 Carte-lettre à en-tête; ni timbre, ni cachet, ni adresse.

11 Il s'agit d'une demande de photographies pour illustrer l'article de la journaliste Marina Paul-Bousquet «En parlant de *Forêt Vierge* avec Ferreira de Castro et Blaise Cendrars» qui sera publié dans *Marianne*, le 23 janvier 1939, avec deux photographies des deux auteurs (buste, sans forêt vierge !).

12 Archives littéraires suisses, O 278a.
Voir Adrien Roig, «La traduction de *A Selva*», *Portugal Brésil France Histoire et culture*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1988, p. 279-284.

13 La clairière de *Todos-os-Santos* et les Indiens Parintintins font respectivement allusion au chapitre VI et au chapitre XIII de *Forêt vierge* où ils sont intitulés «Todos-os-Santos» et «Les Indiens». Il n'y avait pas de titres aux chapitres dans le texte original de *A Selva.* Cendrars indique, dans le texte final qu'il a ajouté à sa traduction: «La plantation du *Paradis* et plus particulièrement la barraque de *Todos-os-Santos* étaient la pointe la plus avancée poussée par la civilisation dans les forêts des Indiens Parintintins». (p. 287)

14 Archives littéraires suisses, O 278a.

15 Lorsque Cendrars entreprit la «traduction» de *A Selva* l'ouvrage était déjà publié en 14 langues différentes.

La version norvégienne de *A Selva*: *Gummitapperne Ved Rio Madeira*, par Leif Sletsjoe, fut publiée à Oslo.

16 *Compliments* est un lusisme fréquent, traduction erronée de *cumprimentos* qui signifie «salutations».

17 Archives littéraires suisses, O 278.

18 Ferreira de Castro envoya effectivement un exemplaire de l'édition de luxe de *A Selva* dédicacé à Cendrars (n°10).

19 Remerciements pour l'article cité de *Marianne* (n° 5).

20 Archives littéraires suisses O 278.

21 *criée* (portugais *criada*) pour créée.
Cette astucieuse combinaison, qui reprend le processus mis en pratique pour *A Selva–Forêt vierge* ne «marcha» pas pour *Emigrantes* (n° 19).

22 *Brun* désigne Louis Brun, Directeur des Editions Grasset.

23 Grâce au journal *A Noite* de Rio de Janeiro, qui lui paya l'exclusivité d'une longue série d'articles et aux droits d'auteurs de ses publications au Portugal, Ferreira de Castro et son épouse firent un long périple autour du monde, origine de son luxueux ouvrage *A Volta ao Mundo*, Lisboa, Empressa Nacional de Publicidade, 1944, d'un tirage supérieur à 25 000 exemplaires in-4° avec de nombreuses photographies et hors texte, en noir et en couleurs.

24 Archives littéraires suisses / Bibliothèque de Blaise Cendrars.

25 Archives littéraires suisses, O 276.

26 *même à côté*: lusisme pour «tout à côté», *mesmo ao lado*.

27 Musée Ferreira de Castro / C / 11 317.

28 Réponse immédiate à la lettre précédente, n° 11. Cf. lettre de Blaise Cendrars datée du même jour à Jacques-Henry Lévesque, *Correspondance 1924-1959*, Correspondance établie et présentée par Monique Chefdor, Editions Denoël, 1991, p. 467, n° 522: «Je savais que Ferreira de Castro était à Paris, il m'avait écrit pour m'inviter! Il est descendu au 6, av. Montaigne! Et moi, je travaille comme un abruti.» Ce qui prouve, implicitement, que Jacques-Henry Lévesque était également au courant de la venue de Ferreira de Castro à Paris. Le cercle des amis se referme.

29 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars.

30 *Traduction:* A son vieil ami le grand écrivain Blaise Cendrars, avec une grande accolade et l'admiration de Ferreira de Castro.
C'est une des rares fois où Ferreira de Castro écrit un texte portugais destiné à Cendrars.
La version française de *Terra fria* avait déjà été publiée par le journal *Carrefour*, Paris.

31 Musée Ferreira de Castro / C / 3 283. Carte postale: Villefranche-sur-Mer (couleur brune). Le port, quai, maisons versants.

32 Cendrars, Raymone et sa mère ont quitté Aix-en-Provence. Depuis le 1er janvier 1948, ils habitent au Clair Logis à Villefranche-sur-Mer. Le 1er avril ils s'installeront à Saint-Segond.

33 Archives littéraires suisses L 271.

34 Le passage de *Bourlinguer* concernant Paulo Prado se situe dans «Paris, Port-de-Mer», Œuvres complètes, Club français du livre, t. XI, p. 327-352. Nous relevons, p. 351: «Paul était mon aîné d'un quart de siècle. C'est l'homme avec qui j'ai poussé l'amitié le plus loin.» L'émotion de Ferreira de Castro en lisant ces pages s'explique par les relations amicales qu'il avait, lui aussi, avec le mécène brésilien de Cendrars. Rappelons que c'est Paulo Prado qui avait envoyé à

Cendrars un exemplaire de *A Selva* et qui est donc à l'origine de l'amitié des deux écrivains. De plus, Paulo Prado mourut en 1943... *saudades...*

35 Ferreira de Castro est bien revenu en France en 1948, pour la session organisée en son honneur par la Société des Gens de Lettres. Il a été également reçu au Pen Club de Paris. Il a effectué un séjour prolongé en Bretagne et a écrit à Pont-Aven la plus grande partie de *A Curva da Estrada.*

36 Musée Ferreira de Castro / C / 4 961.

37 Madame Jean Voilier était la Directrice des Editions Denoël.

38 Musée Ferreira de Castro / C / 4 931.

39 Une photographie de Blaise Cendrars est jointe à cette lettre (voir n° 18). Ne serait-il pas plaisant de penser que Cendrars a envoyé une de ses photographies à son ami pour qu'il puisse le «voir» à loisir?

40 Musée Ferreira de Castro / C / 4 931.

41 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars.

42 Archives littéraires suisses, L 172.

43 *votre ami* désigne Ferreira de Castro. Marina Paul-Bousquet le connaissait déjà (cf. interview publiée dans *Marianne*, 23-1-39. Elle servira d'intermédiaire entre Cendrars et Ferreira de Castro et aussi l'éditeur portugais A. M. Teixeira & Filhos, Livraria Clássica Editora, qui a déjà publié *Al Jennings, Fora da lei!...* traduction en portugais par João de Lemos de *Hors la loi!* avec une introduction de Blaise Cendrars, Lisbonne, 1939, 286 pages dont nous possédons un exemplaire. Elle lui proposera de publier les traductions de *Bourlinguer, L'Or* et, sur l'indication de Cendrars, *Dan Yack.*

44 Archives littéraires suisses L 172.

45 Les *varinas* étaient des marchandes de poissons qui parcouraient les rues de Lisbonne, leur corbeille sur la tête, un panier au bras, en annonçant tout haut leur marchandise.

46 Cendrars s'était rendu à Lisbonne en 1942 (cf. Présentation, ci-dessus, p. 98). Il existe une traduction portugaise de *L'Or* par Freitas Leça, Lisboa, Livros do Brasil, Co. «Miniatura», n° 71, 1956. Nous ne connaissons pas de traduction en portugais de *Dan Yack.*

47 Musée Ferreira de Castro C / 5 391.

48 Il s'agit manifestement de la réponse à la lettre n° 21.

49 Archives littéraires suisses, L 172.

50 Ferreira de Castro et sa femme rendirent visite à Cendrars à Villefranche-sur-Mer, dans leur résidence de Saint-Segond, au-dessus de la rade, dans des circonstances historiques évoquées dans Ferreira de Castro, *Pequenos Mundos e Velhas Civilisações, Obra completa,* III, Livros de viagens, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1961, p. 190, 191: «Louis II mourut en 1949; son petit-fils III lui succéda. Le hasard voulut que nous nous trouvions à nouveau sur la Côte d'Azur et, comme nous avions rendu visite à Blaise Cendrars à Villefranche le jour des funérailles du Prince, nous prolongeâmes notre promenade jusqu'à Monaco...» Ferreira de Castro ne donne que l'année: 1949, sans préciser ni le mois, ni le jour. Louis II mourut le 9 mai 1949 et ses funérailles eurent lieu le 17 mai. La visite eut donc lieu le 17 mai 1949.

51 L'expédition de bon café – brésilien! – par paquets hebdomadaires d'un kilo, selon les instructions de Cendrars – a pour but d'éviter les tracasseries de la douane.

52 Archives littéraires suisses, L 173.

53 Dans la marge gauche, une croix de la main de Cendrars, pour indiquer l'appréciation élogieuse du *Lotissement du ciel.*

La «Tour Eiffel Sidérale», qui intéresse directement le Brésil, a particulièrement plu à Ferreira de Castro, fin connaisseur de ce pays. Voir *Cendrars et le Lotissement du ciel*, sous la direction de Claude Leroy, Paris, Armand Colin, 1995, p. 81-104, Adrien Roig, «La "Tour Eiffel Sidérale": de la terre au ciel du Brésil».

54 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars.

55 Cendrars accusera réception de cet ouvrage dédicacé par l'envoi d'une carte postale (20 juin 1950, n° 29) Il s'agit de la traduction de *A lã e a neve* («La laine et la neige»)

56 Archives littéraires suisses L 172.

57 Nom imprimé de la carte de visite.

58 Archives littéraires suisses L 172.

59 Nous n'avons pas retrouvé trace de ce poète.

60 Imprimé.

61 Musée Ferreira de Castro C / 4 170

62 *Vilainie*, mot mal orthographié par Cendrars, pour *vilénie*. Mais n'a-t-il pas voulu mettre en évidence une dérivation expressive à partir de *vilain*? (Voir n° 26).

63 Nous possédons un exemplaire avec l'indication d'un autre éditeur: Pierre Horay, «Flore», 22 bis Passage Dauphine, Paris VI[e], achevé d'imprimer: 27 mars 1950. Le changement correspond probablement au litige signalé par Ferreira de Castro (Voir n° 30).

64 Archives littéraires suisses L 172.

65 Dans la marge de gauche, recto, ce *post-scriptum* écrit sur neuf lignes, parallèlement au bord de la feuille.

66 Archives littéraires suisses L 172.
Carte postale: SINTRA: Palácio Nacional.

67 En 1950, Cendrars quitte Saint-Segond pour Paris. Après un court séjour au Boulevard Port-Royal, 100, Paris Ve, il s'installe avec Raymone au 23, rue Jean-Dolent, Paris XIVe.

68 Musée Ferreira de Castro C 4 226.
Carte postale: Paris et ses merveilles. Eglise Saint-Augustin (1860-1871), brun-clair.

69 Allusion encore au différend qui opposait Ferreira de Castro à l'éditeur du roman *Les Brebis du Seigneur* (Voir n° 26, 29, 30).

70 Archives littéraires suisses L 172.

71 *acordar:* lusisme pour «convenir de», «se mettre d'accord».

72 Archives littéraires suisses L 172.

73 papier à en-tête.

74 Cendrars avait donc répondu, dès réception, à la lettre du 18 octobre (n° 33).

75 Archives littéraires suisses L 172.

76 papier à en-tête.

77 Ferreira de Castro regrette de ne pouvoir assister à la séance de signature organisée par la librairie «La Joie de Lire», à laquelle il avait été invité (voir n° 36).

78 Musée Ferreira de Castro C 4 253.
Invitation imprimée à une signature de livres par Cendrars.

79 Invitation reçue par Ferreira de Castro. L'année n'est pas indiquée dans le texte imprimé; mais elle découle de l'indication «demain» de la lettre du 17 novembre 1950 (n° 35).

80 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars.

81 Cet ouvrage dont le titre signifie mot à mot: «Le tournant de la route» a été traduit sous le titre: *Le renoncement de D. Alvaro.*
82 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars.
83 Carte visite de Ferreira de Castro s. d. [1953] annexe à un exemplaire de José Maria Ferreira de Castro, *Le renoncement de Don Alvaro,* traduit du portugais, Paris, H. Horay, 1953. (Traduction du roman *A curva da estrada,* (voir n° 37).
84 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars. s. d. [1954].
85 *Traduction:* A Blaise Cendrars, écrivain éminent, son admirateur et ami dévoué / Ferreira de Castro.
86 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars. s. d. [1954].
87 Cet ouvrage a été traduit en français: *La Mission,* traduction du portugais par Louise Delapierre et Renée Gahisto, Paris, Grasset, 1957, 167 p.
88 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars, s. d. [1954].
89 *Traduction:* Au grand écrivain Blaise Cendrars, avec la sincère admiration et amitié de de Ferreira de Castro.
90 Musée Ferreira de Castro C 5 023.
91 Ferreira de Castro faisait une cure à Vichy, pour son affection hépatique.
92 Bernard Privat, le Directeur des Editions Grasset.
93 Léonce Peillard, écrivain français. Il existe aux Archives littéraires suisses une lettre de Peillard à Cendars de 1958 (L 392).
94 Le 7 juin 1956, Cendrars et Raymone partirent sur les bords du Lac Léman où il fut victime d'une attaque de paralysie, la nuit du 21 juillet.
95 Archives littéraires suisses, L 169, s. d. [1957].
Carte de visite de Ferreira de Castro, annexe à l'exemplaire de Ferreira de Castro, *La Mission,* traduit du portugais par Louise Delapierre et Renée Gahisto, Paris, Grasset, 1957.
96 Ecrit à l'encre bleue.
97 Archives littéraires suisses O 280.
98 Nous possédons un exemplaire de cette édition: Collection chefs-d'œuvre d'hier et d'aujourd'hui, réservé aux adhérents du Club du Livre du Mois. Tiré sur Bouffant de luxe, relié pleine toile orangée à ramages verts; achevé d'imprimer sur les presses des petits-fils de Léonard Danel, à Loos, le 25 octobre 1957. Ce sont Eric Mercier et Yves Noirot qui en ont assuré la présentation. Reproduit avec l'autorisation des Editions Bernard Grasset, VIII, 254 p.
99 Lettre touchante et à bien des égards. Les bons comptes font les bons amis. Elle atteste la probité de Ferreira de Castro et, vingt ans après, la permanence du trait d'union de la *Selva-Forêt vierge* qui a réuni les deux écrivains dans l'amitié.
Lettre de *saudades* du Brésil et de la France aussi.
Très malade, Ferreira de Castro pense à son ami, frappé d'une commotion cérébrale – il y a deux ans – et qui a fait courageusement de grands efforts pour surmonter sa paralysie: *saudades* de Blaise, *saudades* de Raymone...
100 Musée Ferreira de Castro C 9 229. Lettre dactylographiée.
101 Papier à en-tête.
102 Cette mention indique que l'intimité entre Ferreira de Castro et Cendrars était bien connue.
103 Pour l'Exposition CENDRARS, le Brésil, les amis communs brésiliens sont d'une importance primordiale. Le Brésil continue à jouer son rôle capital de trait d'union.
104 Archives littéraires suisses O 197, s. d.

105 Archives littéraires suisses, Bibliothèque de Blaise Cendrars, *s. d.*

106 *Traduction:* A Blaise Cendrars, son grand ami et admirateur, Ferreira de Castro.
Sur la traduction de ce roman voir nos 9 et 19.

107 Collection Adrien Roig, 1938 et 19 mai 1967.

108 29 ans après sa publication *A Selva Forêt vierge* continue à jouer un rôle de rapprochement entre les deux auteurs et leurs amis communs. Dans ce volume se trouvait une feuille volante de présentation de l'ouvrage: VIENT DE PARAÎTRE / Ferreira de Castro / FORÊT VIERGE / roman traduit du portugais par BLAISE CENDRARS.

109 Sadi de Gorter, diplomate, d'origine néerlandaise, était directeur de l'Institut néerlandais de Paris. Il a réalisé le Catalogue *Exposition: la vie et l'œuvre de Grotius (1583-1645).* Paris, 1965, 64 p., 46 pl. h. t. et l'ouvrage *Roger Forissier,* Biblio Arts, 1986, 164 p. illustré en noir et en couleur.

110 Ferreira de Castro, à la différence de Cendrars, connaissait depuis peu Gorter et sa femme, puisqu'il leur dédicace ainsi un exemplaire de la traduction de *Terra fria*: «Pour ces nouveaux / et déjà chers / amis Madame / et Monsieur / Sadi de Groter (*sic*) / cet hommage / TERRE / FROIDE / de / Ferreira de Castro / 1967» (collection Adrien Roig).



Oswaldo Goeldi, Danse de Noirs. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

CENDRARS-STRAVINSKY

CORRESPONDANCE

AU SUJET DE *RAGTIME*

Comment ne pas céder à un sentiment d'intimidation, lorsqu'on pénètre – sur la pointe des pieds en quelque sorte, c'est-à-dire en parcourant puis en relisant mot à mot les messages qu'ils ont échangés – dans l'univers quotidien, concret, privé, de ces deux géants de la modernité que sont Stravinsky et Cendrars? Et cela d'autant plus qu'il ne s'agit pas en l'occurrence d'une correspondance «littéraire», mais de pratiques et matérielles questions d'édition et de publication. Il y a des chiffres, des dates, des titres, des noms, qui font battre le cœur des chercheurs, parce qu'ils permettent d'établir cent recoupements et de vérifier mille détails. Mais au-delà de l'intérêt documentaire, ces lettres (pour limité et modeste que soit leur témoignage) émettent des signes, tracent des pistes, frayent des chemins qui nous rapprochent des grands artistes, des grands hommes que furent leurs auteurs.

Voici donc un joli bout de ficelle. Vous vous enhardissez à tirer dessus, légèrement. Et – de *Petrouchka* à l'*Histoire du soldat,* de *Profond Aujourd'hui* à *La Tour Eiffel sidérale,* de Laffitte à Gance en passant par Ramuz, de Saint-Pétersbourg à Paris et de Paris à Biarritz, *toute* la pelote de chefs-d'œuvre, de projets, de figures, de rencontres, de styles se déroule, impavide, sous vos yeux éblouis et incrédules.

Certes, le *Ragtime* à lui seul n'aurait vraisemblablement pas valu l'immortalité à son auteur. C'est une pièce relativement courte, composée pour onze instruments. Mise en chantier en 1918, juste après l'*Histoire du Soldat,* Stravinsky en aurait achevé l'instrumentation le jour même de l'armistice. Elle constitue un reflet pertinent aussi bien de l'époque que des recherches du musicien. Celui-ci la juge lui-même «significative par l'appétit que [lui] donnait alors le jazz, jailli d'une façon si éclatante aussitôt la guerre finie.» Grâce à des documents (écrits) qu'Ansermet avait ramenés des Etats-Unis, il avait pu s'initier à cette nouvelle musique qui l'enchanta «par son côté réellement populaire et par la fraîcheur et la coupe

encore inconnue de son mètre, langage musical révélant ostensiblement sa source nègre.» Et Stravinsky de conclure: «Ces impressions me suggérèrent l'idée de tracer un portrait-type de cette nouvelle musique de danse, et de lui donner l'importance d'un morceau de concert, comme autrefois les contemporains l'avaient fait pour le menuet, la valse, la mazurka, etc.[1]»

Or, dans son récent ouvrage sur Stravinsky, Marcel Marnat se montre assez sévère vis-à-vis de «cette amusette» à laquelle il reproche «une stylisation sans doute trop extrême pour ne pas être quelque peu desséchée» et une «régularité rythmique, vite pesante: ces 4'30 paraissent interminables»[2].

Bien entendu, notre propos n'est pas de juger la musique de Stravinsky. Entre le musicien et le poète il est fort peu question de musique, à proprement parler. Tout simplement, l'objet de la plupart des lettres qu'on lira ci-après est la publication de la réduction pour piano de *Ragtime* (établie par le compositeur lui-même) aux éditions de La Sirène, envisagée dès le début de 1918, réalisée en décembre 1919. L'engagement et les soins dont cette publication a bénéficié aboutissent à un résultat très appréciable. Quelle belle partition, en effet, avec sa couverture dessinée par Picasso, la musique de Stravinsky impeccablement gravée, Cendrars ayant assuré de A à Z le suivi du produit.

Peut-être est-ce par ailleurs bien le *casting* de ce *Ragtime* qui a inspiré à Eugenia Errazuriz sa célèbre déclaration: «Moi, j'ai trois amours, j'ai mon peintre, j'ai mon musicien et puis j'ai mon poète.» Et Raymone, qui rapporte le propos, d'expliquer: «Le peintre, c'était Picasso, le musicien, Stravinsky. Le poète, c'était Blaise, bien sûr.[3]" Eugenia Errazuriz est la dédicataire de *Ragtime* et c'est sous le signe de leur amitié commune pour elle que le poète-éditeur et le compositeur commencent leurs relations épistolaires[4]. Elle avait du reste aussi son pianiste, qui n'était autre qu'Arthur Rubinstein; et c'est lui qui nous trace le portrait le plus vivant de «la belle M^me^ Errazuriz». Un ami l'avait averti que personne n'avait «un goût aussi infaillible, à croire qu'elle est sorcière. Que ce soit en art, en musique, en littérature ou en décorations intérieures, elle a le don de voir, d'entendre, de sentir, de flairer les vraies valeurs, la vraie beauté.» Rubinstein n'en croit rien; mais:

> Finalement, j'examinai de plus près cette Eugenia. Sa beauté avait dû être resplendissante, et elle était encore belle à sa façon, malgré qu'elle eût dépassé la cinquantaine. Elle était agréablement rondelette; le teint et la texture ferme de sa peau étaient remarquables (le lecteur ne doit pas oublier que nous vivions encore avant l'ère du «lifting»); elle avait un petit nez retroussé et mutin et une bouche à l'arc parfait; ses cheveux étaient gris, avec encore beaucoup de fils noirs. Mais ce qui, en vérité,

lui conservait toute sa séduction, c'étaient son charme et sa vitalité irrésistibles[5].

Quant à Blaise Cendrars, on sait quelle grande activité fertile et novatrice il déploya aux Editions de La Sirène, dont il fut le directeur littéraire[6]. Si l'*écrivain* n'est pas parvenu à y faire paraître son *Eubage, aux antipodes de l'unité*, pour lequel il n'avait pas ménagé ses peines, mais qui ne devait voir le jour que huit ans plus tard aux Editions du Sans Pareil, il y créa cependant plusieurs collections prestigieuses dans lesquelles il publia un nombre considérable d'auteurs anciens et contemporains.

Aussi les qualités d'éditeur qu'il montre dans cette correspondance sont-elles évidentes: une imagination visionnaire tournée vers l'avenir, une patience à toute épreuve, un savoir-faire et une débrouillardise permettant de surmonter les pires difficultés, une scrupuleuse exactitude, une grande expérience et un goût très sûr en matière de typographie et de présentation artistique sans oublier le flair lui permettant de déceler les œuvres marquantes.

Pour son «rayon musique», il s'adresse ainsi sans hésiter à Stravinsky, à Satie, à Milhaud, à Honegger, etc. Pour la couverture de *Ragtime,* il pense immédiatement à Picasso. Mais son enthousiasme ne s'arrête pas aux seules affaires de La Sirène. Il est impressionnant de voir comment il s'enflamme pour les projets révolutionnaires de fusion des arts qu'il échafaude en mettant Stravinsky en relation avec Abel Gance, ou l'énergie généreuse qu'il dépense à convaincre le compositeur d'écrire ses mémoires.

«Extrême urgence», telle est l'ultime inscription tracée par la main de Blaise en travers de l'enveloppe véhiculant le dernier message sur lequel s'arrête sa correspondance avec Igor Stravinsky. Tout ce que Cendrars a entrepris dans sa vie a toujours été placé sous le signe de l'extrême urgence. Mais le plus émouvant n'est-ce pas que celle-ci ait été dictée, en cette fin de l'année 1932, à Biarritz, par l'amitié?

Les originaux des lettres et brouillons reproduits ci-après sont conservés à la Fondation Paul Sacher, à Bâle (Microfilm PSS 92-0716-0792). Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs la première transcription intégrale et «en V.O.» des trente-quatre messages qu'ont échangés Cendrars et Stravinsky et nous remercions la Fondation Paul Sacher de nous avoir autorisé à le faire. Ceux-ci ne manqueront pas de susciter un intérêt passionné[7]. Signalons par ailleurs que la partition autographe de *Ragtime* ainsi que la réduction pour piano et plusieurs esquisses se trouvent également à la Fondation Paul Sacher[8].

Dans notre transcription de ces lettres, nous nous sommes efforcé de rester le plus fidèle possible au texte original. Nous écrivons cependant en toutes lettres certains mots abrégés et nous rétablissons l'orthographe



Raymone Duchâteau, Blaise Cendrars, Eugenia Errazuriz et Igor Stravinsky à Biarritz, août 1932. Photo D. R. Archives musicales de la Fondation Paul Sacher, Bâle.

et la ponctuation courantes. Ce n'est que dans quelques rares cas que nous avons dû avoir recours à des signes spéciaux: [...] indiquant un ou plusieurs mots biffés, <...> signalant un ou plusieurs mots ajoutés.

1 Nos citations proviennent d'Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie,* Denoël et Steel, 1935-1936; Denoël-Gonthier, 1962, collection «Médiations», p. 87.

2 Marcel Marnat, *Stravinsky,* Seuil, 1995, collection «Solfèges», p. 68. Outre l'ouvrage de Marnat, nous ont été d'une grande utilité pour la préparation de cette correspondance le livre d'André Boucourechliev, *Igor Stravinsky,* Librairie Arthème Fayard, 1982, ainsi que celui d'Eric Walter White, *Stravinsky, le compositeur et son œuvre,* traduit de l'anglais par Dennis Collins, Flammarion, 1983 (Collection «Harmoniques»).

3 Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars,* Balland, 1993 (nouvelle édition, revue et augmentée), p. 326.

4 Qu'il nous soit permis d'en appeler à notre tour à Eugenia Errazuriz, Chilienne d'origine, pour justifier l'insertion, dans ce numéro «sud-américain» de *Continent Cendrars,* de cette correspondance, qui pour des raisons techniques n'a pu trouver place dans le numéro précédent, consacré à la musique. – Par ailleurs, nous reproduisons ci-avant, p. 144, la «photo de famille» réunissant sur le même cliché Eugenia Errazuriz, Raymone Duchâteau, Blaise Cendrars, Stravinsky et Picasso (par l'intermédiaire de son portrait de Mme Errazuriz, accroché au mur).

5 Arthur Rubinstein, *Les Jours de ma jeunesse,* Robert Laffont, 1973, p. 595-596.

6 On trouvera de plus amples renseignements sur les activités éditoriales de Cendrars dans l'ouvrage de Pascal Fouché, *«La Sirène», Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université de Paris 7, 1983.*

7 Robert Craft en a publié de larges extraits traduits en anglais dans Stravinsky, *Selected Correspondence,* volume II, New York, Alfred A. Knopf, Inc. 1984, p. 182-192.

8 Les pages 8 et 9 du brouillon de *Ragtime* sont reproduites dans le catalogue de l'exposition *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild,* du Musée des Beaux-arts de Bâle (6 juin – 9 septembre 1984), p. 76-77.

1. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky
Papier à en-tête des Editions de la Sirène, 12bis, rue la Boétie.

Paris, le 29 avril 1918

Cher Monsieur,

M'autorisant de notre amie commune, Madame Errazuriz[1], et de la grande admiration que je professe pour votre art, je me permets de vous écrire. Une nouvelle maison d'édition, «Les Editions de la Sirène», m'a confié la direction de son rayon de «modernités». J'éditerai la première année en littérature des poèmes et des romans de Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, etc.; en peinture des albums de Picasso, Matisse, Derain, etc.; et – en musique des œuvres de Strawinsky, Satie, Auric, etc. – En un mot, je voudrais grouper dans cette maison d'édition les œuvres authentiques de notre génération[2]. Tous les auteurs susnommés m'ont assuré de leur concours. Puis-je, cher Monsieur, aussi compter sur vous?

Dans ce cas, je voudrais m'assurer dès maintenant de votre partition du Renard, afin de pouvoir le mettre en vente le jour où Mme la Princesse de Polignac le fera représenter. Etes-vous libre ou l'avez-vous déjà promis? et veuillez me dire vos conditions d'édition[3]. Satie m'a promis la partition du Socrate[4], appartenant également à Mme la Princesse de Polignac.

Toutes ces œuvres paraîtront dans la même maison, entourées d'autres œuvres modernes de haute inspiration, cela formerait un bel ensemble et une grande force.

Vous serez édité à votre idée et selon votre goût; j'en surveillerai personnellement l'exécution typographique et y donnerai jalousement tous mes soins.

D'autre part, avez-vous un album de mélodies? qui pourrait paraître avant le Renard, si la représentation de celui-ci est par trop différée[5].

En principe, je suis prêt à prendre toutes vos œuvres, qui sont introuvables à Paris. Ne pourrait-on pas rééditer le Sacre, par exemple?

Veuillez, cher Monsieur, me répondre dans les plus brefs délais pour me fixer et afin que nous puissions aborder rapidement les détails de cette entreprise.

Croyez, cher Monsieur, à toute ma sympathie et veuillez agréer mes amicales salutations.

Blaise Cendrars

4 rue de Savoie
*Paris VI^e^*

P.S. Напишите по-русски если Въı хотитѳ. Я немножко понимаю по-русски. Ваш Блез Сандрар[6].

2. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky
Papier à en-tête des Editions de la Sirène, 12^bis^, rue la Boétie.

Paris, le 14 mai 1918

Cher Monsieur Strawinsky,

J'ai le plaisir de vous annoncer que tous les auteurs dont je vous ai parlé sont en principe d'accord avec moi et vont me confier l'édition de leurs œuvres. C'est vous dire combien je regrette que votre Renard *soit déjà publié et ne puisse pas figurer dans cette série de première année*[7].

Par contre les Editions de la Sirène sont prêtes à éditer vos œuvres inédites, à savoir les N° 22, 23 et 24 de votre prospectus et le Ragtime *dédié à M^me^ Errazuriz dont vous me parlez et qui n'est pas porté sur votre prospectus. Nous pourrions même commencer par ce dernier.*

Veuillez donc me faire savoir vos conditions pour ces quatre œuvres qui seraient éditées selon votre goût et dont je surveillerai personnellement *l'exécution typographique.*

Si nous nous entendons au sujet de ces œuvres, les Editions de la Sirène sont prêtes à entrer en pourparlers pour l'achat de vos œuvres éditées à Genève et qui vous appartiennent, et plus spécialement pour l'achat du Renard *et de sa partition d'orchestre au moment de la représentation de cette œuvre à Paris.*

Veuillez agréer, cher Monsieur, mes plus respectueuses et cordiales salutations.

Жму руку[8]
Blaise Cendrars

3. Brouillon manuscrit de lettre d'Igor Stravinsky à Blaise Cendrars[9]

Cher M(onsieur),

C'est très volontiers que je donne suite à votre proposition touchant à mes œuvres inédites (exception faite de la pièce pour pianola que j'ai vendue entre-temps en Angleterre pour la reproduction mécanique, à la condition de ne pas la publier en édition «musicale»[10]*).*

Resteraient donc:

1) le Ragtime
2) les Pièces pour enfants, *N° 23 du catalogue*
3) les Noces villageoises *[dont la partition d'ensemble instrumental n'est pas achevée (il n'existe pour le moment que la partition pour chant et piano), me semblent devoir être réservées à plus tard, quant aux pourparlers que nous pouvons entreprendre à leur sujet.]*[11]

Le Ragtime, *selon mes calculs, doit donner environ 12 pages d'impression pour* piano solo, *il s'agit donc d'une pièce beaucoup plus importante que les autres pièces du même genre*[12]*; mes conditions seraient pour 1000 exemplaires de piano (droits d'exécution et de reproduction réservés)*
1000 francs suisses

Les Pièces pour enfants, *4 pièces pour chant et piano*, 2 pièces pour piano seul, soit six pièces*[13]*, soit douze pages environ pour lesquelles Picasso m'avait promis une vignette ce qu'on pourrait lui rappeler, me sembleraient convenir à une édition dite de luxe à tirage restreint (500 exemplaires au maximum) et je vous en demanderais*
1500 francs suisses

<dans la marge gauche: **texte français. Comme je vous l'ai écrit, je me réserverais en tout temps le droit de les éditer en revue avec le texte russe seulement.*>

Les Noces villageoises *que vous avez vues figurer au catalogue, comportent une partition d'ensemble instrumental très considérable qui n'est pas encore achevée. Il me paraît donc préférable de remettre à plus tard les pourparlers que nous pourrions avoir à leur sujet*[14].

Par contre je pourrais vous proposer une œuvre à laquelle je travaille actuellement, en collaboration avec M. C.F. Ramuz, et qui sera prochainement terminée; il s'agit d'une «Histoire» faite pour être lue et jouée sur une petite scène démontable et qui me paraît convenir particulièrement bien à l'édition. Elle comporte une partie très importante de musique, laquelle est

écrite pour sept musiciens (violon, contrebasse, clarinette, basson, cornet à piston, trombone et percussion); il serait possible pour la disposition du texte même de donner une vivante idée de la «pièce», telle qu'elle existerait à la représentation. Dans le cas où la «Sirène» serait disposée à s'intéresser à l'affaire, l'édition ne comporterait bien entendu que la réduction pour piano[15].

Dans l'espoir de vous lire bientôt, je vous prie de me croire, cher M[onsieur] *votre bien dévoué*

4. Brouillon de lettre d'Igor Stravinsky à Blaise Cendrars

Ch<er> *M*<onsieur>*, je vous ai écrit*) il y a longtemps déjà et n'ayant pas reçu de réponse à ma lettre je me demande si elle se serait perdue.*

Un jeune homme se recommande de vous pour me demander de lui envoyer de la copie pour une revue qu'il fonde (M. Claude Autout (?)). Veuillez me dire par la même occasion si l'entreprise mérite d'être encouragée.

Veuillez croire, cher M<onsieur> *à mes sentiments les meilleurs.*

I<gor> *Str*<awinsky>

**) Il s'agit de ma réponse à votre seconde lettre.*

5. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky Papier à en-tête des Editions de la Sirène, 12bis, rue la Boétie[16].

Paris, le 10 juillet 1918

Cher Monsieur,

Je vous demande avant tout de bien vouloir m'excuser d'avoir tant tardé à vous répondre. C'est que je devais à tout prix arriver à vous satisfaire sur tous les points. Malheureusement, je n'y arrive <pas>. Les événements tragiques que nous traversons, les difficultés de travail, le renchérissement des papiers, la rareté de la main-d'œuvre – tout rend notre entreprise presque impossible en ce moment. Et pourtant nous travaillons. Nous venons de traiter avec Cocteau, Apollinaire, Picasso, Matisse, Derain, Satie. Et les premiers livres sont sous presses et paraîtront en octobre[17].

Voici ce que j'ai pu obtenir pour vous. Les Editions de la Sirène sont prêtes à éditer cette année le Ragtime *(réduction pour piano solo) et de le mettre immédiatement sous presse pour qu'il paraisse avant Noël. Cet ouvrage sera vendu* 6 frs. *La Sirène vous offre* 600 frs. *français pour le 1er*

mille et 750 frs. *pour les mille suivants. C'est-à-dire les 10% du prix fort pour la 1ère édition. Tous droits réservés sauf pour la Russie.*

Nous envisagerons l'édition de vos autres œuvres, dès que la situation générale se sera améliorée.

Si ces conditions vous agréent, veuillez je vous prie me le faire savoir immédiatement afin que je puisse vous faire parvenir un projet de contrat qui vous sera soumis.

Les Noces villageoises *nous intéressent énormément, je vous prie de nous en réserver la faveur quand vous les aurez achevées.*

Je vous répète encore que cette édition du Ragtime *sera faite avec le plus grand soin. Je vous prie de me donner vos desiderata si vous avez des idées typographiques. Picasso donnera le portrait qu'il a fait de vous l'hiver dernier*[18].

Croyez, cher Monsieur Strawinsky, que je suis personnellement très heureux de pouvoir vous éditer chez nous.

Très cordialement vôtre

Blaise Cendrars
4 rue de Savoie – Paris

P.S. Excusez cette écriture, ma main me fait beaucoup souffrir aujourd'hui. B.C.

6. Brouillon de lettre d'Igor Stravinsky à Blaise Cendrars

Morges, 159 7 août 1918

Monsieur Blaise Cendrars
Paris

Cher Monsieur,

Je suis désolé de ne pouvoir accepter les conditions que votre revue me propose. Je ne puis les accepter premièrement pour la raison que je n'ai jamais touché d'aussi bas honoraires (même au début de ma carrière musicale) et deuxièmement ces bas honoraires sont en contradiction complète avec l'effroyable renchérissement de la vie, c'est-à-dire les mêmes raisons pour lesquelles la «Sirène» ne peut pas accepter mes conditions à moi. Si j'ajoute à ça que la composition est mon seul gagne-pain en ce moment-ci et que j'ai mis deux mois à faire l'œuvre en question, vous comprendrez bien les raisons de mon refus.

Je vous envoie, cher Monsieur Cendrars, mes sentiments les plus cordiaux.

Igor Strawinsky

7. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky[19]

Nice, samedi

Cher Monsieur Strawinsky,

Je dois vous avouer que je m'attendais un peu à votre réponse. Toute cette affaire ayant été emmanchée dans des circonstances très défavorables.

Personnellement, je tiens absolument à vous voir figurer dans mes éditions. Je tiens également à ce que vous receviez vos justes honoraires. J'ai déjà beaucoup insisté à ce sujet auprès du directeur de la Sirène. Si vous me le permettez, je vais recommencer cette affaire et je ne doute pas d'arriver à vous satisfaire, les événements militaires aidant. Cela est ainsi – et vous savez combien il nous est difficile, à nous autres pauvres artistes, de nous faire rétribuer équitablement, surtout à Paris où les taux sont les plus bas que je connaisse.

Croyez, cher Monsieur, que je ferai tout mon possible en votre faveur et vous envoie mes salutations les plus cordiales.

Blaise Cendrars

Jusqu'au 15 septembre
Nice *(poste-restante).*

8. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky
Papier à en-tête de la Sirène[20].

Cher Monsieur,

De retour à Paris et bien que sans nouvelles de vous, je me suis occupé de Ragtime *et j'ai réussi à convaincre M. Laffitte, directeur de la Sirène d'accepter les conditions de votre première* <lettre>. *C'est fait.*

Veuillez donc me dire si vous êtes maintenant d'accord.

Croyez, cher Monsieur, à mes amitiés.

Blaise Cendrars

9. Brouillon de lettre d'Igor Stravinsky à Blaise Cendrars

Morges
11 novembre
1918

Monsieur
Blaise Cendrars
Paris

Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre aimable lettre du 28 octobre 1918 et vous déclare être disposé de [sic] *traiter avec l'Edition de la Sirène pour la réduction de piano de mon* Ragtime. *Je vous expose encore une fois mes conditions, afin d'éviter tout malentendu – sous forme de projet de contrat:*

Je cède à l'Edition de la Sirène (adresse) mes droits de reproduction et de vente de Mille exemplaires en cahiers de musique *de ma pièce intitulée* Ragtime *pour tous pays sauf la Russie dans son intégrité territoriale (c'est-à-dire telle qu'elle était avant la guerre mondiale – avant le* <1er août> *1914). Pour cette cession je demande à ladite Edition Mille francs suisses. Par contre je me réserve tous droits d'exécution, d'arrangement, de transposition (pour n'importe quels instruments et de reproductions par instruments mécaniques). En outre de ces conditions je pose à l'Edition de la Sirène les conditions suivantes:*

1) *de se procurer un copyright aux Etats-Unis et de me le renvoyer en mettant sur la couverture, ainsi que sur la première page de musique* «Copyright 1918 by I. Strawinsky».
2) *De mettre de la même façon la remarque:*
   «Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays, y compris le Danemark, la Suède et la Norvège.»
3) *D'indiquer que la partition d'ensemble (comprenant 11 instruments) de cette œuvre est en location (la «Sirène» s'adresserait à moi en cas de demande).*
4) *De m'avertir moi ou mes héritiers dès que les mille exemplaires (qui font l'objet du présent contrat) seront épuisés.*
5) *De me fournir dix exemplaires (d'auteur) de l'œuvre en question.*

Voilà, cher Monsieur, mes conditions. Je vous serais reconnaissant de rappeler à Picasso sa promesse de me faire une couverture pour mes pièces. Cela serait bien s'il le ferait [sic] *pour le* Ragtime.

En attendant votre aimable réponse, je vous prie de croire, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

Igor Strawinsky

10. Lettre dactylographiée de Paul Laffitte à Igor Stravinsky
Papier à en-tête de la Sirène[21].

Paris, le 10 novembre 1918

Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre avec projet de contrat des mains (sic) *de Cendrars mais avec un long retard provenant sans doute de la fermeture de la frontière suisse.*

Je vous retourne les contrats signés de ma main. Vous voudrez bien m'en retourner un exemplaire signé par vous. Dès sa réception, je vous adresserai la somme de mille francs suisses stipulée à contrat.

Vous remarquerez que je me suis contenté de répéter les termes de votre projet, m'abstenant même d'ajouter les clauses d'usage aux contrats d'auteur et d'éditeur. Toutefois j'ai ajouté un privilège pour une nouvelle édition, qui je pense vous paraîtra tout naturel et qui n'est après tout qu'un privilège et non un droit. Mais puisque j'aurai fait les frais de la première édition j'espère que vous voudrez bien me confier la seconde.

Vous voudrez bien m'adresser votre manuscrit. Picasso, qui est des nôtres, me fera la couverture qu'il vous a proposée.

Excusez-moi pour les retards qui ne sont pas de mon fait et trouvez ici l'assurance de ma considération.

Les ÉDITIONS de la SIRÈNE
L'administrateur délégué:

Paul Laffitte

11. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky

Le 28 nov<embre> *1918*

Cher Monsieur,

J'ai reçu la visite de M. Pacci alors que votre lettre n'était pas encore arrivée.

Je l'ai reçue il y a deux jours. D'accord avec elle, M. Laffitte va vous envoyer incontinent le contrat à signer.

Je suis très heureux que cette affaire se fasse. Malheureusement M^me^ Errazuriz est actuellement à Londres. Il faut attendre son retour avant de pouvoir mettre la chose en train. J'espère que vous me direz alors ses desiderata d'édition.

Blaise Cendrars

12. Télégramme de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky

30 novembre 1918

REÇU CONTRAT AUJOURD'HUI LETTRE SUIT.

CENDRARS

13. Brouillon de lettre autographe d'Igor Stravinsky à Paul Laffitte

Morges,
19 déc<embre> *1918*

Monsieur,

Je vous retourne ci-joint un exemplaire de notre contrat muni de ma signature, l'autre exemplaire reste donc chez moi. J'attire seulement votre attention sur le § III où vous avez oublié de mentionner la Suède *où les droits de reproduction, d'exécution, etc., sont également réservés, comme dans la Norvège, le Danemark, l'Amérique du Sud. J'espère que cette omission ne créera aucun malentendu dans l'avenir. Par contre je suis pleinement d'accord, quant au privilège de la 2^e^ édition que vous avez voulu réserver dans le présent contrat.*

Je vous enverrai dans quelques jours la copie de la partition de piano du Ragtime.

En attendant le plaisir de vous lire, je vous prie de trouver ici, Monsieur, mes salutations les meilleures.

Igor Strawinsky

14. Contrat d'édition avec la Sirène du 11 décembre 1918

(Tampon en haut à gauche:)
République Française

Entre les soussignés:
Monsieur IGOR STRAWINSKY, demeurant à Morges, Suisse,
d'une part
et Monsieur PAUL LAFFITTE, administrateur délégué de la Société «LES ÉDITIONS de la SIRÈNE», 12, rue la Boétie à Paris,

Il a été convenu ce qui suit:

I – Monsieur IGOR STRAWINSKY cède aux ÉDITIONS de la SIRÈNE ses droits de reproduction et de vente pour le RAGTIME *dont il est l'auteur. Cette cession est faite pour tous les pays excepté la Russie, telle qu'elle était avant le 1er Août 1914. Cette édition sera tirée à mille exemplaires pour laquelle les ÉDITIONS la SIRÈNE paieront à M. STRAWINSKY la somme de MILLE FRANCS suisses qui devront être envoyés à M. STRAWINSKY dans les cinq jours qui suivront le retour du présent contrat contresigné.*

II – Monsieur STRAWINSKY se réserve tous droits d'exécution, d'arrangement et de transcription pour n'importe quels instruments et tous droits de reproduction pour les instruments mécaniques.

III – Les ÉDITIONS LA SIRÈNE se procureront un copyright aux Etats Unis et imprimeront sur la couverture du RAGTIME *et la 1ère page de musique:*

«Copyright 1918 by IGOR STRAWINSKY», ainsi que

«Tous droits de reproduction, d'exécution et d'arrangement réservés pour tous pays, y compris le Danemark, la Norvège, et l'Amérique du Sud.»

IV – Les ÉDITIONS LA SIRÈNE indiqueront que la partition d'ensemble de cette œuvre comprenant 11 instruments est en location chez Monsieur STRAWINSKY.

V – Les Editions LA SIRÈNE avertiront M. STRAWINSKY ou ses héritiers dès que les mille exemplaires qui sont l'objet du présent contrat seront épuisés. Toutefois les ÉDITIONS la SIRÈNE se réservent le privilège d'une deuxième édition.

VI– Les ÉDITIONS la SIRÈNE fourniront à M. STRAWINSKY dix exemplaires d'auteur de l'œuvre en question hors commerce et non numérotés.

Fait en double à Paris, le onze Décembre 1918

<ajouté par I.S. *et à Morges le 19 Décembre 1918*

Igor Strawinsky >

<tampon placé dans la marge gauche:
Les ÉDITIONS de la SIRÈNE
L'Administrateur délégué:
Paul Laffitte>

14. Brouillon de télégramme d'Igor Stravinsky à Jean Cocteau

Cocteau 10 rue Anjou Paris

Merci pour ton nouveau livre
Je prie demander si Laffitte [a] reçu [mon] contrat pour édition Ragtime
Mille amitiés

Strawinsky

5 II 19

15. Brouillon de télégramme d'Igor Stravinsky à la Sirène

Editions Sirène, 12bis rue Boëtie Paris

Vous ai (mot biffé illisible) *retourné contrat [pour édition] <avec ma> signature 20 décembre [depuis ai aucune nouvelle de] l'avez-vous reçu*

Strawinsky

2 février 1919

16. Brouillon de télégramme d'Igor Stravinsky à Blaise Cendrars[22]

Cendrars rue la Boétie Paris

Avez-vous reçu [musique] mon Ragtime
Prière envoyer sans retard mon honoraire [à] lieutenant Raymond Adjoint à l'Attaché militaire légation Etats-Unis à Berne.

Strawinsky

18 II 19

17. Lettre dactylographiée de Paul Laffitte à Igor Stravinsky Papier à en-tête de la Sirène.

Cher Monsieur,

Ne croyez pas que je vous aie oublié parce que je ne vous écrivais pas. M. Pacci a dû vous écrire les difficultés que je rencontrais pour l'expédition de l'argent en Suisse. Or, au moment précis où je reçois votre télégramme, j'allais vous écrire pour vous annoncer que la difficulté est résolue depuis samedi, jour où j'ai reçu la visite de notre agent général pour la Suisse, M. Kundig, libraire, 4 rue du Rhône à Genève. Il repart après-demain pour la Suisse et dès son arrivée il vous expédiera pour notre compte la somme de Mille francs.

Recevez nos regrets pour ce retard, indépendant de notre volonté, et trouvez ici, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

Les ÉDITIONS de la SIRÈNE
L'Administrateur délégué:
Paul Laffitte

P.S. J'ai bien reçu votre musique dont je vous remercie. Je la donne à la gravure.

P.L.

18. Lettre dactylographiée de Kundig à Igor Stravinsky
Papier à en-tête de la Librairie Kundig, rue du Rhône 4, et passage des Lions 7, Genève (Suisse).

Genève, le 25 février 1919

Monsieur,

Nous vous envoyons ci-joint un chèque de Frs. 1000.- (mille) sur ordre de l'Edition de la Sirène à Paris.

Nous vous prions de nous en accuser réception, et vous présentons, Monsieur, nos salutations empressées.

Kundig

19. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky
Papier à en-tête de *La Rose Rouge,* Journal littéraire et hebdomadaire, 9, rue Volney, PARIS 2e.

Mardi

Cher Monsieur Strawinsky,

Je remets aujourd'hui vos épreuves du Ragtime *à M. Alexandre Cingria*[23] *qui part vendredi pour la Suisse. J'espère que vous en serez content. La gravure est grasse et fort belle. Veuillez me dire si vous avez une idée spéciale pour la couverture. La voulez-vous en papier bleu?*

Par la même occasion je viens vous demander si vous pouviez faire un article sur la musique dans la Rose Rouge? *(je vous envoie des numéros) – et je vous prie aussi de bien vouloir demander à M. Ramuz s'il ne voudrait pas nous envoyer une nouvelle pour cette revue.*

Croyez-moi bien à vous.

Ж162му руку[24]

Blaise Cendrars

20. Lettre dactylographiée de Paul Laffitte à Igor Stravinsky
Papier à en-tête de la Sirène[25].

Paris, le 24 mai 1919

Cher Monsieur,

Nous avons bien reçu avec quelque retard votre télégramme. A l'heure où nous le recevions vous deviez être déjà en possession des épreuves qui ont été remises jeudi par CENDRARS à M. CINGRIA, qui partait vendredi matin pour MORGES.

D'autre part PICASSO, que j'ai vu ce matin, m'a promis pour ce soir son dessin de couverture.

Dès que j'aurai reçu vos épreuves, votre bon à tirer, après correction s'il y a lieu, nous tirerons immédiatement.

Veuillez trouver ici, cher Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Paul Laffitte

21. Lettre dactylographiée de Paul Laffitte à Igor Stravinsky
Papier à en-tête de la Sirène[26].

Paris, le 29 août 1919

Cher Monsieur,

Après beaucoup de mal, – car la maison de gravure qui a gravé votre RAGTIME *a fermé ses portes – le matériel a été vendu à une autre maison. J'ai pu enfin entrer en possession des planches et faire corriger vos épreuves. Actuellement je suis à la recherche d'un imprimeur qui voudra bien tirer les épreuves. Je viens de le trouver et espère vous envoyer enfin vos nouvelles épreuves fin de la semaine prochaine.*

J'attends toujours la couverture de Picasso. Il l'avait faite, n'en était pas content, a voulu la refaire et me l'a promise pour bientôt. Je le relance une fois de plus.

Je n'ai jamais reçu de lettre de M. OTTO KLING[27], mais prévenu par vous, je me mets en relation avec sa maison.

Croyez, Cher Monsieur, à mes sentiments très distingués.

Paul Laffitte

22. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky[28]

(7 octobre 1919)

Cher Monsieur,

J'ai parlé à mon ami Abel Gance de votre musique de cinéma[29]*. Comme lui, de son côté, cherche un musicien pour ses films et bien que ce ne soit pas tout à fait dans votre esprit, je crois que vous pourriez vous entendre. Surtout pour une première tentative. Gance serait enchanté de travailler avec vous. Il vous prie donc de bien vouloir entrer en relation avec lui à ce sujet. – Il a de grands projets.*

Films Abel Gance
9 avenue de l'Opéra
Paris.

Quant à moi je serais enchanté que cette affaire réussisse. Ce serait un bon commencement. (Je crois qu'il pense à un Don Quichotte) et je suis prêt à vous aider dans cette transaction.

Rien de neuf du côté de la Sirène.

Croyez-moi bien vôtre

Blaise Cendrars

4 rue de Savoie – IV[e]

23. Lettre autographe d'Igor Stravinsky à Blaise Cendrars

Cher Monsieur Cendrars,

J'ai bien reçu votre mot du 7 octobre au sujet des films Gance et vous en remercie beaucoup. J'en serais enchanté si cette maison avait des propositions intéressantes à me faire – bien dans mon esprit. *Le cas d'un Don Quichotte m'inquiète car cela n'a rien à faire avec ma conception des spectacles cinématographiques – vous souvenez-vous de nos conversations à ce sujet? Malgré ça j'attends toujours un mot de M. Gance.*

Et la «Sirène»? Est-ce qu'elle se décidera jamais à publier mon RAG*?*

Bien à vous

I.S.

24. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky
Papier à en-tête du Café de Paris de Nice, Téléphone 20-48[30].

jeudi soir
(fin octobre 1919)

Mon cher ami,

J'ai communiqué votre lettre à mon ami Gance et voici ce qu'il m'écrit: «Demande donc à Strawinsky s'il ne verrait pas une visualisation *de son* Sacre du Printemps *ou de* L'Oiseau de feu, *avec sa musique évidemment, et les thèmes visuels qu'il m'indiquerait. Je respecterais ses indications et je ferais une sorte de transposition visuelle et originale qu'il aimerait sûrement.*

«Dis-lui que le film ne serait représenté qu'avec son assentiment pour que toutes les garanties morales lui restent acquises.»

Et voilà. Cela vous intéresse-t-il?

Gance a de grands projets qui peuvent vous intéresser et je crois qu'il serait bon et utile que vous entriez dès maintenant en rapport avec eux, pour pouvoir réaliser ensuite ce qui vous tient <le> *plus à coeur et est éminemment* [?] *nouveau. Gance vous écrira. Il vient d'acheter, place de la Concorde, un hôtel où il fait construire une grande salle de cinéma et de concert. On y fera toutes espèces de tentatives d'art nouveau et d'avant-garde. Musique, cinéma, peinture, musique colorée, etc., etc., il a dix millions de capital! C'est donc sérieux et va durer. Voyez la place que vous pouvez prendre là-dedans. Moi, je serais très heureux de pouvoir y collaborer avec vous et je crois que nous pourrions y faire des choses intéressantes.*

Ecrivez-moi un mot à Paris, s.v.p., 4 rue de Savoie, où je rentre le 31 courant.

Pour la Sirène, je leur ai remis vos indications, dès mon retour je vous dirai où le Ragtime *en est.*

Croyez-moi bien vôtre

Жму руку[31]

Blaise Cendrars

25. Lettre dactylographiée de Paul Laffitte à Igor Stravinsky
Nouveau papier à en-tête de la Sirène[32].

Paris, le 17 décembre 1919

Cher Monsieur Igor Strawinsky,

Votre RAGTIME *sera achevé d'imprimer à la fin de la semaine et mis en vente au commencement de janvier, car les opérations du copyright nous demanderont une quinzaine de jours. Dès que nous aurons reçu les exemplaires, nous vous en enverrons dix à MORGES, à moins que vous ne donniez des indications contraires.*

Nous avons été retardés dans notre édition par la couverture de Picasso, mais vous aurez moins de regret à constater que notre attente n'aura pas été déçue[33]. Inclus, je vous envoie une épreuve de tirage de cette couverture. Ne tenez pas compte de la couleur, car le tirage est, selon la demande de Picasso, fait en noir.

Je vous rappelle que nous allons donner un grand développement à notre fonds d'édition musicales et que nous comptons sur vous pour nous réserver tout ce que vous pourrez de vos œuvres que nous accueillerons avec grande joie.

J'ai entendu dire que vous devez bientôt venir à Paris; je vous y verrai avec grand plaisir.

Enfin installés et organisés, nous allons pouvoir faire du bon travail: pensez à nous et aidez-nous dans toutes vos œuvres.

Croyez, cher Monsieur Strawinsky, à nos sentiments les meilleurs.

Paul Laffitte

26. Lettre dactylographiée de Paul Laffitte à Igor Stravinsky
Nouveau papier Sirène

Paris, le 19 décembre 1919

Cher Monsieur Strawinsky,

Par courrier de ce jour, je vous envoie deux exemplaires du RAGTIME *qui vient de sortir. Je vous informe en même temps que nous avons déposé le copywrite* [sic] *aujourd'hui, mais comme vous nous aviez fait l'obligation de le déposer à votre nom, nous avons dû déclarer que vous étiez Suisse, car il n'y a pas d'accord entre la Russie et les Etats-Unis. Si vous êtes sujet russe, je vous préviens que le copywrite étant à votre nom,*

<celui-ci> *ne vous offrira qu'une garantie très précaire et en quelque sorte une garantie d'intimidation; mais évidemment, des gens renseignés et qui verraient que le copywrite a été déposé à votre nom, pourraient aisément passer outre.*

Mais vous étiez certainement au courant de cette situation-là et si vous avez demandé le copywrite à votre nom c'est que vous aviez toute tranquillité à cet égard.

Veuillez toutefois, pour nous rassurer nous-mêmes, nous dire ce qu'il en est et trouvez ici, cher Monsieur Strawinsky, l'assurance de mes sentiments très sympathiques.

Paul Laffitte

27. Brouillon de télégramme d'Igor Stravinsky à Paul Laffitte

Laffitte Editions Sirène 7 rue Pasquier Paris

[Révolté] <Reçu deux exemplaires Ragtime, *complètement chiffonnés> Indispensable corriger immédiatement [grave] <épouvantable> faute dans dédicace Madame Errazuriz Pour éviter pareille surprise vous avais <expressément> demandé m'envoyer dernier tirage épreuve ce qui n'était jamais fait.*

Str<awinsky>

22 déc<embre> *1919*

28. Copie de lettre dactylographiée de Paul Laffitte à M. Kling

Les ÉDITIONS-DE-LA-SIRÈNE *Paris, le 10 mars 1920*

Monsieur Kling
Maison J.& W. Chester Ltd.
Genève

Cher Monsieur,

Nous vous confirmons notre télégramme de ce jour. Dans l'expectative d'un accord avec vous nous avons suspendu le tirage du RAGTIME *en négatif, qui d'ailleurs ne donnait pas satisfaction complète au Maître Igor Strawinsky.*

Par suite, ce serait seulement 800 exemplaires environ de cette œuvre que nous pourrions vous délivrer contre paiement de frs. 4000.- français.

Bien entendu nous ne vendrons plus un seul RAGTIME *à partir de votre versement et nous vous remettrons la totalité des existants, les planches et le titre.*

Notre accusé de réception des 4000 frs. précisera que la cession du solde de notre édition entraînera notre renonciation à tous droits quelconques sur le RAGTIME *d'Igor Strawinsky.*

Les conditions que nous vous avons consenties sont toutes amicales, elles ne sauraient vous paraître élevées si vous vouliez bien constater que l'épuisement normal de notre tirage procurerait une somme très supérieure.

Dans cette affaire nous ne nous sommes guidés que par l'unique désir d'être agréables au Maître Igor Strawinsky, lequel a bien voulu s'engager à nous donner une œuvre nouvelle en remplacement du RAGTIME *qu'il nous demandait de vous rétro-céder.*

Veuillez agréer etc.

Les ÉDITIONS de la SIRÈNE
Laffitte

29. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky[34]

Le 18 novembre 1932

Mon cher Igor,

Excuse-moi de ne pas encore t'avoir écrit. C'est que ces derniers jours de vacances sont tellement beaux qu'on n'a envie de rien.

Voilà, j'ai eu hier à déjeuner mon agent d'affaires pour l'Amérique et comme je lui parlais de toi, il m'a demandé si tu n'avais jamais songé à écrire tes Mémoires, *sous la forme* d'un livre de combat, *et que si cela t'intéressait de le faire pour l'Amérique, il pourrait obtenir un sérieux à-valoir en dollars – je t'écris la chose aussi brutalement qu'elle a été dite, pensant que cela pourrait t'intéresser et qu'avec Véra*[35]*, qui a des velléités d'écrire, tu pourrais faire un très beau livre en disant ce que tu as sur le cœur, ta vie, tes créations et leurs quatre vérités à des tas de gens. Veux-tu que je donne ton adresse à M. W.A. Bradley*[36]*, rue Saint-Louis-en-l'Île, Paris IV*[e] *pour qu'il se mette directement en relation avec toi à ce sujet? Je crois que vous pourriez très rapidement aboutir.*

Avec ma main amie

Blaise
20[bis] *rue Pétrarque*
Paris XVI[e]

Tu recevras des livres la semaine prochaine.

30. Carte-lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky

Jeudi (fin septembre 1932)[37]

Mon cher Igor,

J'ai téléphoné hier à M. Bradley pour lui soumettre ton idée d'un livre à portée polémique[38]*. Il se déclare enchanté et va t'écrire. Je suis donc bien content si cette affaire se fait. – Chose rare, M. Bradley est un Américain honnête homme en affaires. – Tu as dû recevoir un paquet de livres de chez Grasset, je vais t'en faire envoyer un autre de chez un autre éditeur.*

Tibi

et ma main amie

Blaise

31. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky

Le 4 octobre 1932

Mon cher Igor,

Je t'écris de Biarritz – c'est dire que j'ai refait notre voyage en sens inverse – Sainte-Radegonde à Poitiers – Saint-Michel-des-Lions à Limoges – Cadouin et son saint suaire[39]*.*

J'ai trouvé Eugenia très bien et plus calme que je ne l'avais vue depuis longtemps. – J'ai reçu tes petites photos comme je partais. Tu as dû recevoir d'autres bouquins de moi et je passerai un jour par Voreppe pour te les dédicacer.

Cette fois-ci cela n'était pas possible de faire de grand crochet par le Dauphiné. Je pense rester ici un bon mois pour terminer un livre pour Bradley[40]*. Où seras-tu vers la Noël?*

Ma main amie

Blaise

32. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky

Jeudi (16 octobre 1932?)

Mon cher Igor,

Au reçu de ta lettre (mit den schönen Grüssen von Monpazier, wo ich noch letzte Woche war)[41] *j'ai écrit à l'ami Bradley, pour lui demander ce que deviennent vos pourparlers. J'espère que tu recevras rapidement réponse. Bradley est ponctuel, mais je sais que sa femme est très gravement malade en ce moment.*

Vu hier au soir l'ami Mestchersky; avons longuement parlé de toi. Tout le monde ici t'envoie ses bonnes

Amitiés

Blaise

Chez Dombas, antiquaire
Biarritz B^{sses} *Pyr.*

33. Carte postale autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky[42]

Je suis toujours dans la ville de nos triomphes d'été. Eugenia est à Paris. Suis content que vous ayez reçu enfin ces livres depuis trois mois que je les réclamais! Je vous souhaite beaucoup de bonnes choses et bonne chance.

Жму руку[43]

Blaise

34. Lettre autographe de Blaise Cendrars à Igor Stravinsky[44]

Igor,

N'oubliez pas de venir déjeuner à Calaoutça chez la Comtesse de Castries ainsi que les Mestchersky qu'on attend également.

Ma main amie

Blaise

1 C'est en mai 1916, à Madrid, que Stravinsky rencontra pour la première fois Mme Errazuriz. Il avait entrepris le voyage de Madrid pour rejoindre Diaghilev qui, retour de New York, s'y était arrêté avec sa troupe. Le musicien fut «excessivement» ravi de son séjour. «J'en garde un souvenir d'autant plus précieux, que j'y fis la connaissance de Mme Eugenia de Errazuriz, une dame chilienne qui avait conservé presque intacts des traits d'une grande beauté et d'une distinction parfaite. La sympathie qu'elle me témoigna dès le prime abord, et qui devint par la suite une amitié qui ne s'est jamais démentie, me toucha profondément et j'étais heureux de trouver en elle une finesse de compréhension sans pareille pour un art qui n'était pas celui de sa génération», déclare-t-il dans *Chroniques de ma vie* (Denoël et Steel, 1935-1936), Denoël-Gonthier, 1962, p. 72-73. Selon Robert Craft, Eugenia Errazuriz aurait dès cette époque-là soutenu Stravinsky en lui versant un subside de 1000 francs par mois. – C'est également en 1916 que Cendrars fait la connaissance de la richissime Sud-Américaine. Pour lui, elle jouera sans doute un rôle plus grand encore que pour le compositeur. Non seulement parce que, à Biarritz, dans sa villa de «La Mimoseraie», elle mettra une chambre (et pas n'importe laquelle) à la disposition du poète, mais encore en lui fournissant l'occasion de rédiger l'un de ses textes les plus étranges et les plus secrets: *Les Armoires chinoises*. Nous renvoyons le lecteur curieux aux ouvrages de Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars,* Balland, 1993, p. 301-302, 326, et de Claude Leroy, *La Main de Cendrars,* Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 110-112.

2 On relira les savoureuses explications concernant sa politique éditoriale que Cendrars donne dans *Jéroboam et la Sirène,* où l'expression «une maison de jeunes» revient comme un leitmotiv (Préface de Hughes Richard, Dole (F)/ Saint-Imier (CH), Canevas Editeur, 1992, p. 39, 43, 50, 52; ce récit a paru à l'origine dans *Les Nouvelles littéraires* des 1er et 8 juillet 1939).

3 *Renard,* «histoire burlesque chantée et jouée par un canard, un coq, un chat et un bouc» fut commencé à Château-d'Oex au printemps 1915 et achevé à Morges le 1er août 1916. Cette œuvre pour petit orchestre d'une durée de vingt minutes environ avait en effet été commandée à Stravinsky par la princesse Edmond de Polignac, moyennant une rétribution de 2 500 francs suisses. Elle offrit à Charles-Ferdinand Ramuz, qui en traduisit le texte en français, la première occasion de collaborer avec Stravinsky.

4 La partition de *Socrate* par Erik Satie figure bel et bien au catalogue des éditions de la Sirène: c'est le N° 2. (Voir Pascal Fouché, *La Sirène, op. cit.,* p. 521-523.)

5 Réalisée par les Ballets russes, la première représentation de *Renard* n'aura lieu que le 18 mai 1922, à l'Opéra de Paris.

6 *Ecrivez en russe si vous le souhaitez. Je comprends un peu de russe. Votre Blaise Cendrars.* Mettant à profit les éléments de russe qu'il a acquis lors de ses séjours à Saint-Pétersbourg (1905-1907 et 1911), Cendrars se sert ici de l'écriture cyrillique. Chose assez rare pour être expressément signalée.

7 La réponse faite par Stravinsky à Cendrars, à laquelle celui-ci se réfère ici, manque; elle n'a pas été retrouvée jusqu'à présent. Quant à la partition de *Renard,* elle avait en effet été publiée dès 1917, à Genève, chez Ad. Henn.

8 En russe dans le texte: *Je vous serre la main.* Autrement dit: «Ma main amie.»

9 Ce brouillon est rédigé de la main – si caractéristique mais assez difficilement déchiffrable – de C.F. Ramuz. Stravinsky le précise lui-même au bas de la feuille: *«Projet de lettre par C.F. Ramuz car il s'agissait tout d'abord non seu-*

lement du Ragtime *mais aussi des* Noces *et* Pièces pour enfants *dont il était le traducteur.»*

10 Cette *Etude pour pianola* fut inspirée à Stravinsky par le séjour qu'il fit à Madrid au printemps 1916. Composée à Morges et aux Diablerets, l'année suivante, elle a été publiée par l'Aeolian Company Ltd., Londres, non pas sous forme de partition mais de rouleau pianola. L'œuvre est dédiée à Eugenia Errazuriz, à qui l'auteur en offrit également le manuscrit. «Pêle-mêle époustouflant de fredons populaires, dispersés dans l'espace, le temps, la diversité des couleurs: l'œuvre n'accédéra à sa vraie dimension qu'une fois instrumentée et située comme finale des splendides *Quatre Etudes pour orchestre* (1028)», observe Marcel Marnat, *op. cit.*, p. 53.

11 *«Plus loin»*, lit-on de la main Stravinsky, dans la marge gauche, à la hauteur de ce passage biffé.

12 A ne pas confondre avec *Piano-Rag-Music* (1919), destiné comme son titre l'indique au piano seul et composé «en pensant à Arthur Rubinstein aux doigts agiles, adroits et forts», alors que *Ragtime* est prévu à l'origine pour onze instruments: flûte, clarinette, cor, cornet à pistons, trombone, percussion, cymbalum, 1er violon, alto, violoncelle, contrebasse . Sa durée est d'environ quatre minutes et demie. La réduction pour piano telle qu'elle a été imprimée par La Sirène compte 16 pages.

13 Il doit s'agir d'un projet qui ne sera jamais exécuté exactement comme Stravinsky le décrit ici, puisque aucun recueil composé de la sorte et portant ce titre ne figure au catalogue de ses œuvres. S'y trouvent en revanche *Trois Histoires pour enfants* pour voix et piano (1915-1917) ainsi qu'une *Valse pour enfants* pour piano, composé à Morges vers 1917.

14 Stravinsky avait commencé la composition des *Noces,* scènes chorégraphiques russes en quatre tableaux avec chant et musique, 35 minutes environ, en 1914. Début avril 1917, il en avait terminé la partition réduite. Mais au moment où il écrit à Cendrars, il n'en est pas encore venu à bout de l'instrumentation, qu'il achèvera seulement au bout d'une longue série d'essais, en 1921. L'œuvre sera créée par les Ballets russes, à Paris, le 13 juin 1923.

15 Stravinsky parle de l'*Histoire du soldat,* bien évidemment. L'œuvre est trop connue pour que nous la présentions ici. On ne peut que rêver le joyau éditorial qu'en eût fait Cendrars avec la complicité du musicien, en la publiant à la Sirène, mais il n'était point écrit (au ciel vaudois) que tel devait en être le sort. En fait, l'*Histoire du soldat* sera éditée à Londres par J. & W. Chester, en 1924. Notons par ailleurs que, dans la «Scène de la fille guérie» (2e partie, scène 5), c'est un *ragtime* que la Princesse danse, avant de tomber dans les bras du soldat.

16 L'enveloppe de cette lettre est adressée à: *Monsieur / Igor Strawinsky /* Morges */ Canton de Vaud / Suisse;* le timbre postal indique: *Paris XVII / 12-VII-1918 / R. Jouffroy.*

17 «Trouver des auteurs était relativement facile, mais la grosse difficulté était d'arriver à les faire imprimer», constate Cendrars en évoquant, dans *Jéroboam et la Sirène, op. cit.*, p. 55-59, les innombrables problèmes matériels qu'il lui fallait résoudre à la tête de la Sirène.

18 De ce portrait on trouvera une reproduction d'excellente qualité dans le catalogue de l'exposition *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild,* du Musée des Beaux-arts de Bâle (6 juin – 9 septembre 1984), p. 289, où on lira également l'article de Christian Geelhaar, «Strawinsky und Picasso – zwei ebenbürtige Genies», consacré en partie à la question de la couverture de *Ragtime* (p. 285-

304). Le même portrait figure également sur la couverture de l'ouvrage en trois volume de Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, Genève, Georg Editeur, 1990-1992, ainsi que dans le volume 1, p. 5.

19 Outre l'adresse morgésienne de Stravinsky, l'enveloppe correspondant à cette lettre, porte au verso trois cachets: un cachet carré *Contrôle postal militaire*, un cachet ovale *Ouvert 403 Autorité militaire* et un cachet rond *Morges 29.VIII.18-3*.

20 L'enveloppe de cette lettre porte le cachet postal suivant: *Paris XVII 16 h 28.X.1918 R. Jouffroy*.

21 Sur l'enveloppe de la Sirène, par-dessus l'adresse, Stravinsky a marqué au gros crayon épais: *Contrat* Ragtime *avec lettre d'explication*. Cette enveloppe porte également le cachet de réception: *Morges 18-XII-18*.

22 Les mots de ce brouillon sont soulignés un à un de petits traits légers, comme pour mieux les compter. C'est que dans ces temps anciens, le prix du télégramme se calculait d'après le nombre de mots.

23 Alexandre Cingria (1879-1945) est le frère aîné de l'écrivain Charles-Albert Cingria. Voici dans quels termes Pierre-Olivier Walzer le présente: «Merveilleux animateur de la vie culturelle en Suisse Romande, lui-même bon écrivain et excellent peintre, appelé plus tard à rénover l'art sacré, [il] était un esprit d'envergure et un réalisateur» (C.-A. Cingria, *Correspondance générale*, tome I, Lausanne, Editions de l'Age d'Homme, 1975, p. 9).

24 En russe dans le texte: *Je vous serre la main*.

25 L'enveloppe porte le cachet postal de *Paris 47 Bd Haussmann 24-5-19*.

26 L'enveloppe porte le cachet postal de *Paris 47 Bd Haussmann 29-8-19*.

27 Otto Kling avait racheté en 1915 la maison d'édition de musique londonienne J.& W. Chester, qui publia *Renard* (1916-1917), *L'Histoire du soldat* (1918), etc. Il offrit également à Stravinsky par l'intermédiaire d'Ansermet de représenter ses interêts en Angleterre. Voici comment Ansermet le décrit: «Kling est un brave vieux, qui me paraît très honnête homme. Il a eu beaucoup de misère pendant la guerre ici à cause de sa nationalité suisse. Mais il s'est imposé. Et dans tous les milieux que j'ai vus, il est très bien coté» (Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967), op. cit.*, volume 1, p. 120).

28 L'enveloppe au logo de la *La Rose Rouge* porte un premier cachet postal illisible et un deuxième de *Morges 9-X-19*.

29 La collaboration avec Abel Gance dans les années 1918-1921 (*J'accuse, Les Atlantes, La Roue*) constitue sans doute l'une des expériences artistiques les plus intenses qu'il ait été donné à Blaise Cendrars de vivre. L'enthousiasme avec lequel Cendrars s'emploie à «marier» musique et cinéma nous paraît hautement significatif. Et cela quelque dix ans *avant* l'introduction du parlant, du film sonore.

30 L'enveloppe aux armes du Café de Paris, à Nice, porte une estampille illisible ainsi que celle de *Morges 27-X-19*.

31 En russe dans le texte: *Je vous serre la main*.

32 Ce nouvel en-tête est le suivant: *Compagnie française d'édition / 12 rue de la Boétie, Paris VIIIe / Les Editions de la Sirène / Prière d'adresser toute la correspondance 7, rue Pasquier*.

33 Ce beau dessin virtuose au trait continu représentant deux musiciens (un joueur de banjo et un violoniste) orne toujours la réédition de *Ragtime* aujourd'hui disponible (J. & W. Chester, Londres). On en trouve une reproduction dans *La Sirène* par Pascal Fouché, *op. cit.*, p. 518. D'autres esquisses de cette couverture sont conservées à Paris, au musée Picasso.

34 L'enveloppe de cette lettre porte la vignette de l'Hôtel du Palais de Poitiers. – Treize années, ainsi que le passage du «vous» au «tu», séparent la dernière lettre que Cendrars a envoyée à Stravinsky à l'époque de *Ragtime* (N° 24) de celle du 18 novembre 1932 (N° 29) et qui ouvre une brève «période Bradley». Combien de messages se sont-ils perdus dans l'intervalle? Resurgiront-ils un jour?

35 Véra de Bosset, qui deviendra la seconde femme de Stravinsky, est née en 1888, à Saint-Pétersbourg. Actrice de formation, elle se distingue également en tant que décoratrice de théâtre et artiste peintre. Le compositeur fait sa connaissance lors d'une reprise de *L'Oiseau de feu* par les Ballets russes, en 1919. En 1940, à Bedford (Massachusetts), leur union sera scellée par le mariage.

36 Le nom de William Aspenwall Bradley, agent littéraire new-yorkais,apparaît dès 1926, à savoir dès l'ouverture du dossier de la traduction américaine ainsi que de l'adaptation pour l'écran de *L'Or.* Il est également lié au projet de *John Paul Jones,* roman qui aurait dû «incendier l'Amérique» (Miriam Cendrars, *op. cit.,* p. 473). Par ailleurs, ce sera également l'agent littéraire de Henry Miller pour *Tropic of Cancer* (Cendrars-Miller, *Correspondance 1934-1979,* Denoël, 1995, p. 61-62).

37 Le cachet d'oblitération est illisible; celui apposé par la postière de Voreppe indique la date du 26 septembre 1932.

38 Dans l'avant-propos que Stravinsky rédige pour *Chroniques de ma vie* (1935-1936), il subsiste un soupçon de cette ardeur polémique, lorsqu'il déclare: «C'est donc pour présenter au lecteur mon image véridique et dissiper tous les malentendus qui se sont accumulés autour de mon œuvre et de ma personne que j'entreprends aujourd'hui ce travail.» D'autre part, cet ouvrage a été rédigé en français, en collaboration avec Walter Nouvel, administrateur des Ballets russes.

39 De ce voyage légendaire on trouvera le récit charmant composé par Raymone, qui y participa avec Véra, Igor et Blaise, dans le livre de Miriam Cendrars, *op. cit.,* p. 331-332.

40 *John Paul Jones,* sans doute, dont la revue *Orbes* publiera des fragments dans ses numéros 1ère série, N° 4, hiver 1932-1933 et 2e série, N° 1, printemps 1933. Voir l'édition de *John Paul Jones* établie par Claude Leroy, Montpellier, fata morgana, 1989.

41 En allemand dans le texte: *avec les meilleures salutations de Monpazier où je séjournais encore la semaine dernière.*

42 Cachet postal: Biarritz 8-12-32.

43 En russe dans le texte: *Je vous serre la main.*

44 Sur l'enveloppe au cachet de l'hôtel du Palais, à Biarritz, Cendrars a écrit au crayon gras, à côté de l'adresse de *M. Igor Strawinsky,* (chambre) *337: «Extrême urgence.»*



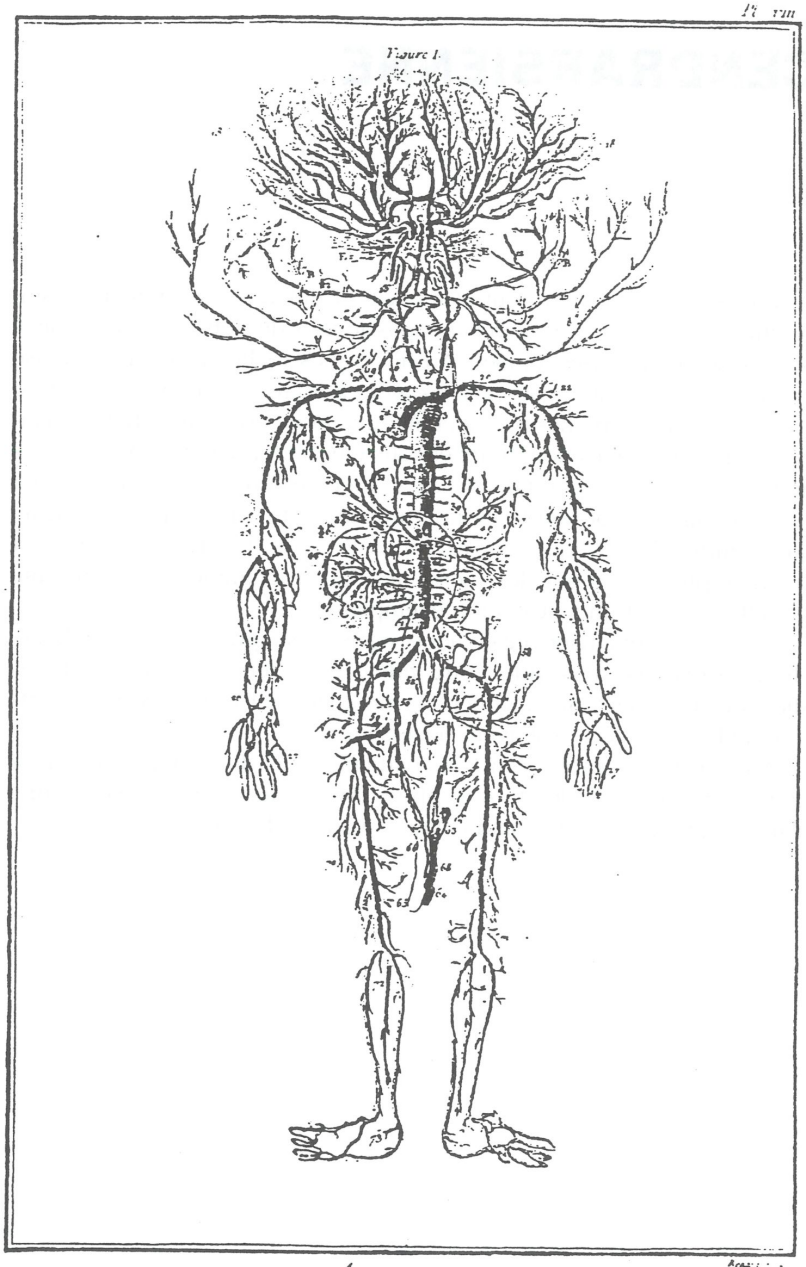
Oswaldo Goeldi, Sorcière. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

ANATOMIE DE LA PHRASE CENDRARSIENNE

En tout premier et en toute simplicité, j'aimerais vous remercier sincèrement, vous tous, les chercheurs passionnés de Cendrars, qui publiez depuis de nombreuses années. Au fil de mes recherches sur la phrase poétique de Cendrars, vous m'avez aidé, à votre insu peut-être, soit en confirmant mes hypothèses, soit en m'ouvrant de nouveaux champs d'investigation. Vous êtes nombreux et vous me pardonnerez de ne pas vous nommer. Il suffirait pourtant de citer quelques-uns de vos noms pour s'apercevoir aussitôt que le monde littéraire est, par nature, plus «juste» que d'autres, le politique, par exemple. En effet, les dames y sont tout autant représentées que les messieurs. Le programme de la présente assemblée en est une illustration exemplaire.

J'aimerais remercier également notre distinguée vice-présidente, Miriam Cendrars, ainsi que notre fidèle défenseur et gardien, Marius Michaud. Tous deux m'ont généreusement facilité l'accès aux documents chaque fois que cela s'est avéré nécessaire.

Au sujet du titre, rien de particulier à dire. Mais consultez l'*Encyclopédie* de Diderot. A l'entrée «Anatomie» vous trouverez une planche qui se passe de commentaires! Vous voilà avertis!



Anatomie

En guise d'introduction, je vous propose de suivre un Mentor un peu inattendu. Il s'agit de Paul Claudel. Dans *Réflexions et propositions sur le vers français*, voici ce qu' il dit de la situation du poète face à la langue: *Les grands écrivains n'ont jamais été faits pour subir la loi des grammairiens mais pour imposer la leur, et non pas seulement leur volonté, mais leur caprice.*

Dans le même ouvrage, Claudel parle de la phrase française avec beaucoup de subtilité: *Le défaut du français qui est de venir d'un mouvement accéléré se précipiter la tête en avant sur la dernière syllabe n'est ici* - l'auteur parle d'un passage de *Salammbô* de Flaubert! – *pallié par aucun artifice. L'auteur semble ignorer le ballon des féminines, la grande aile de l'incidente* - nous y sommes! - *qui, loin d'alourdir la phrase, l'allège et ne lui permet de toucher à terre que tout son sens épuisé.*

L'essentiel de mon propos ressortissant à la stylistique, je soumets à votre réflexion une définition du style, à la fois prolixe et percutante, signée Barbey d' Aurevilly: *Otez le style, ôtez la forme, que reste-t-il dans l'esprit humain qui n'appartienne plus ou moins à tous? Le style! Voilà notre meilleur titre de propriété sur la pensée; c'est notre griffe, notre sceau, notre signe d'investiture.»*

L'âme tire du néant...

Examinons maintenant la phrase *L'âme tire du néant ...* Extraite de *Mon voyage en Amérique* (Edition Le Club français du Livre 1969, tome XVI, p. 194), elle date de 1911:

> *L'âme tire du néant,* ***épingle au fond des nuits,*** *un phare, puis un autre, puis encore un petit feu,* ***un tremblotant falot*** *et,* ***déconcertée****, par un méandre dardanellesque, arrive,* ***déçue****, au port.*

Cette phrase fond, dans un même creuset, deux discours différents:

– dans la prédication primaire (en italiques ordinaires), un discours rationnel,

– dans la prédication secondaire (en italiques gras; ici, exclusivement des constructions appositives): un discours irrationnel, purement affectif; comme glissé en sourdine, un véritable épanchement.

Dans ce trait de style, apparaît un pilier fondamental de l'esthétique cendrarsienne: sa prédilection pour toute espèce de figure d'opposition (ici, l'opposition rationnel *vs* irrationnel). Ce trait occupe tant de place dans l'œuvre de Cendrars que l'on peut affirmer sans hésitation aucune: la confrontation des contraires est le nerf de son esprit.

Mais revenons à la grammaire et à ses à-côtés! Les appositions brisent chaque fois la ligne mélodique de la phrase. Elles possèdent leur propre intonation. C'est que la phrase de Cendrars est essentiellement une phrase orale et non une phrase couchée sur le papier. Sa dimension phonique et intonative lui est absolument indispensable.

Après cette plaisanterie des statues parlantes...

Arrêtons-nous maintenant quelques instants à une phrase d'un type fort différent.

Avec la quadrilogie, notre auteur invente un instrument totalement original: la phrase «orbiculaire». Orbiculaire: c'est un latinisme forgé sur «orbis»: le cercle et «oculus»: l'œil. La phrase orbiculaire est celle qui s'empare d'un «objet» – appelons-le tout simplement le thème – le présente au lecteur, et, sans reprendre son souffle, le cerne sous mille et un angles de vue (ce qui équivaut à une révolution de 360 degrés), ne le lâche enfin que complètement épuisé. L'auteur pose un instant sa plume, puis il reprend son texte. La phrase subséquente aborde un autre thème ou objet.

La phrase orbiculaire retenue comme exemple est: *Après cette plaisanterie des statues parlantes* ... Elle se trouve dans *Bourlinguer* (Edition Denoël, tome VI, p. 106) et s'étend sur près de deux pages.

Son thème: une visite au palais royal de Naples. Il s'agit d'un souvenir d'enfance. Les actants se répartissent en deux groupes distincts:

– un groupe strictement fermé de quatre; ils sont venus pour «voir»,

– un groupe au nombre quasi illimité; ces personnages sont là, afin d'»être vus»; de ce groupe, Cendrars va «prélever» un actant privilégié et le placer au centre du tableau: l'Enfantelet au berceau, le Prince héritier.

Voici maintenant la charpente de cette phrase, présentée de manière à mettre en évidence les faits de style.

I notre (1 + 3) *tour était arrivé*

II et le courtisan et photographe (1) *(= Ricordi)*

– *impatient*
– *et affairé*
– *nous poussant*
– *se répandant*
– *saluant ...*
– *faisant ...*

– *surveillant ...*
– *renouant ...*
– *défroissant ...*
– *redressant ...*
– *éventant ...*
– *tirant ...*
– *faisant la roue*
– *pressant ...*

nous fit
– *gravir*
– *défiler*
– *traverser*
– *pénétrer*
– *et nous (faire) faire*
– *puis passer*
– *et faire une révérence*

à qui nous (3) *croyions être (nous autres, les enfants) le prince de Piémont*

III et le petit prince du sang (2) *dormait*

IV et enfin, nous (3) *pûmes*
– *satisfaire notre curiosité*
– *et admirer ... le berceau*

V et Ricordi (1)
– *tournait autour*
– *pérorait*
– *se rengorgeait*

Cette charpente se compose essentiellement de 5 propositions principales ou phrases matrices. Elles sont numérotées à gauche en chiffres romains. Plus à droite, disposés en colonnes et précédés d'un tiret, nous avons retenu quelques séries d'expansions. Ces séries font apparaître, dans la phrase cendrarsienne, un trait stylistique important: la construction sur éléments parallèles de même rang. Ce sont les fameuses énumérations, souvent chiffrées, comme l'est la charpente de base, qui porte le «chiffre» 5.

Quel est le sens encrypté de ce chiffre? Nous savons que Cendrars a été profondément traumatisé par la perte de sa main droite, qu'à partir de cet événement, il a élaboré tout un mythe de sa main.

Or, dans la phrase qui retient notre attention, c'est comme si l'auteur nous disait, au moyen des 5 phrases matrices: «Vous voyez, j'y mets ma main». De plus, les sujets de ces 5 phrases se succèdent dans un ordre

aussi strictement réglé que celui d'un ballet: a (nous) – b (Ricordi) – C (le prince héritier, l'unique actant de la seconde catégorie dans cette fonction et qui se trouve dans la position du majeur) a' (nous) – b' (Ricordi).

De plus, il n'est pas interdit de lire, dans ce chiffre 5, le symbole de la totalité, de l'universalité ou encore d'autres symboles comme celui du pentagramme.

Finalement, dans cette phrase monumentale, derrière la surabondance des ornements, la luxuriance des expansions, l'accumulation des discours parenthétiques – tout ce que l'on pourrait appeler la mimésis du mouvement et de la vie – se cache un remarquable «architecte» de la phrase.

C'est ce jour-là...

Venons-en maintenant à l'étude d'un véritable joyau. Il s'agit de la phrase *C'est ce jour-là ...* que l'on trouve dans *Le Lotissement du ciel* (Edition Denoël, tome VI, p. 553):

> C'est ce jour-là et justement à cause de la coupure du courant électrique que j'eus la révélation de la vertu des pierres dont parle Marbode et de leur doux et lointain scintillement d'étoiles perdues, au même titre que celles du ciel, dans l'immensité et la profondeur, le vide de l'Univers, vu que, comme à la Cour du Tsar, je m'éclairais aux bougies et que dans cette lumière, douce, chaude, intime, discrète, aussi charnelle que l'émanation et l'odeur familière d'une peau humaine qui respire, le cou, les épaules offertes, la nuque voluptueuse, le décolleté troublant d'une belle femme, sans rien dire de sa chevelure embaumante, les gemmes ne sont plus ostentatoires ni les feux des pierreries vanité diabolique, orgueil satanique, mais les joyaux brillent d'un éclat secret, intime et les pierres taillées n'aveuglent pas qui palpitent, sont vivantes, tournent de l'oeil avec émotion, humides et tendres, ont l'air de se réveiller comme tirées d'un long sommeil magique pour se mettre à célébrer la splendeur de la création comme les saints immobilisés dans la prière qui ignorent qu'ils sont nimbés, émettent des rayons lumineux et que leur face éclatante et rouge qui trahit leur concentration d'esprit est le reflet de la Splendeur qu'ils contemplent en toute humilité dans l'au-delà, action passive, feu gelé, mort vivante, message intermittent d'un soleil qui nous parvient avec un tel retard et d'une si prodigieuse profondeur que le rayon froid qui nous touche, venant d'un si lointain passé pétrifié, est une annonciation, une promesse, le futur, un futur contingent qui peut être ou n'être pas.

Le champ sémantique dominant et le thème de la phrase

L'auteur met en place une isotopie que j'appellerai, pour rester dans le flou: «événement mystique». Cette isotopie, tout entière à résonance religieuse, englobe non seulement des unités simples: «la révélation, une annonciation, une promesse»; mais encore, avec la même connotation, des enchaînements entiers de syntagmes: «célébrer la splendeur de la création, les saints immobilisés dans la prière». Visiblement, le thème de la phrase est l'éclosion d'une épiphanie. Et ce thème régit tout l'ensemble:

– aussi bien les choix lexicaux,

– que l'organisation elle-même de la phrase.

Au niveau du lexique, nous avons une écrasante majorité de substantifs et d'adjectifs, ce qui porte le lecteur naturellement à la contemplation. La catégorie verbale est réduite à la portion congrue, à peine une demi-douzaine.

Dans le domaine de la qualification, les expressions superlatives occupent une place importante.

L'effacement de l'énonciateur

«C'est ce jour-là ...»: cet incipit est émouvant. Tout l'homme Cendrars y est déjà présent, lui qui célèbre fidèlement ses anniversaires personnels. Un peu plus loin, l'énonciateur affirme même sa présence:

«... j'eus la révélation...» Le passé simple situe au premier plan cette action d'aspect ponctuel et semelfactif.

«... vu que ... je m'éclairais aux bougies ...» Nous avons ici une véritable subordonnée causale. L'outil de subordination («vu que») est l'équivalent de «parce que»; il introduit une explication sur la cause du phénomène: «J'eus la révélation ..., parce que je m'éclairais aux bougies...» Mais l'imparfait situe déjà l'énonciateur et son action à l'arrière-plan.

Jusqu'ici, les constructions syntaxiques hétérogènes nous révèlent un énonciateur qui avance, comme à tâtons, à travers un labyrinthe.

L'éclosion de l'épiphanie

Avec: «...et que ...», (le «et» étant à la fois copulatif et adversatif) toute la phrase bascule vers l'épiphanie. Ce second outil de subordination, bien qu'il soit coordonné au premier, n'a pas la même valeur. Il équivaut à un «car», écarté probablement parce qu'il appartient presque exclusivement à la «langue écrite». De plus, avec «car», le lien de causalité est soustrait à la discussion.

Nous avons donc logiquement l'enchaînement suivant: «... j'**eus la révélation** ... car, dans cette lumière, les gemmes **ne sont plus ostentatoires**...» Le second prédicat, formellement subordonné au premier, est un prédicat sémantiquement coordonné.

On le voit, Cendrars est très affranchi des tyrannies de la syntaxe. Le résultat concret de ce subterfuge est que, dès la ligne 5, l'instance énonciatrice se tient en coulisse pour placer sur le devant de la scène l'actant principal, «les pierres précieuses».

Désormais, la voie est libre pour l'épiphanie.

Les trois foyers
Un langage chiffré

Les quatre qualificatifs de «... cette lumière...»: «... douce (1 syllabe), chaude (1 syll.), intime (2 syll.), discrète... (2 syll.)», (lignes 5 -6) vigoureusement mis en relief par le ralenti du rythme, constituent un premier foyer, déjà «chiffré» 4, le foyer prémonitoire de l'épiphanie.

Après la comparaison avec la présence sensuelle d'un corps féminin, vient le foyer réel de l'épiphanie incarné par plusieurs groupes verbaux. Pour ma part, je le localiserais dans le groupe rythmique: («les pierres taillées...) **n'aveuglent pas / qui palpitent**...». C'est un groupe heptasyllabique (articulé 4 - 3) en cadence mineure, où les deux verbes sont agglutinés par la syntaxe (verbe principal *vs* verbe subordonné) et par leur coefficient lexical contraire (négatif *vs* positif).

Le troisième foyer, métaphorique celui-là, est à la fois chiffré et stylistiquement marqué. Il s'ouvre sur trois oxymores. L'oxymore: l'une des figures parmi les plus cendrarsiennes, puisqu'elle contient deux termes antithétiques:

– «action passive» (17),
– «feu gelé» (18), une trinité de gemmes tutélaires
– «mort vivante» (18)

A cette trinité, vient s'ajouter, afin de transmuer le foyer en brasier incandescent, un quatrième élément, lexicalement hétérogène, mais fonctionnellement homogène, une quatrième apposition:

– «message intermittent» (18).

Ils constituent ensemble les quatre évangélistes hiératiques, les quatre colonnes de la vérité.

Le support direct de ces quatre groupes en apposition est le comparant, «leur face» (15).

Leur support indirect est le comparé omniprésent, plusieurs fois repris par synonymie: «les gemmes» (9), «les joyaux» (10), «les pierres taillées» (11).

Les quatre «évangélistes» opèrent la fusion comparant / comparé. Ils fonctionnent eux-mêmes comme autant de comparaisons au second degré et désignent ainsi clairement le coeur de l'épiphanie.

La courbe mélodique

Dans une phrase normale, la ligne mélodique de la première partie est ascendante (la protase) et elle conduit à l'acmé. La mélodie de la seconde partie (l'apodose) est descendante.

Ici, où faut-il placer l'acmé? Après
«satanique, (10)/ ? ... mais ...»,
après «création (14)/ ? ... comme les saints ...»,
après «dans l'au-delà, (17)/ ? ... action passive, ...»
Mais non! L'acmé se trouve après «profondeur»:
«d'une si prodigieuse profondeur (19)//, ... que ...

Il est donc continuellement repoussé, afin d'ouvrir la voie de l'épiphanie. Ainsi la protase occupe 19 lignes (les 6/7 du texte!). L'apodose ne compte que 3 lignes (le 1/7).

La clausule

Arrêtons-nous un instant à la clausule:
«... un futur ... **qui peut être ou n'être pas**.»

Le sens lexical est clair: le futur a une chance sur deux d'exister. Mais à cela vient s'ajouter le sens promu par le rythme. Nous avons une brève, mais splendide cadence majeure, par définition porteuse d'une force positive, d'une espérance qui claque comme un coup de fouet. La première partie de l'heptasyllabe s'achève sur un phonème continu (une «liquide»: le /r/), la seconde, sur une voyelle éclatante et conclusive, le /a/. Tout cela pour dire avec force: le futur ... qui peut être ou **être malgré tout**, soit quasiment le contraire du sens lexical!

Vers un sens métaphorique

Le troisième foyer est si chargé de figures et de sens symbolique, que nous nous laisserons guider vers le sens métaphorique de cette phrase. Les «pierres précieuses», dont parle Marbode, que sont-elles, sinon les

mots du poète? Cendrars, par le relais de Remy de Gourmont – Marbode en effet nous renvoie au *Latin mystique* – se pose ici en héritier direct de Mallarmé, qui écrit dans *Crise de vers:*

L'œuvre pure implique la disparition (nous avons parlé d'»effacement») *élocutoire du poète* (ou énonciateur), *qui cède l'initiative aux mots... ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries...*

La fonction première des mots est, nous est-il dit, de «célébrer la splendeur de la création» (13 - 14). Lue dans cette optique, la phrase prend une nouvelle dimension: celle d'un véritable «art poétique».

La prédominance du groupe rythmique heptasyllabique

L'examen attentif des groupes rythmiques révèle une proportion élevée de groupes de sept syllabes. En voici la liste:

Texte	Structure rythmique
que j'eus la révélation	2 – 5
et de leur doux et lointain	4 – 3
scintillement d'étoiles perdues	3 – 4
au même titre que celles du ciel	3 – 4
et la profondeur, le vide	5 – 2
je m'éclairais aux bougies	4 – 3
d'une peau humaine qui respire	4 – 3
le cou, les épaules offertes	2 – 5
sa chevelure embaumante	4 – 3
ne sont plus ostentatoires	3 – 4
d'un éclat secret, intime	5 – 2
n'aveuglent pas qui palpitent	4 – 3
ont l'air de se réveiller	2 – 5
pour se mettre à célébrer	3 – 4
qui ignorent qu'ils sont nimbés	3 – 4
et que leur face éclatante	4 – 3
action passive, feu gelé	4 – 3
qui peut être ou n'être pas	3 – 4

Nous avons trouvé, dans cette phrase, 18 groupes rythmiques de sept syllabes sur un total de 84 mesures. Cela représente plus de 20%. C'est dire l'importance de ce groupe sur le plan stylistique.

Or l'heptasyllabe, en vers ou en prose, s'oppose à l'idéal classique d'ordre et de symétrie. Il est l'expression de la violence, l'expression du

dynamisme, par le moyen d'un rythme dissymétrique, voire anarchique. Il est l'expression même du tempérament de Cendrars.

Conclusion

Il est une image que nous acceptons presque sans broncher: celle d'un Cendrars déroutant, mobile, multiple, en perpétuel devenir, surgissant toujours ailleurs que là où on l'attendait.

Ce Cendrars-là existe bel et bien et Gabriel Boillat, dans son livre *A l'origine, Cendrars* (1985), écrit: Cendrars *n'adhère à rien, pas même à une idée stable de lui-même* (p. 163).

Mon intention n'est aucunement de réfuter cette image. Mais permettez-moi de poser la question: Et si cette image ne représentait que superficiellement l'être-Cendrars?

L'analyse rythmique de *C'est ce jour-là* nous révèle un Cendrars qui exprime sa violence, une violence certes mieux contenue qu'au temps de ses débuts, mais le Cendrars de *C'est ce jour-là* est assurément le même que celui de *La prose du Transsibérien* ou de *Moravagine*, ce qui constitue un bel exemple de fidélité à soi-même.

Ajoutons que, de tous les moyens d'expression du poète, le rythme est sans doute le moins consciemment élaboré, certainement moins consciemment mis en œuvre que les choix lexicaux ou syntaxiques.

Une ultime question. Elle nous ramène à notre point de départ: l'instrument. La langue française n'oblige-t-elle pas les tempéraments les plus volcaniques à la mesure, à la clarté, à la transparence?

FRANCIS BODER



Oswaldo Goeldi, Bahianaise *(II). Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

BLAISE CENDRARS ET LE LIVRE

«Un livre, ça n'a l'air de rien; et c'est en effet peu de chose. Ça tient dans la main, on en fait ce qu'on veut, cela ne s'oppose ni ne résiste. [...] Et pourtant, tout bien considéré, il n'est en aucune façon réductible à cet objet inerte qu'il donne l'impression d'être. Il suffit de l'entrouvrir pour s'apercevoir que, semblable à un nid d'insectes, et sous la forme de minuscules caractères typographiques, la vie grouille à l'intérieur.»
Alain Nadaud, *Ivre de livres*.

Petite poétique d'un objet

Quoi de plus anodin en apparence qu'un livre?

Petit parallélépipède aux surfaces planes et aux arêtes bien tranchées, il incarne une autorité, celle de la culture, qu'elle soit science ou érudition; nous nous plaisons à le ranger bien en équilibre avec ses semblables, sur les rayonnages bien droits de nos bibliothèques, quitte à l'oublier un peu. Pourtant, cette identité stable, cette architecture quelque peu figée, close sur elle-même au point que le livre semble se suffire à lui-même, sont toute d'extériorité. Derrière le trompe-l'œil du livre fermé, c'est l'espace d'une projection de mondes qui se dissimule. Ouvrez le livre et le bel équilibre se rompt: mais alors seulement vous lui donnez vie, le rendez au devenir qui seul l'accomplit. Au cœur mouvant des pages, dans le secret des plis, sur la nuit d'encre qu'on y a tracée, la petite brique ne représentant à première vue qu'elle-même se démultiplie en présences simultanément concrètes et infinies. Le livre se révèle un étrange objet, à la fois réel et puissance d'autre chose, entité physique et représentation: il ne se survit, au propre et au figuré, que s'il fait l'objet d'un commerce. A chacun donc de le prendre en main, pour en per-

cevoir la nature sensible, qui l'emmènera vers les promesses spirituelles et les réserves de sens qu'il donne à espérer.

J'ignore si Cendrars répétait de telles manipulations, je doute fort qu'il eût parlé des livres avec autant de lyrisme; mais ces deux aspects se sont trouvés au cœur du travail dont j'ai aujourd'hui à vous entretenir, alors voici désormais ma présentation en situation.

Pour tout dire, il va être question des recherches réalisées pour la thèse que j'ai soutenue l'année dernière à l'Université de Paris X-Nanterre, intitulée *Blaise Cendrars et le livre.*

Dans l'œuvre du poète du monde entier ou de l'aventurier du texte, figures jusqu'ici privilégiées parmi toutes celles qu'incarne Cendrars, les passages relatifs aux hommes de lettres, aux bibliothèques et aux activités de lecture et d'écriture sont décidément insistants. Bien plus, l'attention que porte Cendrars au livre en tant qu'objet, aussi bien dans les textes que par ses activités autour du livre, a de quoi frapper: tous les écrivains ne s'attachent pas aux questions de typographie, de format, de présentation des livres. Quant à se faire éditeur, ou à créer une œuvre illustrée aussi conséquente que la sienne, cela ne s'associe plus par nécessité au statut de l'écrivain du XX^{e} siècle, malgré le reflet de la vie littéraire que peuvent donner de telles pratiques.

Le motif du livre fonctionne-t-il alors comme l'un des intervenants spécifiques de la création cendrarsienne? La richesse d'invention et d'imagination qu'il suscite sous la plume de l'écrivain m'incitait à le penser, j'ai donc voulu essayer de lire l'œuvre tout entière, non exclusivement textuelle mais dans sa diversité, par l'intermédiaire du livre: filtre de mes interprétations ou spectre d'observation de l'œuvre, en phase avec l'exploration et l'expérimentation que Cendrars a lui-même sans cesse poursuivie de ses limites et de ses pouvoirs, le livre et la pensée feuilletée qu'il exige donnent sens à certains aspects de la création cendrarsienne, y nouent des cohérences particulières. Pour les mettre en perspective, il fallait combiner des approches proprement littéraires avec une attention portée en permanence aux questions historiques – histoire de l'édition, histoire de l'art et des idées, voire des religions – et esthétiques: le motif du livre s'inscrit dans tous ces domaines, mais entre aussi dans un montage subjectif qui tient à la psychologie et à la psychanalyse, en ce qu'il constitue une instance symbolique intériorisée par un sujet, une puissance de l'imaginaire et du psychisme.

J'ai tenté de réunir ces diverses manières, bien que les méthodes en usage au sujet du livre et en dehors des études cendrarsiennes se limitent bien souvent à l'histoire ou à l'esthétique exclusivement.

L'héritage livresque

Ce qui frappe d'abord dans la relation de Cendrars avec les livres, ce sont de criantes contradictions: il se proclame passionné par la lecture, dresse un autoportrait en «intoxiqué de l'imprimé» dont ses listes de livres ou son immense érudition, traduite par de vertigineux phénomènes d'intertextualité dans son œuvre, confirment la véracité. En même temps, son dégoût et un rejet parfois violent des livres s'affichent avec autant de force: «foin des livres», s'exclame-t-il, comme disposé à la destruction iconoclaste de ce fardeau aussi vain que fatal, l'infinie bibliothèque dans laquelle l'humanité persiste à s'incarner.

«Il n'y a pas de fin à faire des livres», mais les bibliothèques sont autant de cimetières laissés à l'abandon: «Terra incognita», dit-il à Michel Manoll.

Pourtant, au bourlingueur avide du monde et de la vie vient encore s'opposer l'écrivain reclus, solitaire: Cendrars se surprend lui-même devenu «homme de cabinet», s'étonne encore en 1950 de s'enfoncer «dans cet univers qui contient tous les autres comme une goutte d'eau des myriades de microbes, la goutte d'encre qui coule de la plume...»

La solution de telles oppositions m'est apparue dans un double mouvement de l'écrivain face à l'immense héritage, culturel autant que symbolique, que résume à lui seul le livre: il ne cesse d'y puiser de quoi satisfaire une curiosité effrénée et multiple, apaiser une soif permanente de connaissance, mais exige tout autant de se libérer de cette culture classique et livresque. La conquête de son autonomie créatrice s'accomplit au prix de la destruction et de l'oubli, éminemment salvateurs; il ne saurait non plus se reconnaître dans la tribu des «animaux malades de la peste» que forment les hommes de lettres. Alors son identité d'écrivain se construit en partie sur les tombeaux d'écriture de ses plus grands maîtres: Remy de Gourmont, homme-livre mais misanthrope et en proie à «je ne sais quel vertige moral», lit pour faire le vide en soi[1], Gustave Lerouge, polygraphe admiré qui «avait lu tous les livres», n'est timide que sous l'effet d'un orgueil monstrueux et se révèle «un tyran, un maniaque, rouge sang.»[2] Quant à Balzac, mieux vaut rire de son idée selon laquelle M^me^ Hanska lui fait perdre un temps qu'il pourrait consacrer à écrire: «Comme si l'on était sur terre pour écrire des livres!»[3], conclut Cendrars.

Loin de lui aussi les bibliophiles, collectionneurs maniaques ou spéculateurs avides; il apprécie une chasse sportive aux livres, et on le baptiserait volontiers bouquineur.

L'imaginaire du livre

Il n'est pas question de rompre l'attachement aux livres ou de se défaire de la passion de lire; la contradiction se maintient tout au long de

l'œuvre, pour que Cendrars crée ses propres livres, et y réinvente tant les pratiques que le symbolisme liés à l'objet.

Ainsi en va-t-il de la lecture: on peut déchirer les livres, en user comme d'un matériau pour construire palais et cathédrale, notamment dans *Les Armoires chinoises*, voire les brûler, dans l'univers du feu qui est celui de Cendrars. L'essentiel est de vivre le rapport aux livres comme une initiation: c'est à un nouvel imaginaire du livre qu'aspire Cendrars, afin de donner dans son œuvre des livres-vies, des livres ouverts et vivants, où s'accomplisse une communion avec les lecteurs et avec le monde.

Le motif-clé de la symbolique particulière à Cendrars résiderait dans la notion de magie: «Tout ce qui touche aux livres est magique», nous dit *Bourlinguer*, et j'avais essayé de montrer dans ma communication au Centre Culturel Suisse, en avril dernier[4], que la formule peut s'entendre à la lettre, pourvu que l'on ne se trompe pas de magie. Elle constitue un mode de penser selon lequel des pratiques concrètes localisées peuvent transposer leur efficacité sur une autre réalité de l'espace ou du temps, grâce à l'idée générale d'un monde rempli de correspondances, ouvert aux analogies et aux sympathies. Le livre tel que le réinvente Cendrars est en soi objet magique, au point que certains volumes s'avèrent doués de la faculté de s'ouvrir d'eux-mêmes à une page significative, comme la *Géographie Universelle* d'Elisée Reclus dans *Le Lotissement du ciel*[5]. L'importance accordée au toucher dans la relation aux livres, et la physique de l'objet qui en est le fondement s'apparentent aussi à la magie.

Communions par le livre

Plus largement, Cendrars fait du livre le médium et le lieu de correspondances avec le corps: son propre corps s'y recrée, s'y reconstruit, pour se diriger vers celui des lecteurs dans une communion qui tient de l'eucharistie. Certains ouvrages, de la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* comme livre-peau, aux plaquettes de *Profond aujourd'hui*, *J'ai tué* et *Eloge de la vie dangereuse* comme fragments, peuvent se lire en autant d'étapes d'une reconstruction et d'une réincarnation dans le corpus littéraire, après le foudroiement ou la crucifixion du corps réel. C'est sans doute dans les «Mémoires» que se cherche avec le plus de netteté ce livre-corps: les références aux Ecritures s'y multiplient en effet, notamment sous forme d'énoncés – réécrits par Cendrars – d'une eucharistie avec les lecteurs. Qu'une seule formule de *L'Homme foudroyé* suffise ici pour illustrer une aspiration récurrente:

> J'écris. Lisez. Je ne puis faire plus. Je n'en sais pas plus. Et, moi-même, je suis foudroyé. (V, 200)

Cendrars donne ses livres à manger aux lecteurs, en compare les éléments à autant de substances nourricières: l'encre est lait ou vin, *La Main coupée* s'apparente à du «pain cuit, bien cuit», et les allusions se répètent à l'ouvrage dont il affirme avoir déposé les manuscrits dans différentes banques, *Notre Pain quotidien*[6].

Pour parfaire cette communion avec le lecteur, le texte inscrit dans les livres tend à se faire Verbe, parole fondatrice et elle aussi substantielle.

Enfin, l'imaginaire cendrarsien du livre se complète d'une continuité à rétablir avec le monde, afin que s'accomplisse la «communion universelle» dont il est question dès les textes de 1917. S'appuyant sur les images classiques du monde comme livre, Cendrars en propose des versions modernisées, mais surtout y adjoint le principe d'une relation réciproque: l'écrivain laisse s'imprimer les choses en lui pour donner à déchiffrer cette nouvelle «signature des choses» (B VI, 144), le livre est «trace de vie», tout comme le ciel est tantôt papier buvard criblé de taches d'encre (HF V, 48), tantôt tableau noir sur lequel tout est effacé (LC VI, 499) Si le monde se peut lire comme un livre, conformément à la tradition, le livre lui-même reste désormais ouvert, à l'écoute du monde: les albums d'enfants souvent cités par Cendrars ne *contiennent*-ils pas la faune et la flore du monde? N'oublions pas que ce sont «l'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnettes» qui ont appris à lire au poète du *Panama*... L'écrivain lui aussi travaille la matière lorsqu'il crée des livres: Cendrars dit tremper sa plume non dans un encrier mais dans la vie, et glisse sa vie «comme une feuille de papier carbone entre deux feuilles de papier blanc», sous le chariot de sa machine à écrire. (B, VI, 157)

Ainsi l'univers de ses livres n'est-il plus ce monde à part, menacé d'un délire autoréférentiel et monomaniaque, et d'abord éprouvé comme maudit. Cendrars redonne au livre son être-au-monde, y ouvre l'espace d'une ambitieuse et totale rencontre entre l'auteur, les lecteurs *et* le monde. Dès lors, «un livre c'est encore la vie» ou bien c'est «la seule réalité ou c'est tout comme.» (B, VI, 320)

Ce livre-là épouse la diversité, les mystères et autres énigmes du monde, en respecte les obscurités: par là il se donne les moyens de le réinventer, dans le vaste mouvement d'anamorphose où s'exprime la subjectivité de son créateur.

> Nous ne connaîtrons jamais d'autres traces de vie – vie de la planète, vie de l'individu – que ce qui monte à la conscience sous traces d'écriture. Des pattes de mouche. [...] Et c'est pourquoi l'écriture n'est ni un songe ni un mensonge. De la poésie. Donc, création. Donc, action. (VI, 283)

La citation est de *Bourlinguer*, je crois qu'elle reflète bien l'immense ambition en même temps que l'humilité de l'écrivain; envisagée comme

conception du livre et projet de création, elle a de quoi donner le vertige.

Un Livre total ?

Une question encore, qui touchait à l'imaginaire du livre aussi bien qu'à sa matérialisation dans l'œuvre, m'a longuement préoccupée, d'autant que je la considère comme fascinante. Cendrars appartient à la lignée d'écrivains désireux d'un livre unique et total, qui contiendrait tout et rendrait tous les autres inutiles. Il reprend notamment à Remy de Gourmont le constat que les livres que l'on ne cesse d'écrire ne cessent, eux, de se répéter. Alors comment mettre un point final à ce cycle, qui tient du cercle vicieux plus que du mouvement perpétuel?

Non seulement «La Bible, ce Livre des livres, est à récrire», dit-il dans *L'Homme foudroyé*, mais de son projet, en 1917, d'une grande *Fin du monde*, jamais réalisé en sa totalité, à celui de *La Rumeur du monde* en 1953, véritable somme de sa vie et de son œuvre qui ne paraît pas non plus, court cette soif du *Livre*, avec une majuscule à l'initiale.

Par ailleurs, Cendrars a le goût de tous les modèles de totalisation: proses du mondes telles que la présentent les atlas, herbiers, cartes et autres annuaires ou répertoires, ou classifications raisonnées des dictionnaires et encyclopédies. Pourtant, ce sont là des systèmes préalablement définis, des formes a priori de la totalité, auxquelles on ajuste ensuite comme de force la diversité du monde; ces livres ne sont pas pleinement satisfaisants comme modèles du Livre total et unique. En revanche, je crois qu'on peut en identifier l'archétype qui réponde aux exigences cendrarsiennes dans le «grand abécédaire illustré» qu'il propose d'éditer en 1927, dans la revue *Plaisir de Bibliophile*[7]. Derrière la réponse en forme de boutade, cet abécédaire illustré donne une parfaite réalisation du symbolisme que Cendrars associe au livre: il restaure la sensibilité de l'enfant souvent citée en référence, associe la lettre, loi et profusion de symboles, à l'image, mode de présence du monde, et inaugure une voix dans le livre, à la différence d'un simple alphabet. Surtout, sa structure aléatoire, dont les éléments peuvent entrer dans des combinatoires diverses, en fait une totalité ouverte: l'abécédaire illustré est un répertoire de possibles situés entre le monde et le langage, mais aussi un livre qui attend du sujet qu'il le fasse vivre. Au lecteur en effet d'effectuer les combinaisons, en vue d'une création personnelle, aléatoire elle aussi.

De manière plus générale, Cendrars considère les livres illustrés pour enfants comme «le patrimoine spirituel de l'humanité»[8], du point de vue de l'activité cérébrale et de sa constance: ils résument en effet tous les procédés d'écriture et d'illustration inventés au cours des âges. Le Livre

total apparaît aussi comme celui où le commencement et la fin sont une seule et même réalité.

Lorsqu'on a renoué tous les fils d'un imaginaire du livre et d'un projet plus ou moins visible, en tous cas disséminé dans de multiples textes et résolument placé sous le signe du fragmentaire, on peut envisager de lire l'ensemble de l'œuvre de Cendrars et de ses activités autour du livre lui-même à la manière d'un «livre des livres».

Le deuxième grand volet de ma recherche consistait alors à mesurer la part du livre dans les diverses activités et réalisations de Cendrars; quels aspects de son imaginaire original l'œuvre matérialise-t-elle, et quels moyens de création Cendrars mobilise-t-il pour y parvenir? Mon cheminement a été fort minutieux ici, parfois à la limite de l'érudition, et c'est à pas de géant que j'en retracerai aujourd'hui les éléments essentiels pour vous.

Le livre à tous vents

L'attachement de Cendrars à un univers moderne de l'imprimé frappe d'abord: protagoniste de l'édition aussi, il place «Les Hommes Nouveaux», mais surtout «La Sirène», à la pointe de l'effervescence novatrice qui caractérise ce domaine au début du XX^{e} siècle. Toutes les composantes du livre, format, typographie, présentation font l'objet d'une attention particulière, et cela restera une constante préoccupation de Cendrars pour l'ensemble de son œuvre. Comme éditeur, il aspire aussi à rompre le lien exclusif du livre avec la littérature ou la science, et consacre des publications à la peinture, au cinéma ou à la musique. C'est même dans la genèse et les moyens créateurs de certains livres que se nouent les communications entre différents arts: ses propres livres, la *Prose du Transsibérien*, *La Fin du Monde filmée par l'Ange N-D.* ou *La Banlieue de Paris*, prolongent le débat à des dates diverses, y répondent chacun à leur manière.

Cendrars rompt l'isolement de la lettre, tout en exaltant les pouvoirs signifiants de l'imprimé: ses livres exploitent un espace sensible, aussi bien tactile qu'optique, dans toutes ses dimensions. Il est attentif aux différences entre calligraphie et écriture dactylographiée, puis imprimée, exploite la diversité possible des encres: l'encre inscrit et dissimule en même temps – souvenons-nous du poulpe —, peut prendre des couleurs (les caractères au pochoir de la *Prose du Transsibérien*, le rouge vif de *J'ai tué*, le bleu de *Profond aujourd'hui...*), ou rejoindre le mythe fondateur par l'utopie typographique de *La Légende de Novgorode*, en blanc sur noir.

La typographie et ses variations donnent des voix au livre, et la machine à écrire de Cendrars lui est une bavarde compagne, qui rompt

d'emblée la solitude de l'«homme de cabinet», avant même que la publication n'ouvre à la relation avec les lecteurs. Le papier se prête merveilleusement au livre-vie: il est lui-même matériau vivant, comme en continuité existentielle avec l'arbre, mais s'offre aussi à recueillir toutes les traces et les taches, indices et inscriptions de la vie concrète. Les pages et les feuilles sont à la fois légères, multiples au point d'être sensibles au vent, souffle de vie (cf. le poème «Brise» de *Feuilles de route*), et marquées de profondeur par leur réunion et leur pliage en vue du livre, porteur d'un rythme. Partie prenante dans les réflexions et les créations sur ces motifs, telles qu'elles touchent la poésie au début du siècle, Cendrars m'apparaît plus original peut-être lorsqu'il étend leur portée à la présentation de certains romans – *L'Or* ou les deux volumes de *Dan Yack* – ou à celle de ses quatre volumes de «Mémoires». Certaines pages de ces livres-là présentent un aspect visuel particulier et polysémique: typographies variées, lignes de pointillés, répartition du noir et du blanc, formes diverses de collage, plus que jamais Cendrars creuse la lettre et les plans vers des profondeurs signifiantes. Le livre n'est plus l'architecture frontale et verticale qui trouvait dans le mur son modèle maudit.

Cette profondeur se poursuit encore dans le texte, par tous les phénomènes d'intertextualité ou de palimpsestes que met en œuvre l'écriture cendrarsienne. C'est jusqu'aux livres jamais publiés ni peut-être écrits que descend en effet l'écrivain-mineur, pour nourrir sa création des forces de ce qu'il appelle «la pile Zoé» ou «Zoé 33»: aux dernières nouvelles, ne doit-on pas toujours annoncer «33 volumes en préparation» dans la bibliographie de Cendrars, puisque 33 est «le chiffre (ou nombre) clé de l'activité et de la vie»[9]?

Ainsi s'accomplit «un vaste Livre, un seul Livre infini» (G. Genette) à travers toute l'œuvre et la vie; la continuité voire l'unité me semble en effet rétablie avec le monde, d'autant que les livres de Cendrars font appel au plus grand nombre possible de nos sens. Son rapport aigu avec le visuel se traduit dans une œuvre illustrée impressionnante: à étudier chacun de ses livres illustrés en relation avec sa passion des images, manifeste dans les textes et dans son attirance pour le cinéma ou la photographie, un véritable parcours m'est apparu dans sa cohérence, qui concerne non seulement ce rapport au visuel mais aussi la conception et la représentation du livre.

Reflets de sa fascination pour l'image et le visible, Cendrars crée d'abord des livres face auxquels notre œil se trouve comme en effervescence: la *Prose du Transsibérien*, *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.-D.* regorgent de couleur, de formes et de tracés inédits. L'identité du livre se cherche dans la rencontre entre écriture et peinture, tout comme celle de l'écrivain a d'abord croisé celle du peintre, et se constitue à travers le rapport au miroir et aux portraits; ces livres atteignent les limites for-

melles de l'objet, tandis que d'autres œuvres réalisées avec des peintres traduisent plutôt la communauté artistique qu'ils forment alors avec les auteurs.

Mais loin de suivre le destin d'un Narcisse absorbé par sa propre image, le livre semble poursuivre la recherche de l'œil intérieur dont Cendrars écrira la genèse dans *Le Lotissement du ciel*: les différentes illustrations des petites plaquettes d'«inclassables» (*Profond aujourd'hui, J'ai tué*) livrent des images plus secrètes, dont la profondeur ne se révèle que par un déchiffrage ou décryptage simultané des textes. L'affolement du visible laisse place à une poétique commune au texte et aux illustrations: poétique du dedans, de la tension entre le dit et le non-dit, entre l'image et ses envers invisibles. Le voyage dans l'œil intérieur se prolonge comme au plus profond du «sac à charbon» du monde, jusqu'à une absence du visible qui contient la totalité du visuel. Les «Mémoires» se tiennent comme à distance des images, Cendrars a plus de goût pour la forme épurée des volumes Denoël à couverture bleue, que pour les grandes éditions de luxe de certains fragments: l'œil n'est-il pas désormais au cœur même du texte? Le livre s'est rétracté, intériorisé en se tournant vers ses propres plis, dont il creuse les profondeurs textuelles.

En revanche, d'une véritable mystique de la musique aux activités radiophoniques des dernières années, l'oreille reste en alerte face à l'ensemble des livres de Cendrars: il ne cesse de rêver d'un «livre sonore» qui donnerait à entendre des voix. Littératures orales, phonographes, gramophones, écriture rhapsodique ou piano à écrire, dialogues écrits..., les moyens se multiplient, évoluent, et atteignent parfois à cet autre mode de rencontre du livre avec la vie et le monde: dans mon travail, j'ai voulu y voir des aspects plus aigus que la seule valeur d'une métaphore, un peu comme la portée sur laquelle s'inscrivent les notes de ce livre sonore.

A chacun son Cendrars, le mien est résolument un homme du livre.

Luce Briche
(Université de Brest)

1 *Bourlinguer*, VI, 319.
2 Cf. *L'Homme foudroyé*, V, 181-188.
3 *Bourlinguer*, VI, 329.
4 «Magies du livre», in *Cendrars le bourlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 173-184.
5 VI, 531-534.
6 Cf. *L'Homme foudroyé*, V, 255, et l'Entretien quatrième avec M. Manoll, VII, 591.
7 Numéro 9, hiver 1927; repris dans *Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars*, p. 64.
8 Cf. «Livres d'enfant», *Aujourd'hui* dixième partie, IV, 239-240.
9 Cf. notamment «Le roman que je n'écrirai jamais», VIII, 301-305.



Oswaldo Goeldi, Jeunes filles dansant au bord d'un fleuve. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

SOUS LES PAVÉS, MORAVAGINE[1]

Au moment où Blaise Cendrars met le point final à *Moravagine*, il est surtout connu en tant que poète. Cependant, déjà à partir de 1917, il paraît s'éloigner de la poésie. A la recherche d'autres formes d'expression, il s'enflamme pour la cinématographie et se tourne définitivement vers la prose. Pourtant, il faut attendre l'année 1925 pour voir paraître son premier véritable roman. C'est *L'Or*, qui était venu interrompre la rédaction de *Moravagine* et qui précède de peu la publication de celui-ci. Hormis *L'Or*, les grands livres en prose qui feront le succès de Cendrars, seront tous écrits après *Moravagine*. *Moravagine* occupe ainsi une place centrale, sinon «charnière» dans l'œuvre de Blaise Cendrars.

La genèse de *Moravagine*

Les manuscrits

Lorsqu'on se met à travailler sur le dossier de *Moravagine*, on se trouve en face d'une multitude de manuscrits fort différents, allant du chiffon de papier sur lequel sont griffonnés quelques phrases ou bribes de phrases, jusqu'au manuscrit dactylographié complet[2].

On y trouve notamment:

- une dizaine de feuillets qui sont des plans de *Moravagine*
- 7 feuillets qui contiennent un fragment de *Moravagine*
- un manuscrit autographe de 41 feuillets qui est une sorte de scénario et qui résume les chapitres a) à j) de *Moravagine*
- un autre manuscrit autographe de 165 feuillets qui contient une deuxième version des chapitres a) à j)
- deux versions différentes de «Pro domo»
- un manuscrit dactylographié de 137 feuillets qui représente le seul manuscrit complet de *Moravagine*

A part cela, le dossier contient:

- un jeu complet de placards de l'édition 1926

- deux jeux de premières épreuves de l'édition 1926
- trois exemplaires de l'édition 1926 avec des corrections autographes
- deux exemplaires de premières épreuves de l'édition 1956 avec corrections
- un exemplaire de deuxièmes épreuves de l'édition 1956 sans corrections

Pour établir les nombreuses versions que le texte de *Moravagine* a parcourues au cours de sa genèse, il faut tenir également compte des diverses prépublications que Cendrars énumère dans la bibliographie de *Moravagine*.

Des millions de notes

Dans «Pro domo» Cendrars écrit:

> Je prends des millions de notes. Ma chambre d'hôtel finit par être pleine de dossiers éparpillés[3].

Même s'il faut supposer qu'il s'agit ici d'une description outrancière, et que Cendrars s'amuse une nouvelle fois à se laisser emporter par ses dons d'exagération, il est quand même très probable que beaucoup de notes disparates et pas mal de premiers brouillons se sont perdus. La première feuille manuscrite conservée est datée du 9 janvier 1917; couverte de six spécimens de la signatures du héros, elle constitue la page 275 de *Moravagine*. A comparer cette feuille aux deux autres feuilles isolées et non datées, soit la «Page inédite de Moravagine» et le «Portrait de Moravagine», il faut présumer que ces trois feuillets manuscrits qui, dans la version définitive, forment le chapitre y), datent tous de la même époque. Ils ont été suivis par les deux «Tableaux de l'Etat du Monde» qui, à l'origine, auraient dû être développés dans la troisième partie du roman. Ce projet sera présenté sous forme de «résumé» des manuscrits de *Moravagine* dans le chapitre v) «L'An 2013».

Des plans, dont une feuille au moins s'est perdue (cf. le manuscrit *La Fin du Monde*)[4], établis en août 1917, viennent ensuite donner l'armature au roman. Neuf ans avant sa publication déjà, *Moravagine* trouve ainsi la forme définitive de son organisation. Suit aussitôt le manuscrit du «scénario», qui reprend ces plans tout en les amplifiant. Des détails sont précisés, les premiers chapitres résumés. «Je trace un plan précis, détaillé. Mon livre est fait»[5]. Malheureusement, la note du feuillet 35 du scénario reste ambiguë: les feuillets 24 à 34 dont Cendrars écrit qu'ils «manquent», ont-ils été perdus ou n'ont-ils jamais existé? On ne saurait l'affirmer avec certitude; l'étude du manuscrit cependant nous fait plutôt pencher pour la première hypothèse.

Même si Cendrars avait l'intention de commencer la rédaction de son livre par le début, en écrivant la «Préface» en août 1917, il reconnaît dans «Pro domo» que son roman a débuté par la rédaction de sa fin. Car, cette première «Préface» a été finalement divisée en trois parties qui ont été incluses dans les chapitres w), v) et t). Comme l'auteur l'a bien précisé, la troisième partie de son livre était complète et il s'est mis à rédiger la première[6]. Celle-ci était esquissée jusqu'au chapitre j) où le manuscrit du scénario s'arrête. Curieusement, c'est à ce moment-là qu'il faut situer le premier jet du «Pro domo». Il s'agit du manuscrit *Exécution de la Fin du Monde*, daté du 13 août / 1er septembre 1917. Ce texte d'abord abandonné par Cendrars, n'est repris que trente-quatre ans plus tard. C'est seulement de septembre 1951 que date la version définitive de «Pro domo». En 1956, l'édition de *Moravagine* est amplifiée par la publication de la «Postface» (écrite aussi en septembre 1951) et la publication en annexe de «Pro domo».

Le manuscrit de Nice

Le manuscrit de Nice, écrit en janvier-février 1918, peut être considéré comme la réalisation du «scénario». Cendrars y rédige les chapitres qu'il a esquissés dans le «scénario». Le manuscrit de Nice s'arrête au même endroit que le «scénario», soit au début du chapitre j). Il faut supposer que le manuscrit de Nice n'a jamais été terminé, ce qu'une remarque d'Abel Gance semble confirmer:

> Je me rappelle ma lecture du manuscrit encore incomplet de Moravagine, vers 1920[7].

Si Cendrars avait repris ce manuscrit après une interruption de deux ans, il en aurait très probablement fait mention dans «Pro domo».

A bord du *Formose*

En effet, il semble que *Moravagine* n'est repris qu'en 1924 dans le manuscrit du *Formose*. Celui-ci constitue le premier manuscrit complet de *Moravagine*. Ainsi, on y trouve pour la première fois la Préface définitive (écrite en 1925), aussi bien que les chapitres j) (suite) à u). Tandis que les chapitres a) à j) (début) sont une copie dactylographiée assez nette du manuscrit de Nice, les chapitres j) (suite) à u) se caractérisent par une riche surcharge: tout d'un coup, les pages sont pleines de ratures, de corrections et d'ajouts autographes. Ceci confirme notre sup-

position qu'il s'agit ici de la première version de ces chapitres, et que le manuscrit de Nice n'a jamais été terminé. Quand le 1er novembre 1925 Cendrars met le point final au manuscrit du *Formose*, son roman est né, et Moravagine «enterré».

Le «Roi des Airs»

Cendrars, pour sa part, recule la naissance de *Moravagine* jusqu'en 1912 (cf. «Pro domo»[8]). N'ayant retrouvé aucun «papier» sur *Moravagine* portant la date indiquée, il nous est impossible de savoir s'il existe de traces écrites dès 1912 d'un projet de *Moravagine*. Par contre, les indications de Cendrars sur sa production littéraire du printemps 1914[9], semblent nettement «fabuleuses». Nous croyons pouvoir affirmer avec certitude qu'aucun des 18 volumes du «Roi des Airs» n'a jamais été rédigé, même pas partiellement. Passe encore que personne n'en ait jamais vu une ligne et que la première version de «Pro domo» indique un total de 800 pages et non de 1800 pages (cf. le manuscrit *Exécution de la Fin du Monde*), mais il serait difficile de négliger l'aveu qui s'est glissé sous la plume de Cendrars et qui est corrigé par la suite: au lieu de «Je touchai 500 marks d'avance, et il ne fut jamais publié!» (p. 283), l'auteur a bien noté dans un premier temps: «[...] et il ne fut jamais écrit» (*Exécution de la Fin du Monde*). Le rêve d'écrire un roman «à la Fantômas» ne s'est réalisé que dans l'imagination de Cendrars.

Tableau sommaire de la genèse de *Moravagine*

Date	*Manuscrit*	*Passage correspondant dans Moravagine*
?	«des millions de notes» (cf. *Moravagine*, p. 287)	perdu
9 janvier 1917	1 feuillet: «Page de signature»	p. 275
[janvier 1917]*	1 feuillet: «Page inédite»	p. 273
[janvier 1917]	1 feuillet: «Portrait de Moravagine»	p. 276
[début 1917]	*Tableau de l'état du Monde*	p. 268
26/2/1917 au 6/3/1917	*Tableau de l'Etat du Monde*	—
[février/mars 1917]	*Fragment de Moravagine*	—
août 1917	scénario: «Préface de la Pierre» (première version)	chapitres w), v), t)
	Dédicace	p. 7
	première Partie de *Moravagine*	chapitres a) à j) à l'exclusion du chapitre d)
	plans	

* Les dates indiquées entre crochets ont été établies par recoupements.

Tableau sommaire de la genèse de *Moravagine*
(suite)

Date	*Manuscrit*	*Passage correspondant dans Moravagine*
?	«des millions de notes» (cf. *Moravagine*, p. 287)	perdu
24 août 1917	*La fin du Monde:* Plan	—
août/septembre 1917	*Exécution de la Fin du Monde*	«Pro domo *(première version)*
de novembre 1912 [?] à août 1917	Manuscrit de Nice: Titre Dédicace «Préface de la Pierre (deuxième version) première partie de *Moravagine* calendrier du progrès de la rédaction	 Page de titre p. 7 chapitres w), v), t) chapitres a) à j) p. 17 à 77.35 p. 293.17s et p. 294.1-7
janvier 1924 à novembre 1925	Manuscrit «à bord du *Formose*»	texte complet (édition originale)
1951	«Pro domo» (version définitive) «Postface»	p. 281.1 à 305.20 p. 307.1 à 308.25
[1958]	*Qui est en réalité Moravagine?*	p. 284.26-32 et p. 291.13s
[1958]	*Un dernier mot sur Moravagine*	p. 284.26-32 et p. 291.13s

* Les dates indiquées entre crochets ont été établies par recoupements.

Le rôle de *La Fin du Monde* dans la rédaction de *Moravagine*

La complexité de la genèse se reflète dans le rôle que le titre *La Fin du Monde* a joué dans l'entreprise de *Moravagine*. On en trouve un premier indice en consultant la bibliographie que Cendrars a insérée à la fin du roman. Dans cette liste des «fragments publiés», figurent parmi d'autres «Le Mystère de l'Ange Notre-Dame» paru dans la *Caravane* en 1916, «Le Film de la Fin du Monde», publié dans le *Mercure de France* en 1918, et finalement *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.-D.* avec 22 compositions en couleurs de Fernand Léger, paru à Paris, aux Editions de la Sirène, en 1919.

Mais, c'est surtout l'étude des manuscrits qui nous confronte à la *Fin du Monde*. Un premier papier révélateur – premier du point de vue chronologique – est daté de «Courcelles, 24 août 1917». Il est intitulé *La Fin du Monde* et porte comme sous-titre *L'An 2013*. Il contient deux ébauches d'un même plan, où Cendrars prévoit l'Histoire de la grande Guerre qui dure de 1914 à 2013, un «Tableau de l'état du monde à la 99e année de guerre», une partie qui se passe en Suisse et qui raconte l'histoire de deux déserteurs. Cendrars écrit: «La Suisse est réduite au massif de la Jungfrau»[10]. N'est-ce pas cette même montagne, la Jungfrau, qui réapparaît au premier chapitre de l'édition définitive de *La Fin du Monde*? N'est-ce pas au pied de la Jungfrau que Cendrars situe la gare de Mars? Le projet de 1917 se poursuit avec une partie intitulée «De l'influence de la culture martienne sur la civilisation humaine» et se termine par: «*Aujourd'hui*, je vois le film». S'agit-il vraiment de la *Fin du Monde*? En bas de la page, on trouve une indication supplémentaire: environ trente-six pages en tout, à finir pour le 5 septembre (cinq pages par jour). Le tout est signé: «Moravagine, idiot»[11].

Cette idée de faire passer la *Fin du Monde* pour une œuvre écrite par Moravagine, au même titre que l'est l'*An 2013*, est reprise dans la version définitive de *Moravagine*. Rappelons que dans la troisième partie de ce roman, rangés parmi les «manuscrits de Moravagine», figurent un chapitre v) «L'An 2013» et un chapitre w) «La Fin du Monde». On constate que le plan du 24 août 1917 est inclus sans avoir subi de modifications importantes au chapitre définitif de «L'An 2013». Dans le chapitre de *La Fin du Monde*, Cendrars prétend que l'œuvre de Moravagine, intitulée aussi la *Fin du Monde*, se compose d'une liasse de manuscrits contenant les «200'000 principales significations de l'unique mot de la langue martienne». Il précise: «C'est ce dictionnaire qui m'a permis de traduire ou plutôt d'adapter le scénario martien. J'ai chargé Blaise Cendrars d'en assurer la publication et peut-être même la réalisation filmée»[12].

Il va sans dire que les manuscrits de *Moravagine* ne contiennent ni l'une, ni l'autre de ces deux liasses présumées avoir été écrites par

Moravagine. Le projet de faire passer le scénario du film de la *Fin du Monde* pour une œuvre de Moravagine revient pourtant avec insistance dans la première version de la Préface de *Moravagine*, écrite en août 1917. Rappelons que cette Préface de La Pierre a été réinsérée aussi bien dans le manuscrit de Nice que dans le manuscrit du *Formose*. C'est seulement dans ce dernier manuscrit de 1924 qu'apparaît pour la première fois la Préface définitive.

Une grande surprise nous est réservée par le manuscrit de Nice de 1918. Entre la première page de titre où l'auteur a noté: «*Moravagine* / roman / de / Blaise Cendrars / Paris, novembre 1912 / La Pierre, août 1917» et la page de la dédicace, est insérée une page où Cendrars a écrit soigneusement, en grandes lettres et comme s'il s'agissait d'une autre page de titre: *LA FIN DU MONDE / filmée par l'Ange N.-D. / Grand Roman Cinéma / adapté du martien / par / Blaise Cendrars* / Précédé de / *L'An 2013 / (Tableau de l'Etat du Monde / à la 99e année de guerre) / par / Moravagine, idiot / Préface et / Notice de / B.C. / Illustrations / cinématographiques. / aux Editions de la SIRÈNE / Paris / MCMXVIII.*

Il semble qu'à un certain moment, en tout cas jusqu'en 1918, Blaise Cendrars ait hésité à appeler son roman non pas *Moravagine*, mais *La Fin du Monde*. Cette hypothèse se confirme par le manuscrit de la première version de «Pro domo». Soulignons que ce manuscrit daté *Courcelles, août / septembre 1917* est justement intitulé non pas «Pro domo», mais *Exécution de la Fin du Monde*. Parmi les papiers de l'*Exécution de la Fin du Monde*, figure le brouillon d'une lettre adressée à Jean Cocteau. En voici le début:

> Mon cher Jean.
> Ouf!
> Ça y est.
> Aujourd'hui 1er sept. jour de mon anniversaire, j'ai 30 ans, j'ai mis le point final à la fin du monde!
> Il ne reste plus qu'à le reprendre développer certains morceaux, le fignoler.
> Bref, recommencer. Enfin, tu connais ça, le plur dur est fait. Un livre en prose de 300 pages.

Il est évident que la *Fin du Monde* dont il est question dans cette lettre ne peut pas être *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.-D.*, même si c'est également un 1er septembre que Cendrars a écrit ce texte. Ici, l'écrivain semble plutôt faire allusion à son manuscrit de 47 feuilles, écrit en août 1917, qui est une sorte de premier jet de *Moravagine*. La dernière date que l'on trouve dans ces papiers est bien celle du 30 août 1917, donc de l'avant-

veille du 30e anniversaire de Cendrars. De plus, ce manuscrit du scénario a été classé par l'auteur dans une chemise intitulée *La Fin du Monde*.

D'après la lettre adressée à Cocteau, «le livre en prose de 300 pages» devrait contenir: une Préface poétique de trente pages, puis une Notice de cent pages, ensuite l'*An 2013*, écrit par Moravagine, idiot, cent pages, et enfin le *Film de la Fin du Monde*, appelé par Cendrars une figure lyrique de cinquante pages. Nous savons que ce «roman» a subi bien des modifications au cours de sa réalisation. Le titre *La Fin du Monde* a été abandonné au profit de *Moravagine*. La Notice dans laquelle Cendrars voulait raconter l'évolution de l'esprit de Moravagine et sa vie mouvementée, s'est amplifiée au point de compter désormais deux cent cinquante pages, occupant ainsi le terrain du roman proprement dit (première et deuxième Parties de la version définitive). *L'An 2013* qui aurait dû comporter cent pages s'est rétréci jusqu'à ne plus former qu'un petit chapitre d'une page et demie, et le *Film de la Fin du Monde*, finalement, a été suprimé et remplacé par un chapitre d'une seule page qui, hormis le titre, a peu à voir avec le film.

Au lieu de devenir ce roman grandiose que Cendrars appelait un monstre césarien (cf. *Exécution de la Fin du Monde*), la *Fin du Monde* devait donc rester le «petit inclassable».

La structure de *Moravagine*

La spirale

> Chiffrée à l'échelle, sa vie aurait figuré une courbe ascensionnelle qui, retombant, revenant plusieurs fois sur elle-même, aurait décrit une spirale de plus en plus large autour de mondes de plus en plus nombreux[13].

Le roman entier devient l'illustration de cette image. Le mouvement de la spirale se répartit sur trois phases successives qui se répètent dans le même ordre du début à la fin du roman. La première phase se caractérise par l'isolement, la solitude. Moravagine s'y présente comme un étranger. Dans un deuxième temps, Moravagine conquiert le centre de l'intérêt général. Il devient le point d'attraction, le personnage principal, le maître ou même le dieu de ceux qui l'entourent. La troisième phase, presque toujours issue ou au moins accompagnée par un ou plusieurs meurtre(s), est celle d'une fuite. Celle-ci ramène Moravagine automatiquement au point de départ, lui restitue le statut de l'anonymat. Le même mouvement cyclique peut ainsi se répéter, à l'infini ...

Mouvement de spirale en trois phases

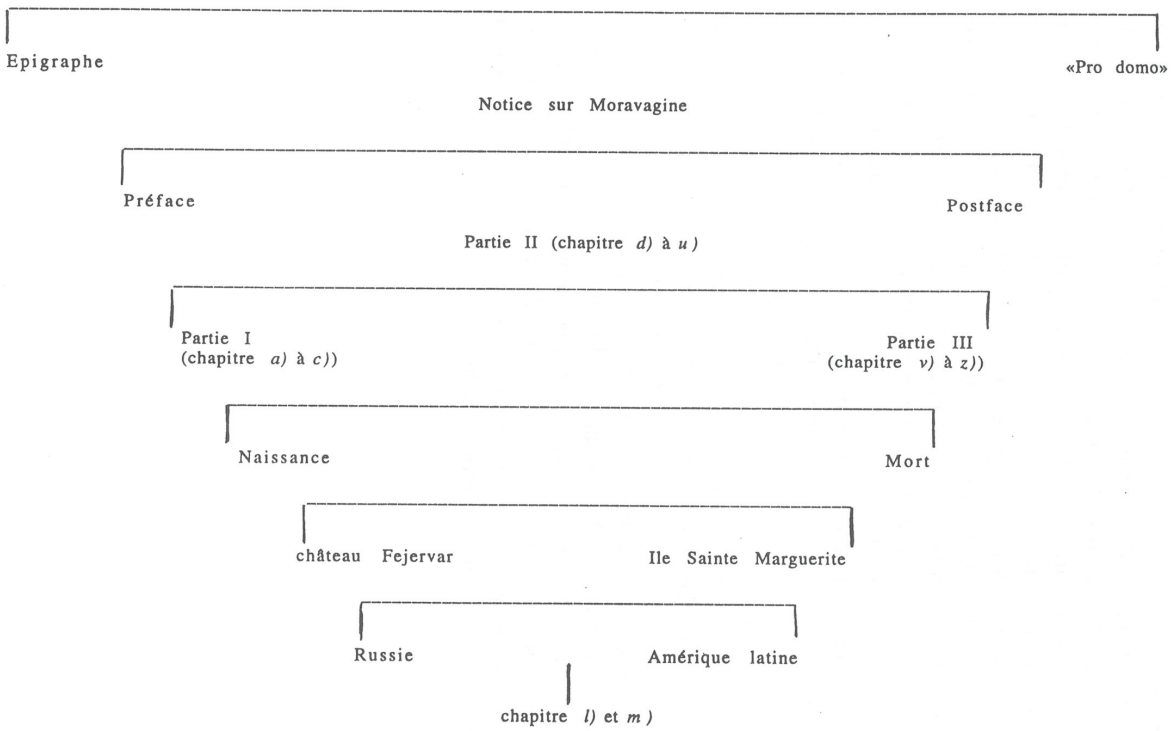
	PHASE I	*PHASE II*	*PHASE III*
Château de Fejervar	M* est isolé des autres; c'est un orphelin qui ignore l'histoire de sa famille	Mariage avec la princesse Rita; meurtre de celle-ci	Première fuite (ratée), avec les chevaux; «fuite forcée»: transfert à Waldensee
Clinique du Dr Stein	M, matricule 1731, sans dossier, relégué dans son pavillon isolé: un inconnu	M devient le «chef d'orchestre», dirige à son gré les autres fous; accapare tout l'intérêt de R**	Evasion: M saute par-dessus le mur de l'asyle
Berlin	M se déguise pour passer inaperçu	M devient «Jack l'Eventreur»	Départ précipité pour la Russie
Russie	M arrive incognito à Moscou	M devient le «maître», le stratège des anarchistes	Sauve-qui-peut à bord de tonneaux de choucroute spécialement aménagés
Traversée de l'Atlantique	M et R embarquent anonymement et s'enferment dans leur cabine	M, R et le singe savant Olympio forment un «fameux trio»	Aussitôt les rivages du Nouveau Monde atteints, Olympio est oublié
Les Indiens Vallataons	Avec R et Lathuille, M est le seul Blanc parmi les Indiens	M distribue de l'eau-de-vie, offre du miel aux petites Indiennes	Fuite éperdue à travers les montagnes
L'Ane Rouge	M est censé s'y installer incognito	M passe pour un richissime grand-duc russe en fuite	Fuite dans un petit canot à moteur, puis à bord du Général-HannaH
Les Indiens Bleus	M et R, seuls Blancs parmi les Indiens	M – promu dieu des Jivaros	Fuite («migration») en pirogue sur le Rio Negro
Aviation	M arrive en inconnu	M devient chef de l'expédition	La guerre éclate. M quitte Chartres pour s'engager dans l'armée de l'air
L'Ile Sainte-Marguerite	M passe pour un inconnu; il habite un bastion isolé	M, morphinomane invétéré, se distingue par sa furie de l'écriture	Fuite imaginaire sur la planète Mars

* M = Moravagine

** R = Raymond

Une symétrie parfaite

Cette spirale est insérée, au niveau de la composition, dans une symétrie parfaite. A partir de l'édition définitive où Cendrars ajoute une «Postface» et un «Pro domo», *Moravagine* acquiert un équilibre accompli. La «Postface», d'une part, peut être considérée comme une sorte de pendant à la «Préface», le «Pro domo», d'autre part, rejoint l'épigraphe. L'extrait de *Sixtine* donne le «programme» du roman. Le «Pro domo» constitue une «radiographie» de l'exécution de ce programme. Ensemble, ils encadrent le roman proprement dit, la *Notice de Moravagine*. Les jeux de symétrie se poursuivent aussi à l'intérieur de la *Notice* elle-même: les chapitres a) à c) sont une sorte de contrepartie des chapitres v) à z). Tandis que la première partie forme un «prologue», la troisième constitue un «épilogue» par rapport à la partie principale qui raconte la vie de Moravagine. Cette deuxième partie se centre autour des chapitres l) et m), porteurs d'une leçon d'enthousiasme et d'optimisme. De part et d'autre de cet axe de symétrie, les deux chapitres les plus longs du roman: d'un côté «Mascha», racontant l'enfer rouge, de l'autre «Les Indiens Bleus», récit de l'enfer vert, l'un et l'autre ou précédé ou suivi par une partie se déroulant en Europe occidentale. La première s'ouvre par la naissance et l'enfance de Moravagine, la deuxième se ferme sur sa mort, mais les deux récits ont en commun l'enfermement, la solitude et un manque de communication, où il n'y a que des nurses et des gardiens impersonnels. Ces jeux de parallélismes et de correspondances structurent le roman selon une symétrie parfaite.



Symétrie de *Moravagine*

Vingt-six chapitres

La «Notice sur Moravagine» – tel est le titre que la table des matières attribue au corps du roman – se répartit sur vingt-six chapitres qui, numérotés depuis *a)* jusqu'à *z)*, font parcourir à Moravagine l'alphabet dans sa totalité.

La valeur symbolique de cette division est renforcée par la répétition significative des lettres A et Z à l'intérieur de l'épisode russe. En effet, les responsables de «l'explosif puissant» et des «bombes»[14], qui font balancer la révolution entre les deux pôles extrêmes, la destruction (notamment l'attentat contre le tsar) et l'autodestruction (qui culmine dans le projet de faire sauter le globe terrestre). Mais les idées d'A.A.A. et de Z.Z. restent à l'état de projets, l'explosion finale n'a pas lieu. De même, malgré son aspect chaotique dû à la juxtaposition d'épisodes isolés et malgré sa charge explosive constamment renouvelée par le déplacement frénétique des deux protagonistes, le roman se précipitant de *a)* à *z)*, ne vole pas en éclat, mais garde une forte cohérence interne, soulignée par la présence ininterrompue de Raymond et de Moravagine.

La division en chapitres semble arbitraire. Les chapitres eux-mêmes sont de longueurs fort inégales, allant de quatre lignes à quatre-vingt pages. Leurs titres se rapportent tantôt au contenu du chapitre, tantôt ils révèlent un aspect particulier, tantôt ils restent sans rapport évident avec le texte qui suit. De plus, la vitesse du récit varie beaucoup d'épisode en épisode. Tandis que les menées révolutionnaires en Russie et la traversée de l'Atlantique sont relatées avec force détails, descriptions et scènes, les événements de la première guerre mondiale sont traités de manière extrêmement brève, sommaire. Le voyage de Moscou et celui de Londres, finalement, sont très précisément réduits à ce qu'on est convenu d'appeler ellipse narrative.

Les anachronies

Le déroulement chronologique des événements racontés dans *Moravagine* est souvent entrecoupé par des anachronies[15]. De prime abord, on constate que les analepses, s'insérant comme des nappes de passé dans le déroulement du récit, sont de loin plus nombreuses et aussi plus importantes que les prolepses.

Parmi les anachronies, les journal de Raymond tient une place particulière. Il se distingue des autres anachronies non seulement par sa longueur textuelle[16], mais aussi par sa complexité. En outre, il coïncide avec un temps fort du récit: avec le point culminant de l'épisode russe. Il s'annonce comme une large analepse: Raymond qui «ne sai[t] plus au juste

comment tout cela est arrivé[17], ouvre au lecteur son journal. Ainsi, un trou de mémoire, ou, d'après le diagnostic contenu dans l'anachronie même, un «sommeil de grand détraqué»[18] survenu au narrateur, cause une ellipse dans le récit premier. Cette lacune est doublement comblée: par une anachronie résumant à la fois les préparations effectives et, sous forme d'une anticipation dans le passé, les activités projetées pour l'anniversaire du tsar, – ensuite, par un autre retour en arrière, beaucoup plus court cette fois-ci, qui rapporte les événements tels qu'ils se sont finalement déroulés le jour de l'insurrection. Les deux anachronies sont séparées par un retour au récit premier: le retour de Raymond et de Moravagine à Saint-Pétersbourg. Cette première analepse qui constitue le journal et que l'on pourrait appeler fermée en elle-même pour ce qu'elle se caractérise par une focalisation interne, fixe (tout est présenté du point de vue de Raymond), frappe par son extrême lenteur. A l'amplitude extrêmement courte de l'analepse (l'histoire ne couvre que quelques jours) s'oppose la longueur exceptionnelle du texte. Ainsi, le journal de Raymond prend la forme d'une pause descriptive qui permet à l'écrivain de donner plus de poids à la description des activités ferventes qui marquent ce point culminant de l'histoire.

Une deuxième analepse qui fait exception, c'est l'oraison funèbre. Comme c'est le cas pour le journal, elle se distingue du reste du texte par des guillemets qui soulignent son caractère «hermétique». Même si elle a une fonction explicative en analysant les causes de la mort de Moravagine, elle s'insère dans le récit premier comme un récit autonome, «à part». Cela est en plus renforcé par un langage scientifique et impersonnel qui n'a rien en commun avec celui qui l'entoure.

A part ces deux analepses «remarquables», les anachronies principales de *Moravagine* obéissent toutes à une organisation intérieure. Il faut en citer cinq, toutes des analepses: le récit d'enfance de Moravagine (désigné par la suite par l'abréviation $\mathfrak{R}_1$)[19], le récit de Presbourg ($\mathfrak{R}_2$)[20], le récit de Lathuille ($\mathfrak{R}_3$)[21], le récit de Moravagine sur la fin de ses aventures chez les Indiens ($\mathfrak{R}_4$)[22] et le récit de Champcommunal ($\mathfrak{R}_5$)[23]. Le récit de Lathuille est précédé, quelques pages plus loin[24], par un autre retour en arrière s'insérant dans le récit premier sous forme d'une pause descriptive, non situable dans la chronologie des événements (achronie). Le récit de Champcommunal rapportant ses aventures au Canada est inclus dans une autre analepse: le récit de la première rencontre avec Champcommunal[25]. Cette anachronie du cadre se caractérise, à son tour, par une imprécision des aspects temporels. La portée de l'analepse est incertaine, elle peut varier de quelques semaines à neuf mois, son amplitude est inconnue. Ces deux analepses secondaires se situant en dehors du temps, sont a-rythmiques du fait que la vitesse de leur récit est indéfinissable.

Les cinq anachronies principales sont agencées dans un ordre strict. A chaque intervention, le récit intercalé diminue en longueur textuelle. Tandis que $\mathfrak{R}_1$ se répartit sur seize pages et demie, $\mathfrak{R}_2$ ne compte que huit pages. Le récit $\mathfrak{R}_3$ fait un peu plus de deux pages et demie, $\mathfrak{R}_4$ constitue deux pages et $\mathfrak{R}_5$, finalement, mesure moins d'une page. Inversement, la longueur des retours à l'état présent de l'histoire qui entrecoupent chacune des cinq anachronies progressent graduellement, ce qui renforce davantage la prédominance des premiers retours en arrière. Si les interventions du récit premier se restreignent dans $\mathfrak{R}_1$ à des phrases du type «je vous disais donc[26]» ou «D'ailleurs écoutez-moi bien[27], $\mathfrak{R}_4$ est saccadé par des fragments du récit premier aussi important que les fragments de l'analepse. Cet ordre strict qui régit les cinq anachronies, se poursuit aussi dans leurs portées. A part le récit de Champcommunal qui est séparé du récit premier par un écart de trois à quatre ans, la portée régresse d'analepse en analepse: 35 ans ($\mathfrak{R}_1$) – 17 à 20 ans ($\mathfrak{R}_2$) – pas tout à fait une année ($\mathfrak{R}_3$) – moins d'un mois ($\mathfrak{R}_4$). La même régularité se rencontre encore dans l'amplitude des analepses. De nouveau, à part $\mathfrak{R}_5$, la durée de l'histoire couverte par le retour en arrière se rétrécit graduellement: 35 ans ($\mathfrak{R}_1$) – 10 ans ($\mathfrak{R}_2$) – pas tout à fait une année ($\mathfrak{R}_3$) – moins d'un mois ($\mathfrak{R}_4$). Cela est dû au fait qu'à part le récit de Presbourg qui est une analepse externe, toutes les analepses se prolongent jusqu'à rejoindre le récit premier. Les deux analepses qui ont ainsi le plus de poids, la plus grande importance ($\mathfrak{R}_1$ et $\mathfrak{R}_2$), sont consacrées exclusivement à Moravagine. Toutes les deux, elles racontent le passé de celui-ci, la vie qui a précédé sa rencontre avec Raymond.

Les cinq anachronies ont tous en commun de remplir une fonction explicative. Elles éclairent le lecteur sur les événements qui ont conduit à la situation actuelle du récit premier. En outre, elles sont tous homovoire autodiégétique: le narrateur de l'analepse n'est pas seulement présent dans l'histoire qu'il raconte, mais il y est aussi le héros.

Finalement, les anachronies sont reliées par la présence permanente de Moravagine et de Raymond, qui y figurent en tant que narrateur ou narrataire. Si le narrateur est un autre personnage que Moravagine ou Raymond, ceux-ci assument ensemble et sans qu'il s'y ajoute un troisième personnage, le rôle des narrataires (cf. $\mathfrak{R}_3$ et $\mathfrak{R}_5$). La présence de Raymond dans l'histoire racontée pourrait être représentée sous forme d'un cercle: d'abord absent, il se glisse ensuite à l'intérieur de l'analepse jusqu'à gagner une certaine importance (cf. $\mathfrak{R}_4$ où Raymond est un personnage actif). A la fin, il s'éclipse de nouveau. Curieusement, aucune de ces cinq anachronies n'est due à Raymond qui, pourtant, est le narrateur du roman.

Les modes d'expressions dans *Moravagine*

Les variantes du chapitre w) de Moravagine

Nous reproduisons ici le texte du chapitre w) de *Moravagine* (p. 269) avec les variantes glanées dans les manuscrits suivants (cf. également les pages 6-7 du présent article).

F	Manuscrit du *Formose*
N	Manuscrit de Nice
S	Scénario
E O	Edition originale, 1926
F' (p)	Première reprise des variantes de la «Préface de la Pierre» contenue dans **F**.
F'' (p)	Deuxième reprise des variantes de la «Préface de la Pierre» contenue dans **F**.

Pour faciliter la lecture de ces jeux de variantes, nous les présentons dans deux listes séparées, la première comprenant les variantes contenues dans F, N, S, et EO; la deuxième celles de F' (p). A cela s'ajouteront, enfin, deux notes explicatives.

w) LA FIN DU MONDE

La deuxième liasse des manuscrits de Moravagine est intitulée: La Fin du Monde. *Bien qu'entièrement rédigée de sa main, je n'ai pu établir si ce scénario est une œuvre d'imagination ou si, au contraire, mon ami ne s'était pas donné la peine d'en colliger le texte, à mon intention, sur un programme de cinéma, lors de son mystérieux séjour sur la Planète Mars. Connaissant ma curiosité des choses du ciel, Moravagine a établi, à mon usage, un dictionnaire des 200.000 principales significations de l'unique mot de la langue martienne, ce mot était une onomatopée: le crissement d'un bouchon de cristal émerisé – les Martiens vivant à l'état de gaz pondéré dans l'intérieur d'un flocon, ainsi que me l'expliqua Moravagine durant notre dernière entrevue, huit jours avant sa mort. C'est ce dictionnaire qui m'a permis de traduire ou plutôt d'adapter le scénario martien. J'ai chargé Blaise Cendrars d'en assurer la publica-*

tion et peut-être même la réalisation filmée.
Ce manuscrit n'est pas signé. Il m'était adressé sous enveloppe, à mon adresse de Chartres.

Variantes dans **F**, **N**, **S** et **EO**

1	**F**	*liasse est intitulée LA FIN DU MONDE. Le livre que je publie aujourd'hui La fin Du Monde, se trouvait dans les papiers de mon ami Moravagine qui me furent envoyés après sa mort. Je n'a pu établir si ce film était son œuvre – quoiqu'il fut entièrement de sa main ou si au contraire*
	S	*il en a collationné le texte,*
2	**N**	*Je n'ai pu*
3	**F**	*de la main de Moravagine,*
4	**N**	*était son œuvre – bien qu'il fut entièrement rédigé de sa main – ou si,*
5	**F**	*d'en collationner*
	N	*ami s'était donné [...] d'en collationner*
6	**S**	*intention, lors de son séjour*
7	**N, S**	*planète Mars. Je suis plutôt de ce dernier avis. Connaissant*
9	**F, N**	*il a établi à mon usage un*
		il se donne la peine de copier un programme de cinéma
	S	*martien et établit à mon usage un*
11	**F**	*martienne, onomatopée du crissement*
	N	*martienne, Ré-ré-keu-keu-ko-kex – qui est l'onomatopée du crissement*
	E O	*étant une*
		martienne, kérekekekokex – qui est l'onomatopée du crissement de bouchon en cristal émerisé les martiens
	S	*vivant*
12	**N**	*cristal à l'éméri –*
13	**S**	*pondéré à l'intérieur*
14	**S**	*ainsi qu'il me l'expliqua dans notre*
15	**F, N, S**	*un mois avant*
17	**F, N**	*scénario du cinéma martien.*
18	**F**	*publication. [fin du chapitre]*

Variantes dans **F' (p)**

2	*Bien qu'il fut entièrement*
4	*était*
5	*s'était donné [...] collationner*
7	*planète*
8	*Mars. Je suis plutôt de ce dernier avis. Connaissant*
9	*il établit à mon usage un*
11	*martienne: kérékeukeukokex, qui est l'onomatopée du crissement*
12	*émérisé, – les*
15	*un mois avant*
17	*scénario du cinéma martien.*

Mise à part la variante de la ligne 12, qui n'est pas reprise, **F'' (p)** contient les mêmes variantes que **F' (p)**.

Pour les lignes 2 à 16 du texte cité, il faut se référer en particulier à deux manuscrits. Le premier est le manuscrit **S**, soit les feuillets I à III. Ils débutent par le titre primitif rayé: *NOTICE sur MORAVAGINE / Fin du Siècle.* Il s'agit d'une première version de la Préface écrite à la Pierre. Elle contient entre autres le passage: «Le livre que je publie aujourd'hui *La Fin du Monde,* se trouvait dans les papiers de mon ami Moravagine qui me furent envoyés après sa mort» et un extrait qui correspond au chapitre w) *La Fin du Monde* (p. 269.2 à 16: «Bien [...] mort.») – Le deuxième manuscrit à citer dans ce contexte est celui de Nice **N**: feuilles 3 à 7. Celles-ci constituent une deuxième version de la Préface de la Pierre. On note une divergence du début par rapport à la version contenue dans **S**, soit: «J'ai trouvé le scénario du film de *La Fin du Monde* dans les papiers de mon ami Moravagine qui me furent envoyés après sa mort.»

Le dictionnaire du martien établi par Moravagine et mentionné dans l'extrait rappelle le livre *Des Indes à la Planète Mars – Etudes sur un cas de somnambulisme avec glossolalie* que Théodor Flournoy publia en 1900[28]. Le chapitre V de ce livre se compose du «Cycle Martien» qui comporte une étude de la langue martienne. Celle-ci contient l'écriture et la prononciation du martien aussi bien que l'alphabet et le dictionnaire de cette langue. Tout comme Flournoy, Raymond s'occupe, dans *Moravagine,* de la traduction et de l'adaptation des textes martiens en vue de leur publication[29].

Un travailleur assidu

De même que les titres et l'organisation du roman, les modes d'expression ont été considérablement modifiés au cours du travail sur *Moravagine*. En général, les manuscrits de *Moravagine* révèlent que Cendrars était un travailleur assidu. Les surcharges et corrections abondent, souvent les pages évoquent l'image d'une toile d'araignée, et plusieurs fois, un seul manuscrit contient une, deux, voire trois versions du même passage. Ceci est particulièrement fréquent dans le manuscrit tapé à bord du *Formose* en 1924, qui représente le dernier état des manuscrits. Citons, à titre d'exemple, les modifications de la ponctuation. Lorsqu'on compare le manuscrit du *Formose* avec le texte définitif on constate que Cendrars a retravaillé les phrases en vue d'une plus grande logique, d'une compréhension plus facile. Les arrêts sont plus marqués, des virgules se transforment en point-virgules ou même en points. La phrase, mieux structurée, rejoint les règles de la syntaxe traditionelle du français: les virgules se multiplient; rarement, une virgule apparemment fortuite est supprimée. Ainsi, dans l'introduction au récit de Lathuille sur sa mine d'or, le Common Eagle, et au début de ce récit, soit aux pages 181 et 182 de l'édition définitive, on constate qu'à la première page (181), Cendrars ajoute sept virgules, transforme une virgule en un point-virgule pour séparer une question d'une simple constatation et change un point-virgule en un point d'interrogation pour distinguer deux questions qui se suivent. A la page suivante (182), Cendrars ajoute neuf virgules et en supprime une. Si la phrase débute par un complément circonstanciel, Cendrars s'empresse de le séparer de la proposition principale par une virgule. La relative qui avait tendance à se lier directement à la principale, est nettement détachée par une virgule. Dans les énumérations, Cendrars va jusqu'à glisser une virgule devant la conjonction «et». Cela lui permet de faire mieux ressortir un élément, ou encore de séparer deux propositions de constructions différentes[30].

En géneral, les phrases sont remaniées en vue d'une plus grande logique, d'une compréhension plus facile. Par rapport à son premier état, le flux du texte définitif se montre ordonné. Au prix d'une plus grande clarté, le souffle perd de son ampleur, le style de son originalité.

La phrase

Cependant, la plupart des périodes de *Moravagine* vous emportent loin, très loin, d'une seule haleine. Par endroits, des phrases courtes interviennent pour rythmer le mouvement. C'est tout particulièrement le cas lors de la remontée de l'Orénoque qui se caractérise par l'alternance

de périodes longues et de périodes brèves. Ici, les périodes brèves sont souvent constituées de chaînes de mots isolés, de juxtapositions d'images où les liens logiques ont été supprimés. Parfois même, la phrase se réduit à un seul mot[31]. Plus souvent pourtant, Cendrars se sert du procédé inverse, poussant à l'amplification excessive de la phrase[32]. Prenant une phrase initiale simple, il la gonfle démesurément en multipliant chaque partie du discours par des énumérations d'éléments parallèles, jusqu'à faire éclater la phrase en un seul tableau grandiose, rythmé et haletant. En déplaçant les répétitions à l'intérieur d'une seule syntaxe, Cendrars évite ainsi la succession ennuyeuse de plusieurs phrases parallèles. Ce procédé constitue souvent une accélération du temps ou – et – un raccourcissement de l'espace.

L'orthographe en mouvement

Au niveau de l'orthographe, les mots sont retravaillés. Ces remaniements incluent la correction des fautes d'inadvertance aussi bien que celle des mots qui, dans les avant-textes, ont été systématiquement orthographiés d'une manière non conforme aux règles de la langue française. Ainsi, on constate par exemple que, dans les manuscrits, Cendrars avait une forte tendance à dédoubler les consonnes à l'intérieur des mots. Les mots scientifiques ou rares que l'écrivain avait transcrits approximativement, sont orthographiés correctement. La plupart des mots composés que l'écrivain avait pourvu de traits d'union, se rétrécissent en un mot simple: les «pisse-en-lit», par exemple, deviennent des «pissenlits»[33], «l'hyper-irritabilité» se transforme en «hyperirritabilité»[34]. Le trait d'union tombe également à l'intérieur des composés du type «faux + substantif»: les «faux-frères» s'écrivent «faux frères»[35], les «faux-monnayeurs» «faux monnayeurs»[36] et les «faux-papiers» «faux papiers»[37]. Une hésitation plus prononcée se manifeste à propos des verbes suivis de «donc». Si Cendrars transforme «Dites-donc» en «Dites donc»[38], il remplace «Dis donc» par «Dis-donc»[39]. Cendrars retouche également les noms de lieu en optant pour la transcription française courante, ou s'en approche au moins. Finalement, le mot «clef» est systématiquement transformé en «clé».

La richesse du vocabulaire

Dans *Moravagine*, le vocabulaire, comme le choix des images, suit intimement les parcours du sujet. Ainsi, il s'enrichit d'expressions russes pendant l'épisode qui se déroule en Russie alors que, pour évoquer les

aventures brésiliennes de ses héros, Cendrars introduit des mots espagnols ou encore des termes propres aux Indiens de ces contrées. Cependant, ces mots étrangers sont traités sans rigueur: la plupart sont francisés ou transcrits incorrectement. Pour l'orthographe des noms russes, il y a par exemple une confusion constante entre «v», «f» et «ff», et les termes des indigènes brésiliens comme par exemple «guayaco» ou encore «arrajo» sont finalement transformés en «guyaco»[40] respectivement «arraxos»[41]. Ces modifications ont aussi lieu à l'intérieur d'un même manuscrit. Si la première version du tapuscrit établi à bord du *Formose* contient «guayaco» et «urrucuaï» on note dans sa reprise «guayace» et «urrucuai».

Moravagine se caractérise par un vocabulaire extrêmement riche, comprenant des termes spécifiques, scientifiques, qu'on trouve surtout dans les passages théoriques[42], aussi bien que des mots populaires, argotiques. Le langage érudit côtoie le langage trivial, grossier. Cette dualité marque aussi le discours direct des personnages. Si, par exemple, Lathuille parle des «inscriptions hiéroglyphiques»[43] et des «anfractuosités de la roche»[44], il utilise également des termes comme «boustifaille»[45], «salauds»[46] ou «sale garce»[47]. Par contre, on est étonné de voir combien le vocabulaire change peu d'un personnage à l'autre. A part Sunburry, qui ne s'exprime que par des phrases stéréotypées, tous les personnages se servent d'un langage semblable.

Jeux de miroirs, de parallélismes et de répétitions

Au niveau des figures, c'est surtout la répétition qui caractérise *Moravagine*. Souvent, Cendrars reprend des phrases ou des bribes de phrases telles quelles sans y apporter aucune variation. La répétition peut être considérée comme une sorte de reflet de l'image de la spirale que nous avons déjà rencontrée au niveau de la structure et du contenu. Cela devient explicite au chapitre «Nos randonnées en Amérique» qui est rythmé sur l'image d'une roue tournante (cf. *Moravagine*[48] et le manuscrit «Plans-Scénario de *Moravagine*», texte autographe de quarante et un feuillets non pliés dans une chemise titrée *La Fin du Monde*). Si la roue sert à Cendrars de métaphore pour exprimer la consistance intellectuelle qui ne cesse de tourner, elle traduit à la fois le progrès pragmatique qui résulte de cette consistance même. La roue, qui n'arrête pas de répéter son mouvement toujours identique, de rotation autour de son essieu, avance par là-même et engendre toujours de nouveaux mondes[49]. De la même manière, le discours sur le principe de l'utilité trace des cercles de plus en plus larges parcourant les domaines les plus divers, mais tous axés sur la démonstration du bouleversement profond qui s'est opéré

dans la vie de l'homme moderne.

Sans se référer explicitement à l'image de la roue, Cendrars applique aussi la figure de la répétition à la description de situations sans issue, où les personnages «tournent en rond». On se souvient par exemple de la remontée de l'Orénoque, expédition vouée à l'échec et marquée par la monotonie et la durée, que l'écrivain organise autour de la réitération:

> Nous remontions l'Orénoque sans parler.
> Cela dura des semaines, des mois.
> Il faisait une chaleur d'étuve[50].

Il faut y ajouter aussi les passages où, affectées d'un trouble mental, les pensées d'un personnage perdent leur logique, leur linéarité. Ainsi, la répétition accompagne tous les délires: la folie qui rappelle sans cesse au soldat de l'île Sainte-Marguerite qu'il a perdu son régiment[51], l'ivresse qui incite Champcommunal à hurler sa commande avec des paroles toujours identiques[52], la fièvre qui s'est emparée de Raymond et ne cesse de l'endormir: «Je m'endors. Pour de bon»[53]. La répétition peut se restreindre à un seul mot, «liège», «écorce», «bois»[54], «rien»[55], ou encore à une simple onomatopée, «do-ré»[56].

Ailleurs, la répétition constitue un moyen de relier entre elles deux situations qui, au premier coup d'œil, semblent divergentes. Ainsi, à part l'adjectif «intolérable» qui est remplacé par «étouffante», Cendrars utilise la même phrase – «Il faisait une chaleur intolérable dans le train»[57] – pour introduire deux voyages en train. On constate en effet que les deux situations sont parallèles, mais de signes contraires: la deuxième fois que Moravagine et Raymond voyagent ensemble, ce n'est plus Moravagine qui est excité, mais Raymond, tandis que le premier dort calmement. – Quand Moravagine et Raymond se trouvent réfugiés chez Ivanoff, Cendrars se sert du même procédé stylistique pour relier deux paragraphes en les commençant par la même phrase: «Moravagine mange sous la lampe»[58]. A deux reprises, le lecteur est ramené au même point de départ. Mais tandis que le premier paragraphe décrit le comportement de Moravagine, le deuxième relate celui de Raymond. Si l'écart qui sépare les deux hommes est relevé par l'utilisation de deux paragraphes distincts, la répétition de la phrase initiale souligne la simultanéité de leurs activités.

L'entrée en scène aussi bien que la disparition de Sunburry se formulent par des paroles identiques: «boys, je suis rudement content»[59]. La répétition de cette salutation stéréotypée semble souligner davantage que le commandant est un personnage sans consistance ni profondeur. Dans le cours des événements, il n'est qu'un figurant sans rôle déterminant, qui s'éclipse comme il est apparu.

Dans «Pro domo», Cendrars revient encore au moyen stylistique de la répétition. Ici, celle-ci lui sert surtout à souligner l'aspect impersonnel d'une affirmation qui apparaît ainsi comme une sorte de dicton – cf. par exemple «Il y a les hommes»[60], ou encore «Il ne faut pas se prendre trop au sérieux»[61] – en même temps qu'à recoller les souvenirs et réflexions aux origines disparates.

De multiples jeux de résonance et de correspondance placés à l'intérieur même du roman, prolongent les répétitions et renforcent la complexité des personnages. Bien des fois, les «moi» de Moravagine et de Raymond se confondent, forment un seul couple inséparable, isolé, fou: ils s'adonnent aux mêmes extravagances, font les mêmes gestes ou encore, utilisent les mêmes expressions[62].

Pendant le délire hallucinatoire qui surprend Raymond lors de son voyage à Twer[63], le récit du narrateur devient un reflet lointain du récit de prison de Moravagine. Raymond revit les expériences de son ami. Par lambeaux, les paroles de Moravagine surgissent, se répercutent, reprennent forme.

Le récit de Moravagine	**Le récit de Raymond**
l'huile bouillante (p. 67.26)[64] *où éclosent des milliards* *et des milliards d'êtres* (p. 66.18)	*Ces taches d'huile* (p. 151.5) *je voyais un million d'yeux* (p. 151.6) *des centaines de mille* *d'exemplaires* (p. 151.12)
Les yeux des glaciers sont tout *proches et roulent lentement* *leur prunelle* (p. 66.21)	*Des prunelles énormes roulaient* *d'un horizon à l'autre* (p. 151.7)
petit, petit, immobile (p. 63.17)	*toutes petites, fixes, dures* (p. 151.9)
Tout palpite. [...] Les murs *s'abattent, battent des ailes.* (p. 66.11) *Chaque pierre se mit à tourner,* *à se trémousser, à se dévisser.* (p. 65.6)	*ces visages se mettaient soudaine-* *ment en branle, ils bougeaient, il* *procédaient par bonds fous [...]* *fracassaient [...] crépitaient,* *tournoyaient* (p. 151.9s.)

montait, descendait, *vibrait, susurrait* (p. 65.11)	
des coulées de larves [...] *des insectes* (p. 65.11)	*des insectes patineurs* (p. 151.16)
roues de fer (p. 68.5)	*et les roues* (p. 151.17)
faisait sauter des copeaux *de soleil* (p. 68.35)	*Le ciel durcissait, éclatant comme* *un miroir* (p. 151.16)
en diagonale, en zigzag (p. 64.8)	*Zigzags* (p. 151.22)
mon tympan endolori (p. 68.9) *Je suis le pavillon accoustique* *de l'univers condensé* (p. 66.4)	*des tonnes de bruits, de cris, de* *voix [...] se téléscopaient dans mon* *tympan* (p. 151.19)
Le bruit me semblait énorme. *[...] Il résonnait dans ma tête* *avec fracas* (p. 62.24)	*une explosion formidable reten-* *tissait au fond de mes oreilles* (p. 151.23)

Parfois, Raymond et Moravagine reflètent, tous les deux, le moi de leur créateur qui fait son entrée en scène dans «Pro domo». Ou encore, en attribuant des traits féminins à son héros, l'écrivain apparente Moravagine enfant à la petite Rita: [...] «à trois ans. J'avais une petite robe rose»[65], «j'avais la voix de Rita»[66], et le prince adulte garde toujours une «voix chaude, grave, d'alto féminin»[67].

Le parallélisme de Moravagine et de Raymond est dédoublé par un deuxième parallélisme, celui de Moravagine et de Cendrars. Cela apparaît nettement lorsqu'on compare, par exemple, les expériences que Raymond fait durant la première guerre mondiale à celles de Cendras, racontées dans «Pro domo». Une confrontation des deux récits fait bien ressortir l'équivalence de la relation de Raymond à Moravagine et de celle de Cendrars à Moravagine.

Le rôle et l'importance de Moravagine pour Raymond: (p. 241)[68]	**Le rôle et l'importance de Moravagine pour Blaise Cendrars:** (p. 284)
lui seul occupait toutes mes pensées durant les longues nuits du front (p. 241.13)	*Ni de jour ni de nuit Moravagine ne m'a jamais quitté dans la vie anonyme des tranchées* (p. 284.9)
Il se tenait à mes côtés à l'attaque (p. 241.15)	*Il était à côté de moi à l'attaque* (p. 284.20)
Sa présence illuminait ma sombre cagna. (p. 241.16)	*Sa présence illuminait ma sombre cagna.* (p. 284.17)
En patrouille, il m'inspirait des ruses d'apaches pour ne pas tomber dans une embuscade (p. 241.17)	*C'est lui qui m'accompagnait en patrouille et qui m'inspirait des trucs de Peau-Rouge pour tendre une embuscade, un piège.* (p. 284.10)
à l'arrière, je supportais tout, vexations, brimades, corvées, en pensant à sa vie en prison. (p. 241.19)	*A l'arrière, j'encaissais tout, brimades, corvées, servitudes, vivant de sa vie en prison.* (p. 284.18)
C'est lui qui me remontait le moral et me donnait la santé et le courage physique pour ne jamais faiblir, et c'est encore lui qui m'a donné l'énergie et la bonne humeur nécessaire pour me ramasser moi-même sur le champs de bataille après mon affreuse blessure (p. 241.21)	*c'est peut-être lui qui m'a donné le courage physique et l'énergie et la volonté de me ramasser sur le champs de bataille en Champagne.* (p. 284.21)

Dans un monde de magie et de poésie, mais aussi de violence et de destruction, les «Je» s'enchevêtrent – Cendrars écrit le Je de Raymond qui rapporte le Je de Moravagine –, le Jeu des miroirs qui déforment, engendrent, mêlent les personnages, les dédoublent en ajoutant, à chacun, son «Autre», est ouvert à l'infini...

Les énumérations

Une des figures qui peuvent surprendre le lecteur de *Moravagine*, c'est l'énumération de nombres qui se suivent[69]. L'étude des variantes révèle que ce procédé a été favorisé au cours de la genèse du roman. Tandis que dans le manuscrit du *Formose* Cendrars écrit simplement «un à vingt-trois passagers», il étale, à partir de l'édition originale, la série complète des nombres, comptant tranquillement: «Un, deux, trois, quatre, cinq» et ainsi de suite jusqu'à «vingt-trois». De même, suivant les instructions de Mascha, les camarades terroristes savent «seconde par seconde» ce qu'ils ont à faire «se baisser, courir, *un, deux, trois, quatre*, sauter avec la bombe»[70]. C'est nous qui soulignons ce comptage, qui au demeurant allait jusqu'à *cinq* en 1925, dans «Mascha», prépublié dans *Les Feuilles libres* aussi bien qu'en 1926, dans l'édition originale[71], mais qui ne figurait point encore dans le manuscrit dactylographié à bord du *Formose*, en janvier 1924.

Les réécritures principales

Métaphysique de l'Amour

Il ne faut pas oublier le rôle considérable que jouent les emprunts, insérés dans *Moravagine* en tant que réécritures. Car, il est indéniable que non seulement le contenu, mais aussi le style de *Moravagine* sont souvent directement influencés par celui d'une source, soit par le texte d'un autre écrivain. On se souvient par exemple du paragraphe qui va de la page 85, ligne 12 à la page 86, ligne 10 et qui semble avoir été construit sur le modèle de la *Métaphysique de l'Amour* d'Etienne Rey. Par ailleurs, ce texte de Rey figure déjà dans le *Répertoire Gris* de Cendrars. Même si en ce qui concerne le contenu de ce passage, l'auteur de *Moravagine* semble s'être inspiré plutôt des théories de Blazek que de la critique du concept de l'amour de Schopenhauer donnée par Rey, et même si les affirmations de Rey divergent parfois de celles de Cendrars – pour Rey la femme est de sexe inférieur, subordonnée mais nulle part il ne parle de masochisme –, le style de Cendrars semble converger ici avec celui de Rey. Dans le passage de *Moravagine* en question, Cendrars procède par énumération. Sous forme d'affirmation succincte au début et de question rhétorique à la fin, le thème de cette énumération encadre une longue liste qui se constitue presque exclusivement de groupes nominaux liés et rythmés par la répétition de l'adjectif démonstratif «ce», «ces» ... Dans son article, Rey avait déjà utilisé ce même procédé où s'enchaînent des énumérations contenant la répétition de l'adjectif démonstratif ou possessif.

- ces soupirs, ces pleurs, ces extases des amants[72]
- leur amour, avec ses résistances, ses feintes, ses emportements[73]
- ces cris d'orgueil, ces lyrismes éperdus des êtres qui se sentent aimer[74]
- ces tourments, ces angoisses, ces délires[75]
- la passion elle-même, avec ses emportements, ses tendresses, ses fureurs d'égoïsme et de sacrifice[76]

De même, il faudrait citer ici les pages 176 à 177 de *Moravagine*, qui s'articulent sur le modèle du «Grand Rythme» ou «Mon Nationalisme surintégral» d'Albert Cingria[77] ou encore les nombreux passages qui s'appuient, souvent presque littéralement, sur la *Nouvelle Géographie Universelle* d'Elisée Reclus ou *Le Tour du Monde.*

Philosophie de Golgotha

Ailleurs, il faut ajouter à cette liste le nom de Franz Blazek et de sa *Philosophie de Golgotha.* Même si Cendrars se contente parfois de résumer le contenu du texte de Blazek, il en reprend maints extraits dans *Moravagine* dans une traduction plus ou moins littérale (Blazek écrit en allemand). Les phrases de longue haleine rédigées par Blazek en un style lourd et alambiqué, deviennent sous la plume de Cendrars plus souples, plus logiques, plus linéaires. Par contre, l'auteur de *Moravagine* suit avec beaucoup de fidélité le rythme des répliques, en reprenant les incises, les questions courtes, entrecoupées ou laissées en suspens. Les passages où Blazek traduit la surexcitation de son personnage par une abondance de points d'exclamation et de tirets, sont retouchés par Cendrars: le signe «!!!» se réduit à un point d'exclamation simple, les groupes où les tirets se suivent cinq fois ou plus sont supprimés, les chaînes des points de suspension perdent de leur longueur. Cependant, les phrases courtes sont souvent reprises sans subir de modification quelconque.

Du plagiat considéré comme un des beaux-arts

L'exemple le plus étonnant de réécriture qui figure dans ce roman de Cendrars c'est l'«oraison funèbre». Les guillemets qui l'encadrent disent vrai: c'est un texte qui se distingue nettement du reste du roman, aussi bien par son contenu que par son expression. De fait, cette «oraison funèbre» est la copie fidèle d'un article d'Henri Claude et de Jean Lhermitte[78]. Quelles sont dès lors les quelques modifications minimes qui ont permis à Cendrars d'«adapter» le rapport des deux médecins au cas de Moravagine? Çà et là, Cendrars ajoute une virgule pour faciliter la

compréhension du texte. Tous les termes médicaux donnés en italiques sont transcrits en caractères ordinaires. Les initiales majuscules des mois cités sont remplacées par des minuscules. Par contre, Cendrars ne touche à aucune date mentionnée dans l'article. Toutefois, les indications sur la personnalité du malade sont mises en accord avec la vie de Moravagine: «un homme âgé de 25 ans, S..., mécanicien à bord d'un sous-marin» est transformé en «un homme âgé de 51 ans, M... pilote à bord d'un aéroplane», le «Centre de Neurologie de la VIII^{e} région» se change en un «Centre de Neurologie, n° 101bis», et tandis que le malade de Claude et Lhermitte se croit, dans son délire, à «Toulon», Moravagine se revoit sur «l'Orénoque». – Vu la fidélité de la transcription, il semble curieux que Cendrars ait faussé la description d'un symptôme, de la polyurie, d'autant plus qu'il entreprend cette correction au dernier moment, c'est-à-dire en corrigeant les premières épreuves de l'édition originale. Pour lui, il n'y a «aucune augmentation du volume des 24 heures», et il en baisse les trois litres à deux litres et demi. Cela nous étonne d'autant plus qu'on lit dans la deuxième partie de l'article de Claude et Lhermitte que la polyurie est un des «symptôme les plus fréquents» d'une telle maladie et que son existence dans les lésions cérébrales est «connue depuis longtemps». La liste des modifications serait complète, si nous y ajoutions quelques fautes d'inattention telles que «pinéal» pour «pnéal», «M^{lle} Soyez» pour «M^{lle} Loyez», etc. Par la réécriture de ce texte, Cendrars a transposé un fait réel sur le niveau romanesque, en même temps qu'il a su étonner le lecteur innocent par la véracité du jargon médical de l'«oraison funèbre» dont l'écrivain s'applique à garder secrètes les origines dans *Moravagine*.

A l'exception de cette «oraison funèbre» (et du nom de Blazek inséré dans les «plans»), on ne trouve aucune trace d'une quelconque source dans les manuscrits de *Moravagine*, dans aucun de ces papiers arrachés dont a parlé Cendrars. Seule l'«oraison funèbre», c'est-à-dire l'article de Claude et Lhermitte, a été gardée et insérée parmi les manuscrits établis «à bord du *Formose*».

Rappelons que les véritables auteurs de «l'oraison funèbre», Henri Claude (1869-1949) et Jacques Jean Lhermitte (1877-1959), étaient des neuropsychiatres français spécialisés dans l'étude des affections dues à des atteintes localisées du cerveau. Ils comptaient parmi les médecins qui s'étaient consacrés aux observations faites dans les grands centres de Neurologie durant la première guerre mondiale, et qui confirmaient par la suite le bien-fondé des rapports médicaux de Jean-Martin Charcot. Charcot n'est autre que le fondateur de la prestigieuse école de la Salpêtrière, un homme célèbre pour ses études sur l'hystérie, la Grande Hystérie – bien sûr. Blaise Cendrars, n'y fait-il pas déjà allusion dans le premier chapitre de *Moravagine*?

Il serait intéressant de savoir quand Cendrars a pris la décision d'insérer cet article dans son roman. Impossible de trancher. – Nous savons seulement que cela a dû se passer entre le 23 juillet 1917 (la parution de l'article) et janvier 1924 (date du premier manuscrit complet de *Moravagine*, fait à bord du *Formose*). Puisque le plan de *Moravagine*, composé à Courcelles en août 1917, ne fait aucune allusion à l'oraison funèbre, et que les corrections ajoutées à Nice en janvier 1918 la passent sous silence, on est tenté d'avancer la date «post quem» jusqu'en janvier 1918. Rappelons aussi que le manuscrit de Nice s'arrête au milieu du chapitre j) «Arrivée en Russie».

Il reste néanmoins indéniable que l'article de Claude et Lhermitte a transgressé le cadre strict de l'«oraison funèbre» et a influencé la fin de la deuxième partie de *Moravagine*: le nom de M[lle] «Loyez» soit «Soyez» est introduit déjà dans le chapitre s) «La Morphine». Surtout, le sort de Moravagine en a été orienté. Conformément au «délire confusionnel avec onirisme» relaté dans le rapport médical, Moravagine n'arrive plus à se retrouver dans la réalité. Ainsi, nous lisons dans le chapitre t), précédant l'oraison funèbre:

> Quoi qu'il en soit, il n'appartient plus à ce monde. Il se croyait sur la planète Mars. Et quand je venais le voir, régulièrement, tous les jeudis, il s'est cramponné à mon bras, réclamait la terre à grands cris, cherchait le sol, les arbres, les animaux domestiques, des deux mains, bien au-dessus de sa tête[79].

Serait-il trop osé de voir un lien entre «l'euphorie» décrite dans l'oraison funèbre et «l'exaltation» qui caractérise l'état de Moravagine dans le chapitre «La Planète Mars»? – Enfin, ce sont aussi Claude et Lhermitte qui ont décidé du décès de Moravagine et l'ont fixé au 17 février 1917. Cendrars, lui, avait probablement l'intention de faire disparaître son «héros» plus tôt. Parmi les corrections de Nice, ajoutées au manuscrit de Courcelles en janvier 1918, on trouve au verso d'un feuillet la note biographique suivante:

Il a	34 ans	en 1900	
	48 ans	en 1914	
	50	en 1916	
			/ mort

Emprunts et hypertextes

Une lecture détaillé de *Moravagine* révèle que, dans ce roman de Cendrars, les traces de textes antérieurs, issus pour la plupart de la plume

d'autres écrivains, sont extrêmement nombreux. Si les exemples d'intertextualité sont plutôt rares: une seule citation déclarée[80], le long texte de l'«oraison funèbre» et quelques allusions plus ou moins explicites, – *Moravagine* abonde en transformations directes et surtout indirectes (hypertextualité). Même si les modifications apportées au deuxième type d'emprunts sont plus évidents, il ne faut pas oublier que déjà la citation implique la transformation. Car, à la source, l'extrait est toujours attaché à un contexte précis (œuvre, auteur, époque, ...) pour être placé ensuite dans un nouveau contexte, plus ou moins étranger au premier.

Les influences entre l'emprunt et l'hypertexte sont toujours réciproques. Tout en étant imprégné, voire travaillé par le contexte de *Moravagine* (hypertexte), l'extrait de la source (transformé ou non) se greffe à la fois sur l'œuvre dont il est issu (hypotexte) et influence donc, à son tour, le texte de Cendrars. Citons l'exemple des «grands papillons bleus»[81]: dans *Moravagine*, les papillons apparaissent au moment où Raymond, Moravagine et Lathuille remontent l'Orénoque, prisonniers de leur petite chaloupe. Par leurs ailes «humides» et «distendues», les *pamploneras* reflètent le paysage qui entoure les trois personnages. Ils relèvent évidemment du domaine du rêve, largement évoqué dans le contexte: «Quel rêve, quel rêve d'opium!»[82], «rêve de damnés»[83]. Une toute autre signification est attribuée au *pamplonera* dans le texte du *Tour du Monde*. Là, il est défini comme *Morpho Menelas*, soit le papillon qui, d'après les Indiens croyant à la métempsycose, représente l'âme d'un mort. Si l'on tient compte de ce nouvel aspect, on constate que les papillons bleus jouent sans doute aussi le rôle de persécuteurs dans *Moravagine*. Ils apparaissent comme une sorte de prolongement, de dédoublement de la menace des Indiens qui guettent les trois navigateurs. Ainsi, les Indiens ne se bornent pas à poursuivre Moravagine, Raymond et Lathuille avec des arcs et des sarbacanes[84], mais ils les harcèlent encore avec le secours des morts.

Parmi les transpositions proprement dites, il faut aussi compter les traductions (cf. les emprunts à Blazek), même si, par endroit, elles sont littérales. Car, l'allemand, comme toute autre langue, comporte des termes et des tournures intraduisibles, et le texte de Blazek se caractérise par un style et un rythme qui lui sont propres. Toute traduction entraîne automatiquement des modifications de sens, fussent-elles involontaires.

Les transformations volontaires sont les plus importantes dans *Moravagine* pour le nombre de leurs occurences et aussi pour leur diversité. La volonté de donner à son roman une certaine cohérence, une certaine homogénéité, a obligé Cendrars à adapter les emprunts en leur apportant des modifications souvent importantes. Ainsi, on a vu, par exemple, que la supériorité et l'indifférence de Moravagine ont contraint Cendrars à transvaloriser plusieurs passages du texte de Blazek (cf. les

rôles de Mascha - N.K. - Moravagine). Souvent, cela a entraîné à la fois une transfocalisation et par là aussi une transvocalisation des emprunts (par exemple ce n'est plus N.K., mais Mascha qui se met à raconter). En outre, Cendrars a, de nombreuses fois, retravaillé la forme des hypotextes: rien que pour les emprunts à Blazek, on aurait à citer la transtylisation, la concision, la condensation, l'expansion, etc.

Le «bricolage» parfait

Toutefois, ce travail de «bricolage» n'a en rien diminué ni la portée, ni la profondeur du texte de Cendrars, tout au contraire. Rappelons à ce sujet la remarque judicieuse de Gérard Genette:

> l'art de «faire du neuf avec du vieux» a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits «faits exprès»: une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonnance entre ces deux éléments coprésents donne sa vigueur à l'ensemble[85].

La modération graduelle

A tout prendre, on constate une évolution progressive de *Moravagine*. Au cours de son existence, le roman «s'assagit» (cf. aussi les remarques sur la ponctuation), devient plus modéré. L'écrivain ne montre plus la même fièvre de superlatifs, ce besoin brûlant de faire sensation. L'outrance et l'exubérance sont systématiquement réduites, cela s'observe sur différents plans. Ainsi, Cendrars corrige la grande majorité des indications de mesure: de 500'000 livres sterlings il n'en reste que 100'000[86], les 45'000 volumes se réduisent à 25'000[87], la jambe de Moravagine n'est plus raccourcie de 15, mais seulement de 8 cm[88], et sa taille s'agrandit de 1.28 à 1.38 m et finalement à 1.48 m[89], etc., etc. Une des rares exceptions est la description des bagages que Moravagine, Raymond et Lathuille emportent dans leur expédition chez les Vallataons[90]. De même, le vocabulaire est modére: Moravagine n'est plus son «maître absolu», mais son «maître» tout court[91], Raymond et Mascha ne paraissent plus «très suspects», mais «suspects»[92], les adeptes n'accourent plus de «tous les coins du pays», mais uniquement de «tous les coins de la région»[93], les «seules communes de France» deviennent les «seules communes de Paris»[94].

L'abondance extraordinaire des «tout» (adjectif, pronom indéfini ou adverbe) contenus dans *Moravagine* est considérablement endiguée. Au

moment où Cendrars ajoute des corrections à l'édition originale en vue de la publication de l'édition de 1956, il en supprime exactement 49 occurrences. Nulle part, il ajoute un seul «tout». Cependant, il serait erroné de croire que ce nombre impressionnant de corrections représente la quasi-totalité des occurrences des «tout» contenus dans le roman. «Tout» reste jusqu'à l'édition définitive un des termes les plus fréquemment utilisés.

Dans cette même ligne de modération entre aussi la multiplication des points de suspension ajoutés à la fin des paragraphes (cf. en particulier l'épisode russe). Les passages sont laissés en suspens, l'imagination du lecteur retrouve son entière liberté...

Astrid Olivia De Cáceres

1 L'article que nous publions sous ce titre constitue l'impression partielle autorisée par la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg de la thèse sur *«Moravagine» de Blaise Cendrars, édition du Texte et de Fragments inédits*, que nous y avons soutenue le 18 décembre 1987. Le texte complet de la thèse peut être consulté à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, Suisse.

2 Tous les manuscrits, toutes les épreuves et éditions revues et annotées par l'auteur que nous citons dans cet article appartiennent au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses. Nous exprimons toute notre sincère reconnaissance à Mme Miriam Cendrars de nous avoir autorisée à les consulter et nous remercions tout particulièrement M. Marius Michaud qui a eu l'amabilité de mettre ces documents à notre disposition et qui a facilité et soutenu nos recherches.

3 *Moravagine*, Paris, Grasset, 1956, p. 287. Les citations tirées de *Moravagine* sont toutes prises dans cette édition définitive «revue et corrigée par l'Auteur».

4 Cf. le manuscrit *La Fin du monde*.

5 *Moravagine*, *op. cit.*, p. 288.

6 Cf. *Moravagine*, *op. cit.*, p. 289.

7 Blaise Cendrars, *Œuvres Complètes*, Le Club français du livre, Denoël, vol. 2, p. XXI.

8 Cf. *Moravagine*, *op. cit.*, p. 281.

9 Cf. *ibidem*, p. 282.

10 Cf. Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars O 67/III, chemise 1e.

11 Cf. *ibidem*.

12 Cf. *Moravagine*, *op. cit.*, p. 269.

13 *Moravagine*, *op. cit.*, p. 113.

14 *Moravagine*, *op. cit.*, p. 105.

15 Nous utiliserons la terminologie élaborée par Gérard Genette dans «Discours du récit, essai de méthode», *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 65-282, et que Jean-Carlo Flückiger a reprise dans le chapitre consacré à *Moravagine* de *Au cœur du texte, essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, la Baconnière, 1977, p. 198-243.

16 *Moravagine*, *op. cit.*, p. 116 à 140.

17 *Ibidem*, p. 115.

18 *Ibidem*, p. 140.

19 *Ibidem*, p. 37.4 à 53.21.

20 *Ibidem*, p. 61.21 à 69.20.

21 *Ibidem*, p. 188.30. à 192.27.

22 *Ibidem*, p. 220.6 à 224.19.

23 *Ibidem*, p. 233.14 à 234.8.

24 *Ibidem*, p. p. 183.10-36.

25 *Ibidem*, p. 232 à 237.

26 *Ibidem*, p. 38.

27 *Ibidem*, p. p. 48.

28 Le livre de Flournoy parut simultanément à Genève, chez Ch. Eggimann, et à Paris, aux éditions F. Alcan.

29 Cf. *Moravagine*, *op. cit.*, p. 269.

30 Cf. par exemple, *Moravagine*, *op. cit.*, p. 181, ligne 1.

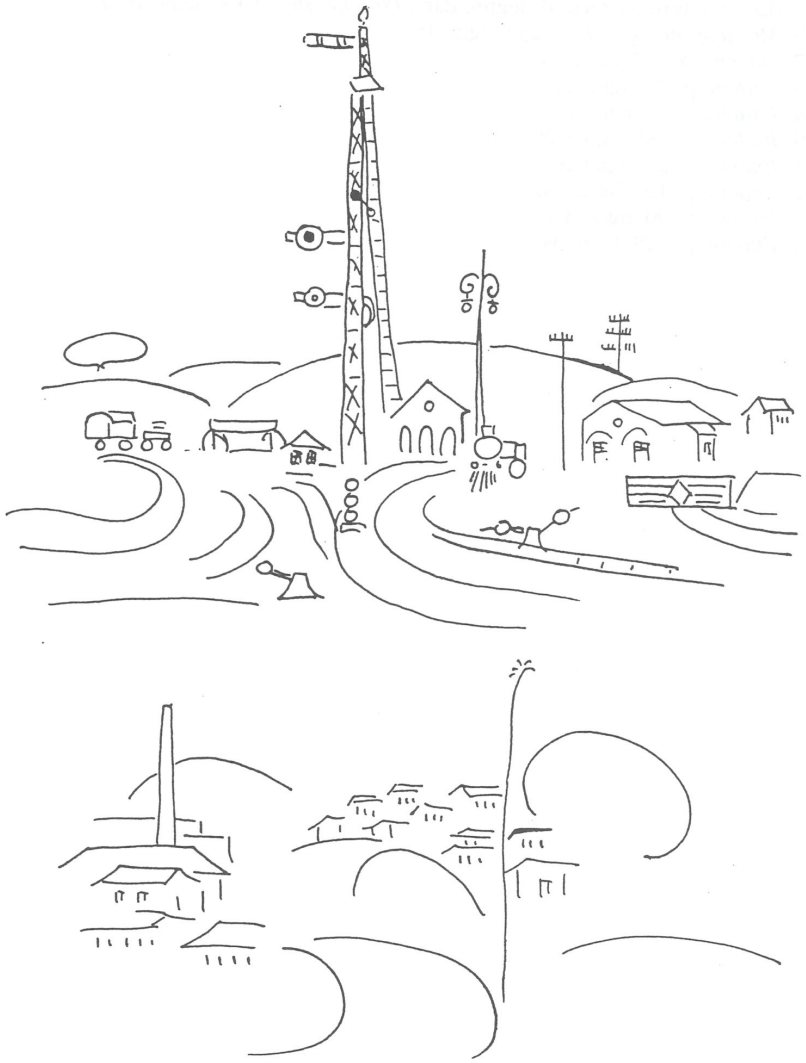
31 Cf. par exemple, *Moravagine*, *op. cit.*, p. 204, lignes 8 / 11 / 30s.

32 Cf. par exemple, *Moravagine*, *op. cit.*, p. 91, lignes 3 à 21.

33 *Moravagine*, *op. cit.*, p. 76, ligne 29.

34 *Ibidem*, p. 86, ligne 1.
35 *Ibidem*, p. 91, ligne 34.
36 *Ibidem*, p. 92, ligne 9.
37 *Ibidem*, p. 92, ligne 12.
38 *Ibidem*, p. 199, ligne 31.
39 *Ibidem*, p. 200, ligne 6.
40 *Ibidem*, p. 212, ligne 10.
41 *Ibidem*, p. 212, ligne 27.
42 *Ibidem*, p. 18s., 71s., 86s., 167s., 210s.
43 *Ibidem*, p. 183, ligne 19.
44 *Ibidem*, p. 183, ligne 26.
45 *Ibidem*, p. 190, ligne 29.
46 *Ibidem*, p. 197, ligne 19.
47 *Ibidem*, p. 190, ligne 29.
48 *Op. cit.*, p. 176, ligne 9.
49 *Ibidem*, p. 176, ligne 12 et p. 176, ligne 31s.
50 *Ibidem*, p. 202, lignes 23 à 25 et p. 203, lignes 28 à 30.
51 *Ibidem*, p. 247, ligne 25; p. 247, ligne 33 et p. 248, ligne 2.
52 *Ibidem*, p. 233, ligne 6; p. 233, ligne 26 et p. 234, ligne 9.
53 *Ibidem*, p. 223, ligne 24; p. 223, ligne 33; etc.
54 *Ibidem*, p. 218, ligne 29s.
55 *Ibidem*, p. 217, ligne 22.
56 *Ibidem*, p. 217, ligne 35s. et p. 218, ligne 5s.
57 *Ibidem*, p. 59, ligne 1 respectivement p. 150, ligne 33.
58 *Ibidem*, p. 136, ligne 32 et p. 137, ligne 6.
59 *Ibidem*, p. 196, ligne 35 et p. 201, ligne 9.
60 *Ibidem*, p. 292, ligne14; p. 292, ligne 25 et p. 293, ligne 4.
61 *Ibidem*, p. 292, ligne 25 et p. 292, ligne 33.
62 *Ibidem*, p. 46, ligne 5 + p. 252, ligne 29 / p. 48, ligne 8 + p. 130, ligne 13 + p. 133, ligne 18 / p. 130, ligne 14 / p. 185, ligne 13 + p. 269, ligne 9.
63 *Ibidem*, p. 151.
64 Toutes les citations suivantes se rapportent à *Moravagine*, *op. cit.* L'indication des lignes est séparée de l'indication des pages par un point: cf. par exemple p. 67.26 = page 67, ligne 26.
65 *Op. cit.*, p. 38, ligne 16.
66 *Ibidem*, p. 46, ligne 19.
67 *Ibidem*, p. 32, ligne 12.
68 Toutes les citations suivantes se rapportent à *Moravagine*, *op. cit.*
69 cf. par exemple *Moravagine*, *op. cit.*, p. 83, ligne 12 et surtout p. 229, ligne 24.
70 *Moravagine*, *op. cit.*, p. 83, ligne 12.
71 *Les Feuilles libres*, n° 40, Paris, mai-juin 1925, p. 225, et *Moravagine*, Paris, Grasset, 1926, p. 103.
72 Etienne Rey, «Métaphysique de l'Amour», dans *Mercure de France*, n°. 282, p. 193 à 215.
73 *Ibidem*, p. 202.
74 *Ibidem* p. 211.
75 *Ibidem*, p. 212.
76 *Ibidem*, p. 213.
77 *La Revue Romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, p. 266 à 267.
78 «Le Syndrome infundibulaire dans un cas de tumeur du troisième ventricule», dans *Presse Médicale*, n° 41, 23 juillet 1917, p. 417 et 418.

79 *Moravagine, op. cit.*, p. 255.
80 Cf. les quatres vers de Ludwig Rubiner, *Moravagine, op. cit.*, p. 171-172.
81 Cf. *Moravagine, op. cit.*, p. 206, lignes 22 à 25.
82 *Op. cit.*, p. 206, ligne 3.
83 *Ibidem*, p. 206, ligne 22.
84 *Ibidem*, p. 206, ligne 19.
85 «La littérature au second degré», dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
86 *Moravagine, op. cit.*, p. 239, ligne 15.
87 *Op. cit.*, p. 307, ligne 24.
88 *Ibidem*, p. 32, ligne 29.
89 *Ibidem*, p. 32, ligne 27.
90 *Ibidem*, p. 185, lignes 26 à 27.
91 *Ibidem*, p. 27, ligne 20.
92 *Ibidem*, p. 101, ligne 34.
93 *Ibidem*, p. 90, ligne 33.
94 *Ibidem*, p. 228, ligne 34.



Tarsila do Amaral, Paysages brésiliens. *Fonds Blaise Cendrars, ALS, Berne.*

CHRONIQUES

Evénements

ASSEMBLÉE PLÉNIÈRE DU CENTRE D'ÉTUDES BLAISE CENDRARS (C.E.B.C), LE 18 NOVEMBRE 1995

La sixième Assemblée plénière du C.E.B.C. se tient, comme les années précédentes, à la salle de lecture des Archives littéraires suisses, au premier étage de la Bibliothèque nationale suisse, à Berne.

Se sont donc réunis en ce haut lieu de la vie littéraire: Francis Boder, Luce Briche, Miriam Cendrars, Monique Chefdor, Georges Darany, Jean-Carlo Flückiger, André Imer, Anne-Marie Jaton, Joël Keravec, Christine Le Quellec Cottier, Claude Leroy, Marius Michaud, Luisa Montrosset, Frédéric Pagès, Liliane Parmigiani, Monsieur et Madame Jacques Robnard, Adrien et Jeanne Roig, Susanne Sauser, Frédéric-Jacques Temple, Michèle Touret, Judith Trachsel, Pierre-Olivier Walzer.

Le président du C.E.B.C., John E. Jackson, étant retenu en Angleterre pour une série de conférences, c'est le président *a. i.* Pierre-Olivier Walzer qui ouvre la séance en souhaitant la bienvenue aux participants. Il salue tout particulièrement Miriam Cendrars, notre fidèle et infatigable vice-présidente, ainsi que le poète Frédéric-Jacques Temple, membre d'honneur du C.E.B.C. Il transmet à l'assemblée les excuses et les messages d'amitié de tous ceux qui n'ont pu se rendre à Berne en ce samedi 18 novembre 1995. M[me] Elisabeth Prévost, le D[r] Pierre Sauser-Hall, M. Jean Buhler et M. Guy Tosi, nos autres membres d'honneur, ont malheureusement dû renoncer à faire le voyage de Berne, pour des raisons de santé ou de séjour à l'étranger.

Le procès-verbal de l'Assemblée plénière du 13 novembre 1993 ne donne lieu à aucune remarque; il est adopté à l'unanimité.

Depuis la dernière Assemblée plénière de novembre 1993, de nombreux événements cendrarsiens se sont succédés. Jean-Carlo Flückiger en rappelle brièvement les plus marquants: la soutenance de thèse de Raphaëlle Desplechin, le 4 décembre 1993, à Paris X-Nanterre sur *Le Lieu commun dans les «Mémoires» de Cendrars: un Mémorial d'écriture*, thèse élaborée sous la direction de Claude Leroy, ensuite le colloque international au Tremblay-sur-Mauldre, du 13 au 22 mai 1994, orchestrées et dirigées par Monique Chefdor et Georgiana Colvile, précédé de la mise en terre sobre et émouvante des cendres de Blaise au cimetière du Tremblay. En juin, Marius Michaud, des Archives littéraires suisses, Jean-Carlo Flückiger et Judith Trachsel ont participé à la Journée Blaise Cendrars organisée à l'Ambassade de Suisse, par M. Livio Hürzeler, attaché culturel, et Georgiana Colvile.

En novembre 1994, l'Assemblée plénière du C.E.B.C. a dû être annulée pour raisons de force majeure. En leur renouvelant ses excuses, Jean-Carlo Flückiger remercie les membres présents de leur compréhension.

En décembre de la même année, deux thèses sont brillamment soutenues: à Paris X-Nanterre, celle de Luce Briche sur *Cendrars et le livre*, préparée sous la direction de Claude Leroy, et à Dijon, celle de Francis Boder sur *La phrase poétique de Blaise Cendrars*, élaborée sous la direction de Jean Fayard.

Paraissent ensuite, en février 1994, l'édition critique de *L'Eubage*, *Cahiers Blaise Cendrars* n° 2, établie et commentée par Jean-Carlo Flückiger et, en mars, *La Vie et la mort du Soldat inconnu*, *Cahiers Blaise Cendrars* n° 4, avec une introduction de Claude Leroy, textes établis et annotés par Judith Trachsel.

Dans le cadre des manifestations organisées pour fêter son dixième anniversaire, le Centre culturel suisse de Paris accueille du 31 mars au 2 avril un colloque international. Résultat d'une belle collaboration franco-helvétique, ce colloque sur *Le Bourlingueur des deux rives* a été mis sur pied par David Jeannet et sa merveilleuse équipe, Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger.

Au chapitre des finances, le directeur rappelle que les subsides dont bénéficie le C.E.B.C. sont destinés à l'impression des publications du Centre, mis à part les frais de fonctionnement courants. Après avoir présenté le bilan, Jean-Carlo Flückiger précise que les réserves dont dispose le Centre permettent encore le financement d'un numéro de *Continent Cendrars* et de quatre numéros des *Cahiers Blaise Cendrars*.

Les membres du C.E.B.C. connaissent déjà la nouvelle formule des *Cahiers Blaise Cendrars* (nouvelle éditeur, nouvelle couverture), mais ils attendent avec impatience le *Continent Cendrars* n° 8-9. Jean Carlo Flückiger est heureux de présenter ce nouveau numéro de *Continent Cendrars*, «Blaise Cendrars et la musique», et de le distribuer aux membres présents. Le prochain numéro de Continent Cendrars, qui sortira au début de l'automne 1996, est consacré à «Blaise Cendrars et le Brésil».

Miriam Cendrars, Frédéric Pagès et Joël Keravec présentent ensuite le grand projet brésilien de l'été 1997: le colloque de São Paulo et les diverses manifestations qui complèteront cette rencontre internationale. De son côté, Michèle Touret informe les membres présents sur le colloque «Cendrars et Jean Galmot» qui se tiendra bien en 1996, non pas au mois de mai comme cela avait été annoncé, mais du 7 au 9 septembre.

Claude Leroy est heureux de présenter à l'assemblée *Le Bourlingueur des deux rives*, le beau volume d'actes du colloque du Centre culturel suisse à Paris dont il se réjouit d'avoir pu apporter le premier exemple tout frais sorti de presses.

Pour terminer, Monique Chefdor annonce que les actes du colloque d'Aix-en-Provence *Blaise Cendrars et la séduction du Sud* paraîtront sous peu, chez Minard. Ils seront suivis des actes du colloque au Tremblay-sur-Mauldre.

La deuxième partie de l'assemblée est réservée aux deux brillants exposés de Francis Boder et de Luce Briche, présentant les points essentiels de leurs thèses de doctorat. Ces deux exposés *Anatomie de la phrase cendrarsienne* par Francis Boder et *Blaise Cendrars et le livre* par Luce Briche sont publiés dans le présent volume aux pages 173-183 et 185-194.

Après le déjeuner, les membres se réunissent de nouveau à la Bibliothèque nationale suisse pour une visite de l'exposition Carl Spitteler, très intelligemment et très agréablement commentée par Corinna Jäger-Trees.

JUDITH TRASCHEL ET JEAN-CARLO FLÜCKIGER

DIX-HUIT CROQUIS POUR «CENDRARS, LE BOURLINGUEUR DES DEUX RIVES»
COLLOQUE INTERNATIONAL DU CENTRE CULTUREL SUISSE, À PARIS
31 MARS-2 AVRIL 1995

Peu de phrases.
Le gong fidèle d'un mot.

1

Comme il a l'air jeune, à trente-sept ans, cheveux au vent, le visage halé par le grand air, gauloise au bec, tout de blanc vêtu ! La main gauche posée tel un crabe sur le genou, il balance ses souliers noirs qui brillent, s'étant hissé sur une armoire à cordages mobile, haute, et noire elle aussi. Il regarde tout droit dans l'objectif malgré la lumière éblouissante, joyeux, sûr de lui, insouciant, en route vers Rio de Janeiro, à bord du fameux Formose, c'est-à-dire sur la superbe photo du carton invitant le public à participer aux manifestations que le Centre culturel suisse de Paris consacre à « Cendrars, bourlingueur des deux rives «.

2

Vendredi matin, 31 mars. Au 38, rue des Francs-Bourgeois, une période d'intense préparation prend fin : téléphones, prises de contacts, rendez-vous, déjeuners, organisation, courriers, programme, presse, publicité, finances, assurances, transports, hébergement, installation technique, accrochage, éclairage, sécurité, cafétéria, horaires, mises au point, soirée de lecture, exposition, colloque.

C'est qu'un jour l'idée d'un colloque franco-suisse (ou helvético-français) dédié à Blaise Cendrars (La Chaux-de-Fonds, 1887 - Paris, 1961) était née d'une conversation à bâtons rompus, à frontières abattues, entre Claude Leroy, professeur à l'Université de Paris X, et Daniel Jeannet, directeur du Centre culturel suisse de Paris. L'idée fit son chemin, s'imposa, souveraine. Et il fut décidé que ce colloque ouvrirait les festivités célébrant le dixième anniversaire du Centre culturel suisse.

Aujourd'hui tout est prêt. La porte blanche de la cour pavée peut s'ouvrir. C'est le Centre des grands jours qui accueille les « cendrarsiens « et « cendrarsiennes « du monde entier.

3

Placé sous le patronage de Miriam Cendrars, organisé par le Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes (R.I.T.M.) et le Centre d'Etudes Blaise Cendrars de Berne (C.E.B.C.) sous la direction de Claude Leroy et de Jean-Carlo Flückiger, ce colloque a bénéficié du soutien des Archives littéraires suisses, de la Fondation Pro Helvetia et de l'Université de Paris X-Nanterre.

Que Miriam Cendrars, Daniel Jeannet et toutes ces institutions qui nous ont accordé leur aide trouvent ici l'expression de notre très vive et très entière reconnaissance.

La réalisation concrète et les préparatifs de la manifestation ont été assumés, pour l'essentiel, par l'équipe du Centre culturel suisse : Christophe Grandjean, Alain Maître, Béatrice Micheli Ceyssac, Jean-Christophe Nigon, Marie-Joëlle Pedretti, Anne Pellaton, Rudolf Roth, Jean-Jacques Roubaty, Lorraine Soubeyran.

Qu'ils soient tous et toutes assurés de notre profonde gratitude.

4

Quelque part, au bout d'un couloir auquel on accède par une passerelle en tournant à gauche après avoir escaladé un bouquet d'escaliers en métal qui repartent, à chaque palier, dans une direction différente et qui entraînent vos pas dans un mouvement de spirale, une petite pièce blanche servant de vestiaire. Pourquoi nous retrouvons-nous soudain là, chacun avec sa serviette ? Miriam, Daniel, Claude, Jean-Carlo. Branle-bas du matin. Ah ! qu'il est bon ce dernier petit café très noir, très serré ! C'est l'heure. Descendons.

5

La surprise (pour les non habitués) c'est que la salle est plongée dans une obscurité totale. On y pénètre au niveau des gradins les plus hauts et l'on tâtonne pour rejoindre sa place comme descendrait dans l'arène un gladiateur aveugle. Dans cette grotte noire, un rayon lumineux de fortune délimite une table, des chaises, des micros, une bouteille d'Evian et quelques verres. Soudain, les projecteurs inondent la scène d'une clarté théâtrale, les chuchotements dans la salle s'arrêtent.

Daniel Jeannet souhaite la bienvenue à tou(te)s les participant(e)s, Miriam Cendrars invoque les forces de la «rive d'en haut», Claude Leroy dit sa joie de voir le «mythomane» céder définitivement le pas à «l'homme devenu mythe».

«Mythe et création chez Cendrars» : le colloque est ouvert.

6

Composé à la manière d'une *suite*, ce colloque se distinguera à la fois par la variété des contrastes et la cohérence de l'ensemble sous-tendu par quelques lignes directrices aisément reconnaissables et développé dans un tissu contrapuntique serré et subtil.

(Pas de « synthèse des travaux», dans ces lignes, puisque les actes du colloque ont paru[1] et qu'on en lira le compte rendu par Liliane Tena-Parmigiani ci-après, p. 258-260. Plus modestement, on se borne à capter ici un climat, un bonheur, deux détails, trois moments fugitifs, vécus, appartenant irrémédiablement au passé mais qui, avec un peu de chance, pourront en réveiller une chaîne infinie d'autres, dans nos mémoires.)

7

Première matinée : la matinée des professeurs à lunettes à monture d'or. Avec un brillant «Cendrars cent mythes», Jay Bochner, le pionnier de «Cendrars-sur-

prise», poursuit le dépouillement des paradoxes de l'écrivain entamé dans «Cendrars sans guerre». Daniel Magetti, admirable connaisseur de la littérature suisse française, rappelle finement que, même promu nouveau modèle d'identité, Cendrars reste un Suisse irrécupérable. Jean-Pierre Goldenstein braque la loupe de son humour précis sur les clichés, les stéréotypes, dans lesquels certains manuels scolaires enferment Cendrars et met en lumière les efforts qui sont faits par d'autres pour l'en dégager.

8

Blaise aurait infailliblement enregistré le nom de l'excellent bistrot à cinq minutes à pied du Centre où notre joyeuse compagnie va se restaurer maintenant, mais nous, les chercheurs et les chercheuses, pris dans nos questions de méthode, débordant d'hypothèses, hantés par les certitudes, nous n'y prêtons guère attention, tout occupés déjà à savourer et à discuter, par avance et en même temps que le succulent plat du jour, les raisons pour lesquelles, à vingt ans, on se choisit un maître à la Gourmont, raisons qu'Anne Boyer développera tout à l'heure avec compétence, avant que Doris Jakubec ne lie en un impressionnant bouquet «Cresson, amphores celtiques et libellules bleues» pour circonscrire les rapports heurtés entre Cendrars et Cingria, ce qui ne manquera pas d'inspirer à Georges Borgeaud, présent dans la salle, une mise au point puisée à la source de ses souvenirs personnels.

9

Soudain sa silhouette apparut sur l'écran. Le scintillement cessa, l'image devint nette. Il poussa le portail de la Ruche. Articula quelques mots, se mit aussitôt à gravir l'escalier menant à l'atelier maintenant vide. Il avait mis son manteau d'hiver. Sur ses épaules larges, tout le poids du souvenir. «Chagall / Chagall / Dans les échelles de la lumière.»

Ainsi, l'après-midi s'acheva sur une table ronde évoquant «Le Paris de Cendrars», à laquelle participèrent (dans l'ordre de leur prise de parole) : Blaise Cendrars, Marius Michaud, Rino Cortiana, Jay Bochner, Miriam Cendrars, Christian Derouet. C'est qu'en guise d'introduction Michèle Touret, la modératrice, avait fait projeter la séquence, réservée au poète, d'un documentaire des années cinquante.

10

Le brouhaha des conversations monte de partout, recouvre peu à peu le tambourinement mou de la pluie qui s'est mise à tomber vers le soir et qui va bientôt s'arrêter ; mais rentrons, suivons, il y a à voir, il y a à boire, il y a à grignoter. La foule est déjà compacte. Avançons. Mais on te hèle, on te questionne, t'interroge, t'entraîne, t'interrompt, te serre la main, te bouscule, te relance, te charrie, te met au parfum, dans la confidence. Regarde ! L'enseigne géante ! La grande écriture fluorescente, qui s'allume, s'éteint, s'allume, s'éteint, projetant son message jaune soleil à travers la nuit sans étoiles : «Tout est couleur mouvement explosion lumière.»

L'exposition «Le Paris de Cendrars», dont le vernissage se déroule sous nos yeux, a été réalisée par Peter E. Erismann, le concepteur dynamique des Archives littéraires suisses, en collaboration avec Marius Michaud, Judith Trachsel, Jean-Carlo Flückiger (commissionnaires responsables du choix et de la présentation des documents), l'équipe du Centre culturel suisse (pour l'installation sur place) sans oublier Claude Leroy (qui en a ébauché le projet initial).

11

Revenir au petit matin. Traverser la cour au pavés moussus. Pousser la porte de l'exposition, en prenant garde de ne pas faire tinter les carreaux. Quel calme, soudain ! Ne pas se précipiter, s'imprégner du lieu, de l'espace. Prendre une grande respiration. Jeter un coup d'œil à la dérobée. L'appel ne peut venir que de l'autre bout de la salle. Les couleurs se sont déjà mises en mouvement, tourbillonnent, grandissent, se précipitent à votre rencontre. Beaucoup de jaune, du bleu, du blanc, un peu de rouge, un peu de vert. On dirait des disques volants piqués sur une forêt de tours. C'est «Magic-Paris (voyage N° 24)», peint par Cendrars en 1913, et qui éclate sur le pan de mur noir où il a été accroché.

Sur le panneau blanc du coin gauche, le très grand agrandissement le prouve: cette terrifiante muraille de la Santé, Cendrars ne s'y appuie pas – nonchalamment – des épaules et du pied droit légèrement relevé. Non, à force de concentration, il vient de la traverser. La photo a été prise juste au moment où il sort du mur, s'en détache, posant le pied gauche par terre. Une nouvelle fois il a réussi *la belle* !

En face, l'immense Dôme *by night* bruit de toutes les rumeurs de la ville...

Puis parcourir les cinq étapes de l'exposition : «Débarcadère des volontés», «Au cœur du monde», «La ville est un livre», «Carrefour des inquiétudes», «Paris et sa banlieue»; se pencher longuement sur les brouillons, manuscrits, notes, éditions originales, dédicaces, photos, et autres documents de toutes sortes, si intelligemment rassemblés et si révélateurs.

12

Vendredi, 21 h. La salle a été prise d'assaut. Plus une place, plus un centimètre carré de strapontin ou de marche. Tout est plongé dans le noir. L'attention, à son comble. Au bout d'un temps, une petite lampe à abat-jour vert s'allume. Elle est fixée au bord de la table occupant le côté gauche de la scène à laquelle vient de s'installer une ombre, plus dense. Le livre s'ouvre. Pierre Banderet lit *Vol à voiles*. Et aussitôt on est bouleversé d'entendre cela comme si on l'entendait pour la première fois. Devant nous, pour le public qui vibre à l'unisson, l'acteur réinvente le récit, réinvente le texte, réinvente la vie.

«A quinze ans, on a les yeux plus gros que le ventre...»

13

En sorcellerie, le merveilleux est que chaque sorcier, chaque sorcière doit obtenir la preuve de chaque chose par sa propre expérience.

Le plateau du samedi matin 1er avril, réunit, sous la présidence de Doris Jacubek, en élégant tailleur gris, trois conférencières. Luce Briche, élancée, toute de noir vêtue, met aussitôt le public sous le charme hypnotique de son regard, tout en célébrant de ses fines mains la messe noire et blanche du Livre cendrarsien. Christine Le Quellec, toute velours et or, à la Botticelli, sonde avec courage et intelligence les vertiges de l'Androgyne et en construit la poétique. Anne Marie Jaton, en ample veste vieux rose faisant éclater sa chevelure de feu, déchaîne le sabbat de toutes les légendes napolitaines depuis Virgile jusqu'à aujourd'hui, des plus cocasses jusqu'aux plus ambiguës.

Magie. Souffle coupé.

14

Brusquement, on débouche en plein soleil quand on remonte un instant, des profondeurs de la chambre noire où se projettent les découvertes du colloque, s'échangent les analyses et les points de vue. On n'y croit pas tout à fait, d'abord. On cligne des yeux. Mais le printemps est là. Comme cela fait du bien de se dégourdir les jambes ! De pousser une pointe jusqu'au quai de la Mégisserie, tout en se rappelant une à une les étapes de l'intervention de Michèle Touret «L'Amour de loin»; tout en savourant le démontage «De l'autre» exécuté brillamment par Philippe Bonnefis ; tout en regrettant que Marie-France Borot ait été empêchée de venir nous apporter, cet après-midi les éclaircissements promis sur «Mythe et création» chez Cendrars.

15

Dimanche matin, 2 avril. Jean-Carlo Flückiger, «Hypothèses sur Le Déluge», Judith Trachsel, «Nouvelles de Marine», Claude Leroy, «FS ou le rendez-vous de *Sarajevo*».

16

A 15 heures, les projecteurs de scène s'allument solennellement pour la séance de clôture. Magistral exposé sur «Les vrais-faux paysages de Cendrars» par Michel Collot, qui appuie ses dires sur des exemples judicieusement choisis et dont il met des photocopies à disposition du public.

Daniel Jeannet reçoit dans son bureau un visiteur venu l'entretenir d'une prochaine exposition inspirée par la Waldau, avant de rejoindre la table ronde autour de laquelle ont pris place : Michel Décaudin, Raphaëlle Desplechin, Jean-Carlo Flückiger, Maria Teresa de Freitas, Pierre Rivas et Frédéric-Jacques Temple.

Mais cette table fait mentir son nom. Loin de tourner en rond, loin de s'enfermer dans les certitudes de ses savoirs, elle s'ouvre en demi-cercle le plus lar-

gement possible vers la salle, instaure le dialogue, accueille l'émotion, renouvelle à jamais le mouvement bourlingueur entre toutes les rives. De nouveaux rendez-vous sont déjà proposés : Monpazier, São Paulo...

17

«Car le bourlingueur à la Cendrars est un étrange voyageur, qui se joue des frontières figées par la routine entre le rêve et la vie, et c'est d'un même élan iconoclaste qu'il sillonne l'espace et le temps, les hommes et les identités, les mythes et les livres pour les rebrasser et les faire renaître à sa façon... Cendrars, qui est né suisse, est devenu français avec la Grande Guerre et s'est rêvé brésilien... C'est toujours entre deux rives, en effet, qu'on rencontre cet alchimiste du verbe, celles du Léman ou de la Néva, de l'Atlantique ou de la Seine», lit-on au verso de la photo du carton d'invitation.

18

«Un chocolat chaud, deux express, deux, un vichy menthe, un thé, six panachés, une tarte aux pommes...» Dans le bistrot d'en face, souvenirs tout frais éclos et nouveaux projets à peine nés se mêlent dans un joyeux débordement, dans l'excitation de la fatigue. Le colloque est clos. Mais la bourlingue continue, sur les deux rives, gauche et droite, suisse et française, dans la vie et dans les livres, inlassablement.

Pas de «synthèse» pour conclure, peu de «science» (alors que de tous ses feux celle-ci a brillé durant le colloque) dans ces lignes, mais à tous et à toutes un immense merci.

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

1 Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger (sous la direction de), *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, avec des textes inédits de Blaise Cendrars, Armand Colin, 1995, 311 p.

CHRONIQUES

Comptes rendus

«QUAND TU AIMES IL FAUT TRADUIRE»: SUR QUELQUES PARUTIONS RÉCENTES

Il nous a paru utile de présenter ci-après en quelques mots trois, quatre livres de Blaise Cendrars traduits en diverses langues et qui ont été récemment publiés ou réédités. Ce ne se sont pas à proprement parler des comptes rendus critiques, l'analyse et l'appréciation linguistique et stylistique des traductions en question restant à faire. Mais rien que par leur existence, ces volumes nous ont enchanté. S'y ajoute qu'ils attirent le regard par une fort belle présentation extérieure. Enfin, pour notre goût, pour notre oreille gourmande, lire et entendre lire les textes de Cendrars en anglais, en italien, en portugais, en castillan, en polonais, en russe, est une aventure irrésistible, un régal.

Blaise Cendrars. *Complete Poems,* translated by Ron Padgett. Introduction by Jay Bochner. University of California Press, 1992.

Nous avons sous les yeux la première édition en «paperback» de cet ouvrage, qui date de 1993 et qu'il n'est pas trop malaisé de se procurer dans nos régions. C'est un beau volume de 392 pages, 22,7 x 15,3 cm, et dont la couverture reproduit un pan de «couleurs simultanées» imaginées par Sonya Delaunay pour l'édition originale du *Transsibérien*. On y trouve le texte des *Poésie complètes,* telles qu'elles ont été publiées par Cendrars dès 1944, chez Denoël. Pour son travail, le traducteur a pu se servir d'un exemplaire revu et corrigé par le poète lui-même et gracieusement mis à sa disposition par Miriam Cendrars. Mais ce n'est pas avant tout une conformité littérale que Ron Padget cherche à atteindre. Dans sa préface, celui-ci s'explique là-dessus sans ambages: «Perhabs my being a poet (not a professional translator) allows me to feel I have a licence. My reverence for the original tails off about halfway across the Atlantic. Then the words in English start to glow, and I get involved in making poetry, American poetry, and if that means straying from the original a bit, I do it.» A quoi Cendrars eût sans doute applaudi sans réserve.

Outre la préface du traducteur, le volume contient une substantielle «Introduction» due à la plume de Jay Bochner, ainsi qu'un ensemble de «Translator's Notes on the Poems», une «Select Bibliography» et un «Index of English Titles». Sans oublier son pendant, l'«Index of French Titles», puisqu'il s'agit bien d'une édition bilingue, le texte original des *Poésie complètes,* des *Pâques à New-York* à l'*Hôtel des Etrangers* étant donné en petits caractères aux pages 229-354.

«When you love it's time to leave.»

***Voyager avec Blaise Cendrars.* Panama or the adventures of my seven uncles and other poems. Traduits et illustrés par John Dos Passos. La Quinzaine littéraire–Louis Vuitton, 1994, ill.**

C'est en 1923, à l'occasion de la première du ballet *La Création du monde* par les ballets suédois au Théâtre des Champs-Elysées, que John Dos Passos rencontra pour la première fois Blaise Cendrars. Un homme à sa taille et à son goût. Il a fait la guerre, comme Cendrars, en est revenu gazé, et se vengera de la stupidité des guerres par un ouvrage violemment anti-héroïque. Ce n'est que trois ans plus tard qu'il publie *Manhattan Transfer* qui le désigne du coup comme l'un des premiers romanciers de la grande génération. Voyageur absolu, comme Cendrars, on le retrouvera à Paris, dans le salon de Gertrude Stein, mais aussi au Mexique et à Moscou. C'est dans son *Orient-Express* qu'il qualifie le poète de *La Prose...* d'une formule qui lui restera à jamais attachée : «l'Homère du Transsibérien».

Vers 1930 il lui prend l'idée de rendre justice à cet ami idéal en traduisant un des grands poèmes par lesquels il avait, quinze ans plus tôt, ouvert un nouvel avenir à la poésie : le *Panama*, auquel s'ajoutèrent de grands pans de *Documentaires* et de *Feuilles de route.* Cette anthologie, ornée de jolis bois en couleurs de l'Américain, vit le jour chez Harper et Brothers, à New York et Londres, et n'eut jamais grande existence en France. Il est d'autant plus heureux que Maurice Nadeau et Jean José Marchand aient eu l'idée, il y a deux ans, d'en donner une excellente réplique française.

PIERRE-OLIVIER WALZER

«When you're in love you must get out.»

Blaise Cendrars. *Al cuore del mondo* preceduto da *Fogli di viaggio, Sudamericane, Poesie varie.* A cura di Rino Cortiana. Milano, Libri Scheiwiler, 1992.

«Una / Ce n'è encora una / Una che amo di più al mondo»... On voudrait parler ici non de quelque mystérieuse *Sud-Américaine*, mais de la traduction en italien des *Feuilles de route,* proposée par le poète vénitien Rino Cortiana et publiée dans un ravissant volume bleu lagune, 17 x 12 cm, à la typographie parfaite, mais hélas! de façon quasiment clandestine par la maison Scheiwiler, à Milan. Cortiana, qui est également l'auteur de plusieurs études critiques sur Cendrars, n'en est au demeurant pas à son coup d'essai, puisque en 1980 il a déjà fait paraître le recueil *Dal Mondo intero* (Milan, Guanda).

Feuilles de route (1924-1928) reste encore une œuvre assez peu explorée, excentrique, en posture délicate vis-à-vis des textes «légitimes» d'avant la rupture d'avec la poésie survenue en 1917. Apparemment facile d'accès, elle est en réalité bien plus complexe qu'elle n'en a l'air. L'épreuve de la lecture à haute voix en est difficile et révélatrice. Contrairement aux *Pâques à New York*, qui est leur morceau de prédilection, peu d'artistes s'aventurent à dire *Feuilles de route* en public. Cela tient sans doute au caractère peu «musical» de ces pièces. Anti-poétique oblige : on dirait même que Cendrars s'est appliqué à en bannir toute séduction sonore, tout agrément rythmique. Mais courez écouter *Les Pâques*, dont Céline Duhamel présente cet été, à Avignon, l'interprétation à notre avis la

plus aboutie («La Mer des Sargasses», poèmes choisis de Blaise Cendrars, spectacle conçu et mis en scène par Bruno Affret, musique de Stellos Vlanianos). Puis tentez vous-même l'expérience des *Feuilles de route* devant vos amis... «Quand tu aimes il faut partir» fera dresser les oreilles. Au bout d'une douzaine de poèmes cependant... Ne vous découragez pas. Répétez l'expérience. En lisant le texte traduit en italien par Rino Cortiana : *Fogli di viaggio*. Tout y sonne, rien ne reste confiné au papier. Et les visages de vos amis s'illumineront.

«Quando tu ami devi andar via.»

Blaise Cendrars. Páscoa em Nova-Iorque, Prosa do Transiberiano et outros poemas. Tradução de Sergio Wax. Edição bilíngüe. Belém, Editora Universitaria UFPA, 1995.

Autre livre encore plus difficile à se procurer, mais que tout fervent de la poésie de Cendrars tient à faire entrer dans sa collection. Avec ce volume, Sergio Wax achève sa traduction des Poésies complètes, commencée en 1991 par *Folhas de viagem, Sud-americanas (Poemas)* et poursuivie en 1993 avec *O Panama ou as aventuras dos meus sette tios, 19 poemas elásticos, A guerra no Luxemburgo* et *Poemas negros*. Le principe de l'édition bilingue est maintenu à travers les trois tomes : le texte portugais est donné en regard de la version originale. Celle-ci correspond à la « première édition définitive des Poésies de Blaise Cendrars «, *Du monde entier au cœur du monde* (Denoël, 1957), et cela jusque dans la composition en « égyptienne corps dix «. D'où notre seul petit regret : ce souci excessif de fidélité typographique désavantage la traduction en rompant l'équilibre entre les pages de droite (trop compactes) et celles de gauche (évanescentes).

Après nombre d'essais épars de traduction dus aux auteurs les plus divers (dont seul un Adrien Roig serait en mesure de dresser la liste exhaustive), les trois volumes de Sergio Wax nous offrent ainsi la possibilité de parcourir dans sa totalité le trajet poétique de Cendrars en portugais. Et ce n'est pas une entreprise banale que de se faire lusophone pour célébrer Pâques ou de demander son aller simple Moscou-Kharbine-Paris en brésilien.

Par ailleurs, dès qu'on aborde les *Folhas de viagem*, on ne peut s'empêcher de se demander dans quelle mesure un linguiste subtil pourrait déceler, par ricochet et grâce à la comparaison serrée de l'original avec la traduction, des traces de l'influence que la langue portugaise – si particulière pour nous, avec l'extrême écart qui sépare sa tenue écrite de sa présence orale – n'a pu manquer d'exercer sur l'écriture de Cendrars.

« Quando tu amas é preciso partir
[...]
Et aprender a trabalhar.»

Блез Сандрар. Маленькие негритянские сказки для белых детей.
Перевод с Франпузского О.А. Каменевой. Москва, Рудомино, 1993, 96 с., 44ил.

Enfin, on s'en voudrait de ne pas signaler ici la parution, en 1993, à Moscou, aux éditions «Roudomino», des Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs, traduits en russe par A.O. Kameneva. Il s'agit de la reprise du petit volume dis-

ponible chez Gallimard, dans la collection «Folio junior», avec de nombreuses illustrations de Jacqueline Duhême, mais auxquelles le format légèrement agrandi (108 x 84) permet de respirer plus à l'aise. De même, typographie et mise en page sont des plus agréables. Par ailleurs, les éditeurs russes étant gens très précis, nous apprenons que l'ouvrage bénéficie d'une «garnitoura chkolnaya» et qu'il a été tiré à 100 000 exemplaires. De quoi donner à bien des futurs Pouchkine une idée de «certains traits nationaux du folklore africain d'un côté, et de l'autre de l'originalité de l'œuvre littéraire de Blaise Cendrars».

Когда ты любишь, надо уехать.

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

Blaise Cendrars. En bourlinguant..., Entretiens avec Michel Manoll. 2 CD INA/Compacts Radio France 211718 HMCD 78X2. - Minutage : 60' + 69') (Collection « Les Grandes Heures «.)

Quelle heureuse initiative de la part de Radio France que de publier, dans sa nouvelle collection *INA : «Les grandes heures»*, l'essentiel des entretiens que Blaise Cendrars a enregistrés du 14 au 25 avril 1950 avec Michel Manoll, à la demande de Paul Gilson, directeur des programmes de la Radiodiffusion française, à l'époque!

Ces entretiens avaient passé sur les ondes du 16 octobre au 30 novembre de la même année. A notre connaissance, ils ont été rediffusés dans un nouveau montage par France-Culture, en juillet 1989. Quant au présent enregistrement, il s'agit d'une mouture entièrement nouvelle, élaborée par Miriam Cendrars sur la base des bandes originales. Du pain bénit pour les chercheurs, qui jusqu'ici ont dû presque exclusivement se référer à la version imprimée de ces fameux entretiens, que l'auteur a fait paraître sous le tire de Blaise Cendrars vous parle, chez Denoël, en 1952. Par ailleurs, la transcription dactylographiée des entretiens originaux, à partir de laquelle l'écrivain a élaboré le volume est conservée au Fonds Blaise Cendrars, à Berne. La publication de *Blaise Cendrars vous parle* avait permis au «pauvre poète» de réaliser son rêve du livre sonore. Beau rêve, utopie séduisante au demeurant, comme le dit si bien le texte de présentation du disque: «Ce que Blaise nous livre de plus précieux, c'est sa passion de l'écriture.»

Mais à force de patience, on dépasse l'illusion du «déjà lu». La voix est tout de même autrement et différemment révélatrice que l'encre d'imprimerie. A bon entendeur, grâce et salut ! Il est des passages qu'on n'a pas fini de sonder en affinant l'écoute à chaque audition. Et on ne se lasse pas d'entendre cette musique heurtée, rocailleuse, et tendre. L'accent – jurassien, neuchâtelois, peu importe, puisqu'il est du monde entier – est la première chose qui s'oublie. Le coquillage ramassé sur la plage ne trahira jamais son nom. Le secret perce fugitivement dans telle intonation, tel glissement syncopé, tel silence...

Les deux disques compacts d'une durée totale de plus de deux heures, sont présentés dans un bel album judicieusement illustré. Miriam Cendrars et Blandine Masson signent le texte d'introduction, qu'une bibliographie des principales œuvres complète fort utilement.

En octobre 1952, au moment de la parution de *Blaise Cendrars vous parle*, voici ce que Lawis Duntern écrivait dans le numéro 1 de Soutes, revue de culture révolutionnaire internationale :

«Plus qu'un portrait de Cendrars par lui-même, plus qu'une confession fragmentaire, c'est la substance même d'une vie et d'une pensée singulières, livrée dans un tohu-bohu de souvenirs, d'opinions, d'impressions, de jugements à l'emporte-pièce, et d'aperçus originaux sur les questions les plus diverses. Improvisation éblouissante qui fait défiler devant nous, non seulement les acteurs de la comédie artistique et littéraire de ces quarante dernières années, mais encore une foule de personnages étonnants, et Blaise Cendrars lui-même sous ses cent visages.»

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

Blaise Cendrars-Henry Miller, *Correspondance 1934-1979*: Quarante-cinq ans d'amitié. Edition établie et présentée par Miriam Cendrars. Introduction de Frédéric Jacques Temple. Notes de Jay Bochner. Paris, Denoël, 1995, 415 pages, ill.

Une bonne blague

La lettre 120, de Blaise Cendrars à Henry Miller, écrite le lundi 21 mai 1951, commence ainsi:

> Mon cher Henry Miller,
> J'ai reçu ce matin la plaquette de chez Denoël[1]. Cela se présente très bien et j'espère que vous serez content. Moi, ce qui me réjouit, c'est de me trouver avec vous sous la même couverture, comme si l'on faisait une bonne blague aux copains!...

La conjonction qui fit tant plaisir à Cendrars en 1951, s'est reproduite au mois de mai de l'année passée: désormais les deux écrivains se retrouvent unis dans l'écrin de leur *Correspondance* s'échelonnant de 1934 à 1961 (et au-delà, jusqu'au décès de Miller) et dont Miriam Cendrars a mené à bien la publiation chez Denoël. Les deux amis s'en montrent fort satisfaits, comme le prouve le photomontage très réussi, très parlant, qui les met l'un en face de l'autre, même *sur la couverture*. «Quelle bonne blague!» les entend-on articuler.

Après la parution, en 1993, de la correspondance Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lévesque, voici donc un deuxième échange, tout aussi riche et révélateur. Le lecteur découvre dans ce beau volume une amitié, celle de deux écrivains, et il y devine en filigrane d'autres liens d'amitié: ceux d'Henry Miller et de Miriam Cendrars, ceux de Frédéric Jacques Temple avec Henry Miller et avec Blaise Cendrars.

---

[1] Cf. p. 230. Il s'agit du livre de Henry Miller, *Blaise Cendrars*, traduction de François Villié, couverture du peintre italien Orfeo Tamburi, avec, en frontispice un portrait de Blaise Cendrars par Albert Riéra, Paris, Denoël, 1951.

Une amitié

Le livre témoigne de quarante-cinq ans d'amitié, la moitié d'une vie et toute une époque, qui débute en 1934 avec la première lettre de Miller à Cendrars:

> Cher M. Cendrars, / Je vous envoie par ce même courrier un exemplaire de mon livre, *Tropique du Cancer* [...] Considérez-le, je vous prie, comme un remerciement insuffisant pour le grand plaisir que m'a donné la lecture de vos livres. (26 novembre 1934, p. 61)

Cette amitié ne se démentira jamais, bien qu'un long silence de neuf ans interrompe l'échange épistolaire de 1938 à 1947. D'ailleurs, Cendrars n'aura aucune peine, à renouer contact:

> Mon cher vieux Henry Miller / Merci du portrait que vous faites de moi dans *Wisdom of the Heart* qu'un ami m'adresse de N. Y. et bravo pour Balzac! / Mais quelle joie d'avoir de vos nouvelles. J'ai souvent pensé à vous, me demandant ce que vous étiez devenu. (mercredi 13 [avril] 1947, p. 88.)

Enfin, cette amitié se prolonge après la mort de Blaise Cendrars survenue en 1961. En témoignent les lettres que Miller continue à adresser à Miriam Cendrars jusqu'en 1979, à quelques mois de sa mort. Dans la dernière missive reproduite dans le volume, adressée à Hughes Richard, l'écrivain américain exprime encore une fois son immense admiration pour Cendrars:

> [...] Enfin les Suisses reconnaissent l'homme extraordinaire qu[e Cendrars] a été. Pour moi, il a été l'homme du siècle!

Une question lui brûle les lèvres; il attend cependant le post-scriptum pour la formuler:

> Savez-vous quand Miriam Cendrars publiera «notre» correspondance? (p. 301)

La lettre est datée du 21 octobre 1979; le 7 juin 1980, Henry Miller s'éteint. Seize ans se sont écoulés depuis...

Un livre

Quand on feuillette le volume épais, on se rend compte de la somme de travail qui a dû être investie dans cette publication. La correspondance comprend 192 lettres. Elle est accompagnée d'une préface précieuse dans laquelle Miriam Cendrars résume les étapes essentielles qui en ont jalonné le cheminement jusqu'à la publication de l'ouvrage: la découverte parmi de vieilles paperasses des lettres de Miller, la localisation de celles de son correspondant confiées à la garde d'une bibliothèque, les difficiles et patientes recherches permettant de dater avec quelque précision les lettres et, enfin, les discussions et mises au point avec Frédéric Jacques Temple et Jay Bochner qui tous deux l'ont assisté dans la réalisation de ce projet.

Dans sa lumineuse introduction, intitulée «Au gré des souvenirs» Frédéric Jacques Temple retrace la rencontre des deux écrivains, ce «puma» (Miller) et cet «éléphant» (Cendrars) comme Temple les appelle (p. 29), et l'on ressent aussitôt pour eux la même profonde sympathie que lui. «Tels que je les ai pratiqués, aimés, et non de la même façon, je les ai retrouvés intacts dans le dialogue inégal que constitue cette correspondance, et vivants» (p. 25).

Dans la partie «Annexes», sont réunies des présentations de l'un et de l'autre, Henry Miller par Blaise Cendrars – Blaise Cendrars par Henry Miller («Présentation du poème Alraune», Radiodiffusion française 1952, «Blaise Cendrars par Henry Miller» I-II, «A un autre immortel avec fifres et clairons»).

Ce dossier est suivi des lettres d'Henry Miller et d'autres documents en langue anglaise (que l'on trouve traduits en français dans la correspondance), d'une liste chronologique des lettres par années, d'un survol chronologique des deux vies et d'un index fort utile.

Un important appareil de notes établi avec un soin et une compétence remarquables par Jay Bochner, accompagne le lecteur tout au long de la *Correspondance* en lui fournissant tous les éclaircissements souhaitables.

La belle iconographie, riche et intéressante, composée de photos et de fac-similés, complète agréablement ce volume.

Un dialogue inégal

Dans son introduction, Temple parle d'un «dialogue inégal» et cette inégalité épistolaire semble bien refléter les traits caractéristiques de chacun des deux écrivains. Les lettres de Miller à Cendrars sont beaucoup plus longues, il aime raconter des anecdotes, parler de la puie et du beau temps, bavarder. Dans chaque lettre, il insère des mots d'admiration et chaque livre reçu de son confrère lui donne l'occasion de s'extasier:

> Très cher grand maître! / *Le Lotissement du ciel* vient d'arriver. Je n'ose pas commencer la lecture – tant je l'attendais. Mais j'ai tourné à la fin – passage par l'astronome – magnifique! (21 août 1949, p. 182).

Après la lecture d'*Antarctic Fugue*, la traduction anglaise du *Plan de l'Aiguille*, il s'écrie:

> Ici vous avez atteint à l'ultime. [...] aucun orage, aucune tempête ne sembleront jamais assez violents après vous avoir lu. (7 janvier 1949, p. 165, 166)

Un autre thème revient souvent dans les lettres de Miller: c'est sa perplexité devant la verve créatrice de Cendrars.

> Pour chaque centaine de pages que j'écris, il me semble que vous écrivez cinq cents pages, peut-être mille! Gardez-vous bien! C'est déjà un monument que vous avez créé,

dit-il après avoir reçu *Le Lotissement du ciel* (21 août 1949, p. 182). En 1948, il avait déjà remarqué: «You are writing faster than I can read.» (p. 137) Connaissant sa propre fainéantise, il s'écrie en 1952:

> Très content (*égoïstiquement*) que *vous*, au moins, travaillez si bien. J'aurais des belles choses à lire. (p. 246.)

Combien sont laconiques, en revanche, les remarques de Cendrars s'affirmant comme écrivain:

> Je travaille comme un âne qui ne peut faire autrement sous les coups du sort. (p. 119)

Ou bien:

> Happy Christmas! Je viens de terminer un livre du tonnerre de Dieu! 252(p. 108; il s'agit de *Bourlinguer.*)

Les commentaires que Cendrars fait des livres de Miller sont très courts et très précis. Plutôt froid celui que lui inspire la lecture de *Sexus*:

> Terminé la lecture des deux premiers volumes de *Sexus*. Ce sont des livres sans poésie mais les seuls vrais sur New York. Je ne vous en demande pas davantage. Merci. (p. 195),

Plexus, en revanche, semble mériter un éloge plus appuyé:

> Bravo! J'ai reçu *Plexus*, que j'attendais depuis si longtemps et j'ai lu d'une traite, tout travail cessant et comme il se doit. Le chapitre que j'aime le plus est le VIII –. Merci pour Mona et tous ces types de N-Y. (p. 250-251)

Le samedi 16 septembre 1950, Cendrars écrit la phrase suivante à son ami Miller, phrase qui résume à elle seule, à travers une image poétique, son activité, sa passion, son sort d'écrivain:

> Je me suis remis au travail, hélas! Petit à petit je vais m'enfermer dans cet univers qui contient tous les autres comme une goutte d'eau des myriades de microbes, la goutte d'encre qui coule de la plume... c'est extraordinaire... je n'arrive pas à m'y habituer ni... à y croire! (p. 215)

Une réponse

Dans une de ses dernières lettres adressées à Miriam Cendrars, Henry Miller évoque le projet de publication de la correspondance: «Je ne vous envie pas la tâche à laquelle vous faites face! Quel travail! Et pour le bien de qui, dans quel intérêt?» (p. 300)

Je réponds volontiers aux noms de tous les lecteurs et lectrices, connus ou inconnus, que c'est pour le plaisir et le bien de tous ceux et celles qui apprécient et aiment ces deux écrivains. L'intérêt et la valeur de cette publication résident dans la possibilité qu'elle nous offre de découvrir deux hommes, non pas à travers leurs œuvres intimidantes, «pléiadisables», mais grâce à des paroles vivantes échangées entre amis.

JUDITH TRACHSEL

Blaise Cendrars. *L'Eubage Aux antipodes de l'unité*, édition établie par Jean-Carlo Flückiger, Paris, Champion, Cahiers Blaise Cendrars n° 2, 1995, 365 pages, ill.

Que *L'Eubage* soit encore aujourd'hui l'un des livres les plus méconnus de Cendrars, c'est trop peu dire. Depuis les origines, tout semble l'avoir destiné à cette longue infortune. Cendrars a retracé, avec une délectation morose, les tribulations d'un récit qui a été ballotté d'éditeur en éditeur, pendant dix ans, avant de paraître enfin au Sans Pareil, en 1926, mais avec des illustrations (5 gravures de Joseph Hecht) choisies sans son aval et qui n'emballeront guère un poète qui en avait prévu d'autres, restées dans ses cartons. Depuis lors, cet étrange récit d'un voyage au pays des symboles passe pour le moins «Cendrars» qui soit: on dirait un météorite tombé d'un autre ciel poétique. Quant à son titre, à part quelques celtisants érudits, combien de lecteurs en auront déchiffré l'énigme sans le secours d'un dictionnaire? Et pour quel profit? La découverte de ce druide chargé des affaires du ciel et de la divination ne réduisant guère l'incongruité de l'affiche et l'hermétisme d'un récit insolemment allégorique... Pour faire bonne mesure, rappelons que non seulement *L'Eubage* n'a pas été réédité du vivant de Cendrars, mais qu'il n'avait jamais été repris en édition séparée jusqu'aujourd'hui.

De là à conclure que ce récit, né d'une commande du couturier Jacques Doucet, n'était qu'un texte de circonstance avec ce que cette expression laisse supposer d'impersonnel, de contingent et finalement de négligeable, il n'y avait qu'un pas qu'on aurait peut-être imprudemment franchi si «La Tour Eiffel Sidérale», en bouclant la boucle des Mémoires, n'avait construit sa rhapsodie d'initiations autour de «la nuit» de 1917 au cours de laquelle Cendrars entreprit à Méréville d'écrire *L'Eubage*. Pour être tardif et rester sybillin, l'hommage à ce récit oublié était de ceux qui marquent le Lecteur inconnu. Restait à comprendre pourquoi tout a tourné pour Cendrars, un été 1917, autour de ce petit livre si dense et si obscur: c'est ce qu'il revenait à Jean-Carlo Flückiger d'établir dans l'édition critique qu'il vient de procurer chez Champion.

Jean-Carlo Flückiger a constitué, avec une patience d'orfèvre ou de détective, un dossier dont la plupart des pièces étaient inconnues jusqu'ici et qui sont aujourd'hui réunies, pour l'essentiel, dans le Fonds Cendrars des Archives littéraires suisses. De cet ensemble d'une richesse exceptionnelle, deux joyaux se détachent: d'une part, le brouillon de Berne, un passionnant manuscrit de travail que Cendrars prétendait avoir détruit et qui est reproduit ici en regard de la version originale, et, d'autre part, la maquette du livre tel qu'il devait paraître aux éditions de l'Esprit Nouveau, avec 50 illustrations choisies par le poète, et qui est présentée ici en fac-similé, comme un livre dans le livre. S'y ajoutent, entre autres, la correspondance inédite avec les responsables de l'Esprit Nouveau, la version intégrale de l'«Histoire du Perpetuum mobile» adressée à Doucet pour servir d'Appendice privé, si l'on peut dire, à son manuscrit de *L'Eubage*. Le dossier est précédé d'une description des pièces, minutieuse au risque de paraître un peu aride, et suivi d'une Etude de 75 pages qui associe étude génétique et proposition de lecture dans une mise au point de haute précision qui fera désormais référence et démontrera aux yeux des plus sceptiques l'importance pivotale de ce texte-clé, chiffré au plus vif de la révélation de Méréville et que Cendrars choisira, contre l'exactitude des faits mais selon une vérité symbolique plus haute, de considérer comme son *premier livre écrit de la main gauche*.

Il serait oiseux de rappeler, surtout ici, le rôle décisif que tient Jean-Carlo Flückiger depuis des années à la proue de la recherche cendrarsienne aussi bien

par ses travaux personnels que par ses responsabilités collectives. Avec ce livre longtemps attendu parce qu'il fut longuement mûri, il nous conduit au cœur d'un texte parmi les plus secrets en nous offrant, en plus d'un dossier d'œuvre capital, ce qui apparaît comme une Somme de ses passions cendrarsiennes.

CLAUDE LEROY

Blaise Cendrars, La Vie et la mort du Soldat inconnu, Introduction de Claude Leroy, Textes établis et annotés par Judith Trachsel, Paris, Champion / Genève, Slatkine, 1995, 177 pages, ill. (Cahiers Blaise Cendrars N° 4.)

Qu'ont-ils donc, ces chercheurs et spécialistes, à s'extasier devant le fragmentaire, l'inachevé, l'irrémédiablement rejeté, le définitivement abandonné ? Que peuvent leur apprendre ces éclats, ces copeaux, ces déchets qu'ils recueillent, qu'ils collationnent, qu'ils décortiquent, qu'ils interrogent patiemment, pieusement, à longueur de journée, à longueur de saison ? Que peut apporter à la connaissance d'un auteur le dépouillement de ses manuscrits restés en rade? Le décryptage de ses brouillons naufragés ? L'archéologie de ses projets enlisés dans les sables du temps ? Faut-il publier chaque griffonnage hâtif que le malheureux a laissé traîner derrière lui ?

Inutile de répondre, sur le plan théorique, à ces questions intempestives et saugrenues. Elles ne sont pas nouvelles ; et tous les arguments qu'on peut leur opposer ont déjà été avancés par les meilleurs esprits. Mais le débat sur les questions fondamentales de méthode, de finalité et de déontologie est une chose, prouver la marche en marchant en est une autre, non moins méritoire, non moins nécessaire.

Et voilà précisément un ouvrage qui tombe à pic, démonstration parfaite de la valeur concrète et de l'utilité des recherches pointues effectuées sur (et dans) la jungle des avant-textes d'un livre qui a donné trop de fils à retordre à son auteur. Avec leur édition critique de *La Vie et la mort du soldat inconnu*, Judith Trachsel et Claude Leroy apportent en effet une contribution essentielle à la connaissance non seulement d'un texte «secret», mais de l'«oeuvre-vie» toute entière de Blaise Cendrars.

On connaît les démêlées tortueuses et tourmentées de Cendrars avec ses «33 volumes sur le chantier». C'est en 1928 qu'il se met à cette *Vie et la mort du soldat inconnu*... avec l'ambition de décrocher un prix littéraire américain récompensant le meilleur roman sur la Grande Guerre ! Un contrat avec Grasset est aussitôt signé. Le délai de la remise du manuscrit approche. Le délai expire. Le bouquin n'est pas prêt. Mais le sujet ne continue pas moins de hanter l'esprit et la plume de l'écrivain, qui y reviendra encore huit ans plus tard, en 1936. De fait, on ne comprend pas très bien pourquoi Cendrars abandonne pareil filon. Mais l'affaire se corse lorsqu'il révèle, vers 1951, qu'il a brûlé les quatre volumes constituant *La Vie et mort du soldat inconnu.*

Quatre volumes !? Coïncidence ou non, au Fonds Blaise Cendrars de Berne sont conservés quatre tapuscrits inachevés, plus ou moins denses, correspondant à divers degrés d'élaboration, et qui témoignent du combat acharné que l'écrivain a livré pour mener à bien son *Soldat inconnu.* Et qu'il n'aura somme toute eu le cœur de jeter que *symboliquement* aux flammes. C'est donc à partir de ces

documents miraculeusement sauvés que les deux chercheurs ont constitué leur édition, proposant au lecteur la version la plus proche de ce qu'aurait pu être le livre achevé.

C'est Judith Trachsel qui s'est occupée de l'établissement des textes, et qui a rédigé les notes précieuses qui permettent de suivre pas à pas les multiples étapes et métamorphoses de la constitution du texte. Il est très intéressant de découvrir ainsi, par exemple, les sources d'inspiration à la fois mythiques (Knut Hamsun, *Au pays des contes*, 1926) et historiques de ce récit. Le nombre d'ouvrages consacrés à la Première Guerre mondiale qui figurent dans la bibliothèque de Cendrars et que Judith Trachsel a dépouillés est tout à fait impressionnant. Son bel essai critique, intitulé « Dans l'atelier de l'écrivain », lui permet de faire la synthèse de ses recherches sur les divers états du texte, les paratextes et les hypotextes, sur lesquels l'entreprise s'appuie. Tant d'efforts de lecture et d'écriture ! Qui n'auront cependant pas suffi, à Cendrars, cette fois-ci encore, à maîtriser la « période guerrière » de sa vie.

Mais à travers cette édition, on devine l'immense travail de réflexion sur le sujet et ses apories que fournit l'écrivain. On saisit la conscience stratégique que Cendrars a de son entreprise littéraire, de sa position dans le paysage littéraire de l'époque, du rôle qu'il joue vis-à-vis de son destin particulier, bâtissant pierre après pierre une oeuvre qui transcende la terrible blessure.

Texte dédié à un anonyme, texte lui-même tombé dans l'oubli... Ce récit inachevé est à lire comme une figure emblématique que Claude Leroy dévoile dans sa préface subtile et profonde, permettant au lecteur émerveillé d'accéder au sens secret de ce texte composite qui s'efforce d'assembler en une unique tresse le récit historique (la Grande Guerre), le récit mythique (Prométhée) et l'expérience personnelle traumatisante.

Pièce étonnante du puzzle poétique cendrarsien que cette *Vie et mort du soldat inconnu* ! Editée avec un soin exemplaire et un incontestable brio par Claude Leroy et Judith Trachsel, elle élargit considérablement notre connaissance de l'œuvre de l'écrivain manchot.

CHRISTINE LE QUELLEC

Blaise Cendrars. *Le Lotissement du ciel*. Edition présentée et annotée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996, 589 pages.

A l'intérêt pour *Le Lotissement du ciel* qui ne cesse de s'accroître ces dernières années, même auprès du grand public vient fort heureusement répondre une nouvelle édition de ce chef-d'œuvre dans la collection Folio, présentée et annotée par Claude Leroy, professeur à l'Université de Paris X. Voilà une déplorable lacune enfin comblée, puisque avant 1996, ce texte — ô combien difficile! — de Cendrars était livré en pâture au public sans aucun accompagnement critique. Ce qui a sans doute contribué à perpétuer sa légende de pavé indigeste. Désormais guidé par la plume allègre et documentée de Claude Leroy, le lecteur pourra savourer les méandres de ce *Lotissement du ciel* nouveau.

Dans la nouveauté, commençons par saluer l'illustration de couverture confiée à Tardi (la première édition en Folio (1976) s'était prise très au sérieux en reproduisant un extrait du *Miracle de San Diego* par Murillo, Paris, Musée du Louvre). L'illustrateur a su saisir l'accumulation ironique de Cendrars, qui fait rebondir son lecteur d'une histoire de saint à une histoire de fou amoureux, de

la rencontre d'un tamanoir à la découverte d'une nouvelle constellation. De ce «fouillis» se dégage un parcours initiatique fascinant, que la préface, les notes et le dossier de Claude Leroy parviennent habilement et efficacement à éclairer.

La préface met clairement en évidence la valeur de manifeste historique que possède *Le Lotissement du ciel* en tant que tombeau de la modernité. Elle invite le lecteur à accepter comme le signe d'une élection la mortification que lui inflige Cendrars dans «Le nouveau patron de l'aviation», et lui propose un guide sûr à travers la structure éclatée de cette œuvre. Dans la «biographie» qu'il trace, le critique avertit judicieusement le lecteur de l'amalgame inextricable de rêve et de réalité qu'a été la vie de Cendrars. Ces mystères de l'homme et de son œuvre pourront être étudiés plus avant grâce à une bibliographie claire et pratique, alors qu'une série de précieuses notes donnent des renseignements tirés des manuscrits et de la connaissance profonde qu'a Claude Leroy de l'état actuel de la recherche cendrarsienne.

Nul doute que toutes ces pistes inciteront le lecteur à découvrir «en connaissance de cause» la forêt pluviale qu'est l'œuvre cendrarsien, à en savourer les pièges et les envoûtements jusqu'à l'étourdissement émerveillé qui fut le nôtre.

LILIANE TENA-PARMIGIANI

Georgiana M. M. Colvile. *Blaise Cendrars, écrivain protéiforme, Rodopoi*, Amsterdam – Atlanta, 1994 (Collection Monographique Rodopoi en Littérature Française Contemporaine), 97 pages.

Les six articles que Georgiana Colvile réunit dans le dernier en date de ses ouvrages se proposent de «donner une idée de la diversité parfois déroutante de l'œuvre cendrarsienne». Le but visé est amplement atteint, car Colvile présente un Cendrars-Protée qui fut poète, romancier et journaliste (un journaliste cependant qui mêlait fiction et faits réels comme bon lui semblait). Les six études réparties en trois parties selon ces trois axes abordent quelques grands textes souvent méconnus; nous font découvrir un corpus cendrarsien superbement hétéroclite et nous invitent ainsi à la relecture de l'œuvre entier pour nous en «enivrer», comme le souhaite expressément l'auteur.

Le volume s'ouvre sur une analyse de «*Ma danse*: Art poétique et mouvement perpétuel». Dans la perspective adoptée par Colvile, le cinquième poème des *Dix-neuf poèmes élastiques*, se lit comme le manifeste d'un art poétique paradoxal et étonnamment «moderne», puisque Cendrars réussit la gageure de transformer la technologie en poésie.

«Cris d'outre-Atlantique», une lecture comparative des *Pâques à New York* de Blaise Cendrars et de *Howl* d'Allen Ginsberg, nous fait découvrir deux poètes-iconoclastes qui ont joué un grand rôle dans deux importantes renaissances poétiques du XX^{e} siècle. Même si une différence d'âge d'un demi-siècle les sépare, leurs œuvres de jeunesse, par leur inspiration et leur quête, voire leur côté adolescent et bourlingueur offrent des parallèles et des ressemblances étonnants, des points de rencontres inattendus, ce qui les rend d'autant plus intéressants.

Dans la partie consacrée au romancier, Georgiana Colvile nous entretient de son livre favori, qui est *Dan Yack*, livre toujours méconnu du grand public. Abordant les thèmes de la technologie, du miroir et du carnaval, ses études sont complétées par des réflexions sur les romans *Moravagine* et *Emmène-moi au bout du monde!*

Ainsi une «schizoanalyse» («*Dan Yack* et les machines») inspirée de Deleuze et Guattari permet de mieux saisir le personnage de Dan Yack, qui ne fonctionne que grâce et par les machines. C'est à l'aide de machines qu'il crée (son dictaphone, le sténographe de la dactylo) et qu'il entretient des relations avec une femme. Ces processus sont narcissiques et fortement autoérotiques. Le roman autobiographique, dans ce sens-là, est une tentative d'auto-engendrement.

Dans «La Mère Gigogne et le Père Carnaval: Vêtements, travestissements et masques dans *Moravagine*, *Dan Yack* et *Emmène-moi au bout du monde!* », Colvile entreprend le décodage des métaphores vestimentaires dans ces trois œuvres majeures, ce qui lui permet de définir *Dan Yack* comme le livre asexué et androgyne par excellence, alors que *Moravagine* est vu comme le livre du deuil blanc. Dans cette perspective, l'écriture est transformée en carnaval et le personnage de Thérèse, dans le dernier roman, *Emmène-moi au bout du monde*, peut être interprété comme l'ultime incarnation de la folie carnavalesque chez Cendrars.

Les «Deux anti-romans (post)modernes: *Dan Yack* de Cendrars et *Second Skin* de John Hawkes» sont tous les deux les «confessions» d'un narrateur indigne de confiance. La comparaison de ces deux romans écrits à deux générations de distance montre des ressemblances troublantes et fait ressortir le destin similaire des deux protagonistes: Dan Yack et Skipper, marqués par une guerre atroce, voués à la chasteté ou à l'impuissance régressent au fil de la narration et arrivent, grâce au travail de la mémoire et de la reconstitution d'un passé insoutenable à dépasser le «stade du miroir». Le silence final peut signifier soit le stade pré-natal, avant tout langage, soit le stade de la mort, au-delà de tout langage.

La troisième partie consacrée au journaliste-reporter que fut Cendrars contient un seul et long article («Feuille de houx/œil de fou»), analyse d'un autre texte relativement peu lu et peu étudié, celui d'«Hollywood, la mecque du cinéma».

Grâce à un jeu de mot subtil, Colvile crée à partir de Hollywood (bois de houx) deux termes qui caractérisent bien le «reportage» (paru dans *Paris-Soir*, du 31 mai au 13 juin 1936) de Cendrars sur Hollywood: c'est un texte «plein de trous (holy wood), entièrement fou (wholly wood). La feuille de houx placée en exergue (qu'on cherche en vain dans l'édition de Denoël) ainsi que la dédicace multiple et fantaisiste placent le texte plutôt sous le signe de l'onirique et de l'imaginaire que du côté du témoignage. C'est un texte «plein de trous», car Cendrars précise dans sa préface combien de rendez-vous il a ratés et combien de gens il n'a pu rencontrer. Selon Colvile, un autre jeu de mot s'impose donc: Hollywood est la «holy» ville, la ville sainte, c'est-à-dire interdite à un écrivain tel que Cendrars. D'où, peut-être, ce sentiment de frustration qui point par endroits sous le texte.

En plus c'est une histoire de fou, démente, car Blaise Cendrars y décrit les excès de la vie hollywoodienne. Par le côté bouffon et l'aspect de fièvre carnavalesque, folie et inspiration se côtoient. C'est le souffle inspirateur. Ainsi, l'écriture de Cendrars est une condensation de mensonge et de songe, d'imaginaire et de réel. Dans ce texte qui exprime tantôt la banalité, tantôt la fascination, on décèle un amour-haine de l'écrivain étranger pour une ville où la mystique est appelée *sex-appeal*.

Le reportage selon Cendrars, telle est la synthèse à laquelle aboutit Colvile, est un mélange de fiction et de témoignage où la réalité cède souvent la place à l'imaginaire. Même le reportage devient un lieu où l'écrivain ne cesse de s'interroger sur son propre statut d'écrivain ainsi que sur ses propres textes.

Quelles sont donc les images de l'écrivain protéiforme qui se dégagent après la lecture des six articles?

Ce sont avant tout celles d'un Protée adoptant des formes changeantes, avant-gardistes dans ses poèmes, effrayantes comme les fait surgir la lecture de *Moravagine* ou d'*Emmène-moi au bout du monde*, souvent insaisissables, fuyant toute classification, mêlant l'imaginaire sans bornes, l'onirique irréfragable et l'érudition débridée. A l'image de Protée qui refuse de livrer sa prédiction à moins d'y être forcé, Cendrars ne s'exprime qu'avec difficulté, recherchant souvent son salut dans l'esquive.

Tel que nous le présente Georgiana Colvile, Cendrars-Protée est un écrivain qui nous propose le dépaysement; son œuvre est une invitation à un voyage dans le temps et dans l'espace, un enivrement pour ceux et celles qui se laissent tenter par elle. Georgiana Covile fait partie de ces lectrices et chercheuses et son livre témoigne de sa passion pour Blaise Cendrars et de son assiduité à le faire connaître à un public de plus en plus vaste. Il faut l'en remercier.

JUDITH TRACHSEL

Claude Leroy (sous la direction de). *Blaise Cendrars et la guerre*, Armand Colin, 1995, 316 pages, ill.

Publié ce printemps sous la direction de Claude Leroy, le très beau volume *Blaise Cendrars et la guerre* contient les actes du colloque de Peronne qui eut lieu du 11 au 13 octobre 1991, organisé par le Centre R.I.T.M. de l'Université de Paris X-Nanterre et l'Historial de la Grande Guerre, centre de recherches installé à Peronne. C'est dans ce lieu de commémoration et de souvenirs que se déroulèrent les débats littéraires et historiques liant Cendrars et la Grande Guerre, celle qui a influencé à la fois sa vie et son oeuvre poétique. La Première Guerre – la der des der – a été le point de focalisation extrême de ces journées, puisque c'est devant la Ferme Navarin, dans la Somme où nous nous trouvions, que Cendrars perdit sa main d'écriture. La Deuxième Guerre mondiale fut aussi largement présente dans les conférences de ces journées car, vécue comme une souillure, cette guerre a d'abord provoqué la retraite et le mutisme de l'écrivain, puis elle a rendu indispensable la parole sur le premier conflit mondial, c'est-à-dire sur une expérience personnelle qui s'est malgré tout dérobée à la narration: en 1946, *La Main coupée* est publiée, relatant les souvenirs du caporal Sauser, gommant l'expérience de la mutilation et utilisant pour écrire ce passé si lourd un vocabulaire qui, lui, relève de la Deuxième Guerre (comme l'ont précisé les historiens à propos du mot boche). Ce colloque interdisciplinaire, associant méthodes historiques et littéraires, a mis en évidence des divergences d'interprétation ou simplement d'utilisation des textes cendrarsiens, nourrissant ainsi de nombreux débats, puisque historiens et critiques ne travaillent pas sur le même matériau. Dix-sept – chiffre magique! – communications furent présentées durant ces trois jours d'octobre, dont je me permets de ne rappeler ici que le nom du conférencier et le titre de sa communication[1] puisque Vladimir Plume avait eu l'occasion de faire un compte-rendu précis de la manifestation dans le numéro 6 de Continent Cendrars, pp. 88-93.

Aux *dix-sept regards sur la guerre* s'ajoute dans ce volume un autre plaisir pour l'œil, puisque plusieurs reproductions de documents (papiers militaires, plan autographe de *La Main coupée*), des portraits, des photos des lieux de com-

bat, des dessins de soldats au front par F. Léger et A. Zinoviev ponctuent le cheminement du lecteur dans cette tranchée littéraire creusée à même la chair du texte. En cela, l'important dossier de sources constitué par l'équipe du CEBC à Berne, Judith Trachsel et Jean-Carlo Flückiger est d'un grand intérêt car il permet cette fois-ci la pratique du regard intérieur et donne au lecteur la possibilité de mieux saisir la genèse d'une parole, des mots rouge sang. Le lecteur curieux y découvre la correspondance de Cendrars et Raymone entre 1944 et 1946. Ces documents inédits mêlent contingeances quotidiennes et observations sur l'écriture de *La Main coupée*. Décrivant son rythme de travail et ses satisfactions à voir le texte prendre forme, Cendrars se laisse aussi aller à des confidences, comme le 17 juin 1945 où il écrit « ... Je vais faire des démarches pour aller en Suisse cet automne. J'ai horreur de bouger, mais il le faudra... » (p. 269). Que ceux qui doutent encore du mythe du bourlingueur apprécient!

Cette correspondance publiée sur plus de vingt pages est cernée par des textes inédits de Cendrars, qui attestent de la maturation nécessaire à l'écriture de *La Main coupée*, dont les manuscrits d'une ébauche inachevée remontent aux années 1916-18. Premières traces de la blessure, elles ne sont pas des «scoops» mais comme l'a écrit Jean-Carlo Flückiger, elles sont la brèche affective qui doit nous «permettre de mesurer le potentiel d'angoisse et la leçon de courage» qu'elles révèlent. Associé à l'entretien radiophonique *Ma nuit de Noël 1914 à la Légion*, le récit intitulé *Le Caporal Olliver Sullivan*, écrit en 1918, projette encore à la face du lecteur une violence sanglante et ce défaut d'humanité auquel la guerre confronte l'homme: comment en revenir vivant?

Ce riche dossier d'inédits se compose encore des «Copeaux de *La Main coupée*» présentés par Judith Trachsel, c'est-à-dire les dossiers et chemises constitués par Cendrars lui-même et permettant d'observer la progressive genèse du texte, les plans de parties et de chapitres. De quoi intéresser tout critique quêtant la façon de travailler de l'artiste!

Par la densité des communications retranscrites et la portée des documents et inédits renfermés dans ces pages, *Blaise Cendrars et la guerre* est une arme de référence, qui ne devrait cependant pas exploser lors de sa manipulation mais dont la portée est aussi puissante que la photographie de l'engagé volontaire Sauser qui orne la couverture du volume: cet homme-là a deux mains...

CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER

[1] Ce sont, par ordre alphabétique: Stéphan Audoin-Rouzeau, «L'image de l'Allemand dans *La Main coupée*»; Jean Bastier, «Blaise Cendrars légionnaire (1914-1915)»; Jean-Jacques Becker, «La vision de la guerre chez Cendrars»; Jacqueline Bernard, «Les clairons du Bat' d'Af' dans les marais de la Somme»; Jay Bochner, «Blaise sans guerre»; Luce Briche, «Nuit de guerre»; Daniel Briolet, «L'imaginaire de l'honneur dans *La Main coupée*»; Rino Cortiana, «La guerre et *La Guerre au Luxembourg*»; Claude Debon, «La littérature à l'eustache: *J'ai tué*»; Michel Décaudin, «Cendrars et la guerre d'Espagne»; Jean-Carlo Flückiger, «Pouvoir du rire: Cendrars et Charlot»; Maria-Teresa de Freitas, «La guerre des cultures»; Françoise Gerbod, «Cendrars et Apollinaire: la guerre est-elle jolie?»; Claude Leroy, «Prométhée légionnaire: *La Vie et la mort du soldat inconnu*»; Christine Michel, «La blessure et l'œuvre: Cendrars et Joë Bousquet»; André Picciola, «Les étrangers au service de la France»; Michèle Touret, «Léger et Cendrars: dessins de guerre, paroles de guerre».

Claude Leroy (sous la direction de). *Blaise Cendrars et* Le Lotissement du ciel, actes du colloque international de Conflans-Sainte-Honorine, 16-17 juin 1990, Paris, Armand Colin, 1995, 223 pages, réédition.

Revenons à la très féconde année 1995 qui a vu naître sous la direction de Claude Leroy, cet autre volume fondamental: *Cendrars et Le Lotissement du Ciel.* Cet ouvrage est le premier entièrement consacré au quatrième volet de la Tétralogie cendrarsienne. Neuf spécialistes internationaux renouvellent en profondeur la vision de cette œuvre à l'architecture baroque et souvent réfractaire à une lecture d'ensemble.

En guise d'apéritif, **Frédéric Jacques Temple** nous narre l'entrevue durant laquelle il obtint de Blaise Cendrars l'autorisation de publier dans la revue *Souffles* un fragment de la future deuxième partie du *Lotissement du ciel:* «Le nouveau patron de l'aviation», alors intitulé «Le ravissement d'amour». **Michel Autrand** fait ensuite des ailes, de l'avion et de l'ange les trois emblèmes d'une lévitation littéraire et mystique. Il balaie d'emblée l'opposition entre l'absence de foi affichée par Cendrars et sa fascination pour le sacré. Ce qui décolle, avant tout, c'est le texte, dépouillé de toute convention, de toute règle. Un texte devenu en somme si léger qu'il nous oblige à nous délester à notre tour de nos attentes de vieux lecteur aguerri.

Colette Astier confronte l'expression mystique et l'expression poétique en s'appuyant sur une étude parallèle de *Zone* d'Apollinaire. Ainsi se répondent le Verbe et sa verbalisation. Avec la sagacité d'un Hercule Poirot de la mystification littéraire, **Claude Pinoteau** suit les tribulations de la statue de Peï dans *Le Lotissement du ciel* et démontre que l'art baroque a donné à Cendrars le goût du «composto», de la composition et du composite. Le poète «vole»... emprunte à d'autres ce qui lui donnera des ailes pour créer. **Adrien Roig** a enquêté sur le terrain brésilien afin de mettre en évidence le mouvement ascensionnel continu qui élève «La Tour Eiffel sidérale» de la terre brésilienne à la découverte d'une nouvelle constellation. Un «lot» vide dans la voûte céleste... Un terrain vierge dans l'univers littéraire que Cendrars s'emploie à lotir.

La Modernité, ce maître-mot de notre vingtième siècle, n'a pas épargné le poète solitaire qu'est Cendrars. **Maria-Teresa de Freitas** a interrogé les rapports qu'il a entretenus avec le «modernismo» brésilien. Des rapports d'influences réciproques que l'écrivain n'a pas toujours reconnues, mais que la chercheuse démontre avec virtuosité en parlant de «la récupération cannibale de l'exotisme brésilien». **Claude Leroy** nous convie ensuite à «La nuit des Lémuriens», cérémonie d'investiture d'un nouveau langage où «tout fait signe». Et le chercheur de se livrer à des tours de passe-mots surprenants et révélateurs déconcertants: la merveille est extraite de Méréville, la pierre roule de Saint-Pétersbourg à La Pierre, l'aiguille essaime en autant d'épines maternelles.

Christine Le Quellec met ensuite à l'enquête l'unité du *Lotissement du ciel.* Ce volume, se présentant comme un mystère, nous élève justement au Mystère où tous les opposés se rejoignent. Ainsi, l'enquête partant de la fin, la lecture se fera à rebours, de «La Tour Eiffel sidérale» au «Jugement dernier» (le bien nommé!). La mort à l'écriture apparaît alors comme le commencement de la «vraie vie», ce qui n'est autre qu'une nouvelle «histoire vraie» de Blaise Cendrars. Plaçant d'emblée *Le Lotissement du ciel* au sommet de l'œuvre cendrarsien, **Jay Bochner** s'attache à décrire l'extraordinaire «voyage du regard» auquel préside l'écrivain. Ainsi se dégage la figure d'un Cendrars «autogéographe» qui cherche «la place du sujet par l'acte d'écrire».

Le volume s'enrichit aussi d'une importante série de documents et d'inédits, parmi lesquels un intéressant panorama brossé par **Jean-Carlo Flückiger** des quatre étapes qui ont jalonné l'élaboration de «La Tour Eiffel sidérale» et un commentaire précieux de **Miriam Cendrars** assorti d'extraits de lettres de Blaise à Raymone narrant les sept semaines d'écriture du texte sur Saint Joseph de Cupertino.

LILIANE TENA-PARMIGIANI

Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger (sous la direction de). *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, actes du colloque international du centre culturel suisse de Paris, 31 mars-2 avril 1995, Paris, Armand Colin, 1995, 311 pages, ill.

L'inscription de l'œuvre de Cendrars au programme de l'Agrégation française a donné un coup d'accélérateur à la publication de nombreuses études importantes. Parmi celles-ci, *Cendrars, le bourlingueur des deux rives* a paru chez Armand Colin en 1995 sous la direction conjointe de Claude Leroy et de Jean-Carlo Flückiger. Vingt-deux spécialistes internationaux se relaient à l'intérieur des trois sections du recueil: «Entre deux rives», «Entre deux livres», et «Entre deux mythes».

«Rive où l'écriture le rive et rive qu'il rêve où jamais il n'arrive.» **Miriam Cendrars**, en ouverture à ce volume donne à merveille le tempo de ce colloque. Dans la première partie, les chercheurs se sont attachés à suivre le sillage tracé par Cendrars dans l'histoire et la géographie littéraires de notre siècle.

Frédéric Jacques Temple commence par préciser que la bourlingue est avant tout une voile servant à maintenir le cap. Pour Cendrars, ce cap a pu être maintenu grâce à l'écriture. Après cette mise en situation maritimo-littéraire, **Daniel Maggetti** suit la courbe capricieuse de la réception réservée à l'œuvre cendrarsien en Suisse française. Longtemps ignoré, voire rejeté, Blaise Cendrars représente actuellement le prototype du Suisse ouvert, cosmopolite, que les encyclopédies récentes se targuent d'adopter comme l'emblème d'une Confédération intellectuellement nomade et aventureuse.

Poursuivant cette réflexion sur la place «officielle» occupée par Cendrars dans l'histoire littéraire de notre siècle, **Jean-Pierre Goldenstein** s'interroge sur «Le Cendrars des écoles». Force est de constater que le poète iconoclaste des «Pâques à New-York» est encore trop souvent réduit à son image d'écrivain-aventurier. Les travaux innovateurs des chercheurs universitaires actuels devraient, selon l'auteur, ouvrir un avenir «scolaire» plus riche et plus juste à celui qui fut «au cœur du mot» avant d'être du «monde entier». Dans son «Eloge du déserteur», **Pierre Rivas** apparente la fonction de précurseur de Blaise Cendrars venu de la «périphérie» vers le centre (Paris) pour y semer de fécondes idées novatrices aux rôles qu'en leur temps jouèrent Rousseau et M^me^. de Staël.

Cette première partie intitulée «Entre deux rives», se conclut sur l'intervention de **Maria-Teresa de Freitas,** qui souligne la valeur essentielle du séjour brésilien de Cendrars. En 1924, il retrouve en Amazonie son être naturel et se dépouille de son être social. Il entrera ainsi dans une nouvelle forme d'écriture, celle du romancier, c'est-à-dire dans une nouvelle forme de vie.

La seconde escale aura lieu «entre deux livres»: neuf recherches sont ici réunies pour nous donner un vaste panorama des accointances artistiques de Cendrars.

Michel Décaudin évoque les points de rencontre et les pommes de discorde qui émaillèrent les relations d'Apollinaire «le Flâneur» et de Cendrars «le Bourlingueur». **Rino Cortiana** s'interroge ensuite sur l'évolution de la relation de Cendrars avec Paris, tour à tour ville-foyer, centre de rencontres, de départs et d'arrivées. Centre où fourmillent les inquiétudes artistiques à la recherche d'un nouveau langage capable de traduire les contradictions de l'espace urbain moderne. Mais Paris, c'est surtout sa «Tour» qui rapproche l'expression littéraire de Cendrars de celle picturale de Delaunay. C'est aux relations de Cendrars avec un autre peintre, Fernand Léger, que s'intéresse **Christian Derouet** dans sa recherche sur la lecture de «J'ai tué» par son auteur dans la galerie de l'Effort moderne le 16 février 1919.

Une autre figure du panthéon cendrarsien fait l'objet de l'étude d'**Anne Boyer**; il s'agit de Remy de Gourmont, «le maître choisi à vingt ans», qu'il a tour à tour adulé et rejeté. Ce Père-écrivain s'est en effet mué en Lépreux hideux et meurt le jour même où Cendrars perd son bras, le 27 septembre 1915. Afin que l'écrivain naisse à sa nouvelle identité, il a donc fallu que l'empreinte du Père fondateur s'estompe. Encore un conflit, encore une passion: Charles-Albert Cingria. Nous devons à **Doris Jakubec** une recherche originale sur les relations complexes de ces deux écrivains-nomades. D'un côté, la fidèle admiration de Cingria et de l'autre, l'infamant revirement de Cendrars blessant publiquement son ami «pédéraste» au cœur même de son secret.

Les rapports ambigus à l'Autre ont aussi intéressé **Philippe Bonnefis**. Dans sa réflexion celui-ci lie la perte de la main droite à la perte de l'Autre, de tous ces autres auxquels Blaise Cendrars s'est attaché et qui n'ont cessé de prolonger de leurs présences fantomatiques ce moignon à jamais incomplet, alors que, «gauchement», l'autre main tente de construire sa propre identité. Deux nouvelles ambiguïtés sont soulevées par **Michel Collot**: celle du vrai et du faux et celle des «emprunts» de Cendrars à Gustave Le Rouge dans le façonnement des paysages de «Documentaires». D'emblée, la première est levée, puisque, nous dit le chercheur, «l'imagination est un moyen d'accéder à une vérité enfouie sous les faits». Reste la réécriture par Cendrars de certains passages de Gustave Le Rouge. Cette appropriation est sans conteste une création et Michel Collot s'emploie à nous en convaincre à travers une étude serrée des passages empruntés et refaçonnés.

Judith Trachsel nous propose à son tour une flânerie dans l'atelier de création de l'écrivain en feuilletant pour nous les ébauches d'un recueil intitulé «Marines», dont subsistent deux projets. Celui de 1935 est une célébration enthousiaste des voyages en mer, alors que le second, datant de 1957, témoigne d'un adieu à la mer et aux voyages. Judith Trachsel démonte à cette occasion une technique d'écriture troublante, celle qu'elle qualifie de «dissémination-agglutination» et apparente à la ponte en mer des tortues qui laissent leurs œufs s'en aller au gré des flots et éclore sous d'autres cieux. En conclusion à ce second volet, **Jean-Carlo Flückiger** nous livre quelques hypothèses sur «Le Déluge», la symphonie inachevée d'un jeune musicien qui hante l'œuvre de Cendrars comme «un désir inextinguible de renouveau, de régénération». Ainsi, Le Déluge n'est pas la fin, mais l'occasion d'une renaissance, métaphore inépuisable du parcours de Blaise pour qui foudroiement équivaut à fécondation.

La troisième et dernière vague de réflexions ondoie «entre deux mythes». **Jay Bochner** inaugure ce cycle en parcourant les cent et une façons expérimentées par Cendrars pour élaborer des mythes: sur ses personnages, sa vie, la structure de ses œuvres, sur les autres, sur l'histoire... Si Blaise a tant aimé s'adonner au mythe, c'est que celui-ci n'a pas d'auteur. Disparaître dans l'écriture pour en renaître. S'évader dans le mythe pour être plus près de soi et du monde. Le livre

et ses mythes opèrent donc comme une magie; c'est ce que **Luce Briche** s'emploie à nous montrer dans sa description du livre total, sorte de mythe d'une nouvelle Bible poursuivi par Cendrars. Cette recherche sacrée fait de Cendrars un mage qui s'entoure de rituels secrets et de disciples occultes: nous, «lecteurs inconnus» à qui il finit par s'adresser explicitement à la fin de son œuvre.

Les deux recherches suivantes s'attachent à «Gênes», le huitième chapitre de *Bourlinguer*. **Marie-France Borot** y démantèle «l'illusion de l'identité et la réalité des identifications.» La recherche des origines napolitaines aboutit donc elle aussi à l'élaboration d'un mythe, celui du vert paradis de l'enfance, aussi nécessaire qu'improbable. **Anne Marie Jaton** s'attache, quant à elle, à replacer le mythe fondateur de Naples sous le signe de Virgile, le guide spirituel qui fut longtemps lu comme l'annonciateur du renouvellement du monde par la venue du Christ. Ainsi, Naples, la néa-polis des Grecs, abrite la renaissance du poète et sa rédemption.

Ce salut passe par la recherche de l'unité. **Christine Le Quellec** nous initie à «L'ABC de l'androgynie» qui est la règle de base de cette quête. Par l'écriture, Cendrars réussit le tour de force d'atteindre la neutralité, cet état de béatitude première et indifférenciée, ce Tiers-Corps idéal. Pour ce faire, il invente un Tiers-Langage, fragmentaire et donc au fort potentiel combinatoire. Cendrars rêve d'un montage cinématographique de l'écriture littéraire où coupures et reprises s'entrelacent. Il forge ainsi le mythe d'un nouvel alphabet indissociable du nouvel être auquel il aspire. Il devient donc évident que la place de la femme dans l'élaboration de cette identité unique ne peut être que mythique: ainsi, Cendrars aime à pratiquer «L'amour de loin» comme nous le démontre **Michèle Touret**. Ravissement et aliénation, cette idéalisation de l'amour mène à la mort. Meurtre de l'autre qui est aussi suicide. Mais chez Cendrars, la mort nourrit la vie.

Cette mort est au rendez-vous du 28 juin 1914, une journée particulière dont **Claude Leroy** déchiffre les multiples secrets. Sept ans plus tôt, le 28 juin 1907, le futur Cendrars apprend la mort d'Hélène, trois ans plus tard, le 28 juin 1917, à Méréville, il confiera sa délivrance à l'écriture de la main gauche. Je laisse ici au lecteur, par l'esquisse alléché, le soin de suivre les autres édifiants méandres chiffrés de cette dernière étude.

J'invite ce même lecteur à déambuler dans la vaste documentation inédite réunie en fin de volume. **Jean-Carlo Flückiger** nous livre les «Sept paliers» qui ont conduit à l'écriture du *Lotissement du ciel*, œuvre maîtresse en voie de redécouverte. Les épris d'images découvriront avec délices le portrait du poète en jeune dandy sur un cliché jusqu'ici inconnu, datant de 1910 ou de 1911, ainsi que d'autres prises de vue jalonnant la vie de Cendrars.

LILIANE TENA-PARMIGIANI

Monique Chefdor et Georgiana Colvile (sous la direction de). *Blaise Cendrars 4 – Cendrars, la Provence et la séduction du Sud*, La Revue des Lettres modernes, Paris, Minard, 1996, 247 pages.

Après les trois premiers numéros de *La Revue des Lettres modernes* consacrés à Blaise Cendrars (*Les inclassables, Cendrars et l'Amérique, Bourlinguer à Méréville*), en voici maintenant le quatrième, *Cendrars, la Provence et la séduction du Sud*. Il contient les actes du colloque d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1992), et s'inscrit parfaitement dans la série des «lieux de l'écrivain et de l'écriture».

Aix-en-Provence occupe une place paradoxale dans la vie et l'œuvre de Blaise Cendrars. Si pendant la deuxième guerre mondiale les années aixoises (1940-1947) ont été des plus créatrices à partir de 1943, sa ville-refuge n'apparaît quasiment pas dans l'œuvre, contrairement à Marseille ou à La Redonne.

Rien d'étonnant donc que le volume s'ouvre sur **Marseille**, port d'attache de Blaise Cendrars, dont Jean-François Thibault et Philippe Bonnefis entreprennent de mettre en lumière le charme discret.

Dans la deuxième partie, **Cendrars au Brésil**, Maria Teresa de Freitas nous fait découvrir ce pays exotique et catalyseur pour le poète en nous présentant le recueil de poèmes *Feuilles de route*. Adrien Roig nous invite à une promenade dans la forêt vierge brésilienne en nous relatant l'histoire d'une traduction, celle de *A Selva – Forêt vierge* et l'histoire d'une amitié, celle de Blaise Cendrars avec Ferreira de Castro.

Les troisième et quatrième parties ne sont plus intitulées d'après des lieux géographiques proprement dits mais renvoient à des lieux d'écriture, à des ateliers de poésie, de collages et d'intertextualité: si la troisième partie (**De la poésie, encore et toujours**) contient trois études sur la poésie cendrarsienne, la quatrième propose trois **Nouvelles lectures du texte**, c'est-à-dire des deux grands textes écrits à Aix-en-Provence, à savoir *L'Homme foudroyé* et *Bourlinguer*.

Dans la cinquième partie (**Documents**), nous nous penchons sur la correspondance cendrarsienne – source vraiment intarissable – dont nous connaissons déjà quelques lettres ou extraits; et nous apprenons l'histoire d'une amitié tardive, épistolaire elle aussi, entre un professeur et un poète, celle qui s'établit entre Charles Camproux et Blaise Cendrars.

Il n'est guère surprenant que ce numéro comporte quatre études sur *L'Homme foudroyé*, premier volume de la Tétralogie, commencée en 1943 à Aix, volume qui parle de Marseille et de La Redonne[1]. Une première fois par la plume de **Jean-François Thibault** dans «Topos, logos – le lieu de l'écriture». Rien d'étonnant non plus que Marie-Madeleine, *la Carissima*, apparaisse plus d'une fois dans ces études provençales...[2]

L'étude de Jean-François Thibault s'ouvre sur l'affirmation de Blaise Cendrars de son nouveau départ dans l'écriture, le 21 août 1943, relaté dans *L'Homme foudroyé*: l'aventure banale d'un officier allemand évoquée par E. Peisson – seul témoignage direct d'ailleurs sur l'Occupation – fait resurgir en lui des souvenirs de la guerre de 14, souvenirs qui seront la matière principale de *La Main coupée*. Dans la deuxième partie de *L'Homme foudroyé*, «Le Vieux-Port», Cendrars donne selon Thibault une «longue suite de métaphores qui tendent à vérifier son affirmation qu'"écrire, c'est abdiquer"». Le parcours à travers les références olfactives et les références à l'écriture et à la langue que Thibault retrace pour nous, montre le triomphe de la vie sur l'écriture. Marseille et La Redonne ne sont pas des lieux où on écrit, ce sera Aix, où Cendrars, attablé à sa table de cuisine, se plonge dans la contemplation et transforme ces lieux en écriture, c'est-à-dire en métaphores.

Avec **Philippe Bonnefis**, nous nous perdons «à vue de nez» sur les sentiers des odeurs, senteurs et parfums, en compagnie de Marie-Madeleine, la Très-Chère, et de Lazare, son frère, où Narcisse se transforme en Ulysse. Nous nous engageons dans ce «parfum-paysage» de *L'Homme foudroyé*, «le plus accompli de[s] ciné-romans» de Cendrars, où le parfum est passé au rang de film. Mais hélas! Les pages odorantes de Cendrars au début du «Vieux-Port» n'ont pas de suite et le feu d'artifices olfactif de Bonnefis s'achève et il constate «que le parfum fait mourir. Et c'est parce que le parfum fait mourir qu'il peut être associé au

cinéma, à cet art dont, avec les années, Blaise Cendrars ne va rien louer tant que l'évanescence».

Maria Teresa de Freitas, à son tour, nous lance à «La "Découverte" du Brésil» en nous présentant le rôle éminemment important que Blaise Cendrars a joué au Brésil dans les années vingt. C'est lui au fond qui est venu faire découvrir aux artistes brésiliens d'avant-garde leur propre pays et leur culture et qui a ainsi considérablement marqué le mouvement moderniste. Lui-même se nourrira tout au long de sa vie de poète et d'écrivain de cette «brésilianité» et son premier voyage de neuf mois donnera immédiatement naissance au recueil de poèmes *Feuilles de route*, poèmes que notre critique qualifie de «photographies verbales». De Freitas définit ce recueil comme un «récit de voyage», genre qui implique un «déplacement réel dans l'espace», qui «s'inscrit dans une durée temporelle» et offre «une structure narrative de type spatio-temporel». Grâce à la découverte du Brésil, Cendrars trouve non seulement une nouvelle écriture mais aboutit également à une connaissance de soi plus profonde, ce qui sera sensible dans son œuvre entière imprégnée désormais de «brésilianité».

La séduction de la forêt vierge à laquelle cédèrent «Blaise Cendrars et Ferreira de Castro» et dont le livre *A Selva – Forêt vierge* est la preuve, constitue le thème de l'article d'**Adrien Roig**. A ce sujet, nous renvoyons nos lecteurs à l'étude d'Adrien Roig dans le présent volume aux pages 93-110 qui offrent une version augmentée et plus détaillée de la matière. La correspondance complète entre Blaise Cendrars et Ferreira de Castro est également publiée dans ce volume aux pages 111-139.

L'étude de Roig est une révélation troublante de la destinée aventureuse de deux écrivains dont les goûts et les œuvres présentent de grandes ressemblances. Leur amitié, dont témoigne la correspondance, commença par la traduction de Blaise Cendrars du roman *A Selva* du Portugais Ferreira de Castro. Roig précise néanmoins qu'il s'agit plutôt d'une réécriture car Cendrars s'appuie d'une part sur une version déjà traduite en français d'un certain Jean Coudures, d'autre part il modifie certains passages à son gré, retravaille le texte... Ce sera pourtant la version cendrarsienne du roman qui connut un véritable succès au point d'être pris comme un roman de Cendrars lui-même. Cette heureuse «collaboration» permit une amitié de longues années de deux écrivains qui étaient tous deux saisis par la même passion: la forêt vierge.

Dans le premier article de la troisième partie consacrée à la poésie, **Joëlle Gardes-Tamine** nous propose «Quelques réflexions sur le collage chez Cendrars, Apollinaire, Saint-John Perse». Après avoir retracé l'histoire du collage et situé la naissance du collage en peinture en 1912 avec les papiers collés de Braque et de Picasso, Gardes-Tamine décrit ensuite les trois techniques du collage littéraire, le «cut-up», technique dadaïste, la juxtaposition qu'on rencontre chez Cendrars et Apollinaire sous forme de simultanéisme et enfin le collage proprement dit où le poète «colle» dans son texte des éléments préexistants, empruntés aux textes littéraires ou aux documents de la vie moderne. Le montage est essentiel à ce genre de travail poétique et Gardes-Tamine en distingue deux sortes, le collage synthétique – une trouvaille est transformée et adaptée à la manière de Saint-John Perse – et le collage analytique à la manière d'un Cendrars ou d'un Apollinaire qui, pratiquant la réécriture, fondent le matériau de départ dans le nouveau texte. Elle conclut en disant que le collage, où tout est virtuellement poétique, est à l'image d'une modernité de l'hétérogène et du fragmentaire et qu'il déclenche des réflexions sur la vie moderne. Ainsi, le collage devient pour les poètes un moyen de répondre à des interrogations existentielles.

Le modernisme et ses répercussions sont au cœur des réflexions de **Bernard McGuirk** dans «Blaise Cendrars et *Portugal Futurista*». Il présente la contribution de Blaise Cendrars pour *Portugal Futurista*, revue moderniste qui ne parut qu'une seule fois en novembre 1917. Le poème de Cendrars, *La Tour*, le deuxième des *Dix-neuf poèmes élastiques* «s'érige en phare d'inspiration pour les principaux artistes de l'avant-garde au Portugal dont le plus connu est sans doute Alvaro de Campos (un des hétéronymes de Fernando Pessoa).» Les poètes trouvent dans ce poème les thèmes auxquels ils aspirent, tel «le cosmopolitisme, l'iconoclasme, l'expérimentalisme, la fascination de la technologie et de la publicité».

Clôturant la troisième partie consacrée à la poésie, **Pierre Caizergues** dégage mythe et réalité dans le *Panama ou les aventures de mes sept oncles* dans son article «Le *Panama* ou les sept visages d'Orphée». Après avoir fait une petite enquête dans les registres de l'Etat civil, il constate d'emblée que Freddy Sauser n'avait que quatre oncles et que le premier dans le poème, Heinrich Gustav, le sixième enfant des Dorner, était bel et bien boucher et succomba dans un terrible cyclone (situé dans le poème en 1895, survenu en réalité en 1900). Le point de départ du poème se réfère donc effectivement à une réalité quoique celle-ci semble invraisemblable.

Les différentes destinées, ces différentes voies – ne correspondant pas à une réalité familiale mais ayant un statut exemplaire – permettent au poète, selon Caizergues, de trouver sa propre voie en projetant sur les oncles ses propres désirs, fantasmes et angoisses. Dans ce sens-là, les voyages des sept oncles dans le temps et dans l'espace peuvent se lire comme un voyage de l'écriture qui mène Freddy Sauser à Blaise Cendrars. Pour terminer, Caizergues interprète le *Panama* comme un poème orphique en y décelant plusieurs éléments du mythe classique. Qu'un oncle soit Orphée-boucher ou Orphée-boulanger, ils sont «tous poètes à leur manière» et des «voyageurs de l'impossible».

La quatrième partie propose finalement des lectures imaginatives et exubérantes de *L'Homme foudroyé* et de *Bourlinguer*. **Jacqueline Bernard** nous invite dans «La séduction du sud – du cliché au texte» à une étude de l'emploi du cliché que fait Cendrars dans *Bourlinguer*. «Travailler avec et sur un cliché, c'est se mesurer avec l'ensemble des données culturelles et référentielles d'un temps choisi». Ce constat amène Jacqueline Bernard à un aperçu du cliché culturel et de ses acceptions. Dans le chapitre 8 de *Bourlinguer* intitulé «Gênes», Jacqueline Bernard étudie la réécriture cendrarsienne du cliché en distinguant trois niveaux, d'abord la mise à distance du cliché de premier degré (ce sont les cartes postales stéréotypées du photographe napolitain Ricordo), ensuite le traitement subjectif du cliché aboutissant à un exotisme pittoresque de l'Italie, enfin la métareprésentation du cliché qui donne, à part la vision directe, celle, indirecte qui est un commentaire de ce qui s'écrit. Ce réinvestissement du cliché permet donc un discours réflexif sur le fonctionnement de l'écriture cendrarsienne.

Jean-Claude Vian se propose ensuite d'explorer le vaste champ des signes de la présence-absence de Marie-Madeleine dans «*L'Homme foudroyé* sous le signe de la Carissima». Après avoir défini l'écriture de *L'Homme foudroyé* comme une écriture du fouet caractérisée au niveau du contenu par la mutilation des personnages et au niveau de la structure par l'éclatement de la matière narrative, Vian aborde le dévoilement de la présence-absence de Marie-Madeleine. C'est la lecture des *Monuments inédits*, ouvrage sur Marie-Madeleine en Provence qui «contamine l'écriture de *L'Homme foudroyé*, et génère certaines "Rhapsodies gitanes"». Mais Marie-Madeleine n'apparaît pas en tant que personnage mais «plutôt comme le choix d'une langue». «La fête de l'Invention» est donc aussi l'invention d'une écriture.

«Enivrez-vous», telle pourrait être la devise de **Florence Coutouly** dans son étude «Ecriture de l'ivresse, ivresse de l'écriture». Elle nous entraîne dans le domaine de l'ivresse à deux niveaux, étudiant les «soûlographies» de Cendrars (l'écriture de l'ivresse) et les traits stylistiques de ce dernier (l'ivresse de l'écriture). L'alcool joue dans l'œuvre de Cendrars un rôle important et Coutouly souligne sa fonction de catalyseur pour le conteur qui veut d'abord séduire son auditoire dans les lieux publics (cafés ou auberges), ensuite pour l'auteur qui veut séduire son lecteur. Mais il y a chez Cendras une incompatibilité flagrante entre écrire et vivre pleinement. Son activité d'écrivain n'est possible que dans la solitude, dans le manque et le renoncement. Ecrire, dans ce sens-là devient ainsi un moyen de survie. Cette écriture est une sorte de substitut métaphorique de l'ivresse et Coutouly n'analyse, pour terminer, qu'un moyen stylistique qui caractérise l'écriture cendrarsienne. C'est celui de la «pluralité», qui nous procure ce plaisir du texte dont parle Barthes. Cette pluralité, créée grâce à une dislocation temporelle, où les textes s'enchaînent sans chronologie temporelle ni événementielle, nous séduit par son dynamisme et nous invite ainsi à une lecture active.

La cinquième partie «Documents» contient la correspondance de Blaise Cendrars pendant les années aixoises avec Raymone, l'absente qui était présente, grâce à un échange de lettres quotidien, ensuite avec Jean Ballard, avec Charles Camproux et finalement avec Jacques-Henry Lévesque. C'est **Miriam Cendrars** qui présente les lettres de Blaise Cendrars à Raymone qui forment comme un journal intime. «Ces billets quotidiens de Blaise semblent adressés à un témoin silencieux que Blaise s'est créé. Ecrire à Raymone absente, c'est entendre l'écho de ses propres pensées, de ses préoccupations». Il parle de l'importance du courrier dans ces années de guerre, de l'organisation des repas, de ses soucis de ménage, il évoque ses problèmes liés à la nourriture, la peur d'une maladie, la lutte contre le froid. Mais à partir de 1943, il parle aussi de son travail d'écrivain et en particulier de la plus belle histoire d'amour qu'il a l'intention d'écrire, *La Carissima* «qui sera longue, lente et difficile à parachever». C'est surtout dans la correspondance avec son ami Jacques-Henry que nous pouvons suivre très exactement le développement de son travail pendant les années aixoises à partir de 1944. **Monique Chefdor,** elle, présente quelques échantillons révélateurs de cette correspondance, publiée entre temps dans le tome IX des *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1991. Il s'agit là d'un véritable «carnet de travail de l'écrivain». Nous nous contentons de ne donner qu'une seule citation mais qui résume à elle seule la condition de l'écrivain: «Le monde est atroce et la vie aujourd'hui ne vaut pas la peine d'être vécue. C'est pourquoi j'écris comme un fou». (17 mars 1944) Comme l'a remarqué Coutouly, écrire devient le seul moyen de survie et Aix-en-Provence se révèle ainsi le «lieu privilégié» de concentration pour la création des plus grandes œuvres cendrarsiennes.

Se faisant paléographe, archéologue, historien-détective, **Robert Guyon** nous présente une correspondance inédite entre Blaise Cendrars et Jean Ballard, directeur des *Cahiers du Sud*, nous donne des informations sur la collaboration de Cendrars aux *Cahiers du Sud* (prépublication d'extraits de *John Paul Jones*, de *L'Eubage*, du *Plan de l'Aiguille*), éclaire les relations Cendrars–Gaillard et s'interroge en particulier sur les événements vécus en 1927 à La Redonne. C'est dans le 6e chapitre «Les gens de mon commerce» du «Vieux-Port» dans *L'Homme foudroyé*, que Cendrars parle de son ami, le poète André Gaillard, personnage illustre, lié au milieu de la drogue, mort dans des circonstances restées mystérieuses. Cette mort mystérieuse, est-elle en rapport avec une chute que celui-ci fit en 1927, lors

d'une visite chez Cendrars? Dans deux lettres contradictoires à Jean Ballard, Cendrars relate l'épisode tragique. La version imprimée figurant comme «Note 1 au lecteur inconnu» dans *L'Homme foudroyé* et publiée d'abord dans un des *Cahiers du Sud*, interprète cette chute malheureuse comme une tentative de suicide d'André Gaillard...

Grâce à un article sur *Trop c'est trop* du professeur Charles Camproux paru en 1957 dans le n° 679 des *Lettres françaises*, qui sera suivi d'un échange de lettres entre le professeur et le poète, **Pierre Caizergues** fait deux coups d'une pierre: il nous présente une critique, considérée par Cendrars lui-même comme «étonnant[e] et divinatoire», une critique dans laquelle le professeur Camproux reconnaît le style et surtout le rythme de Cendrars (en démontrant entre autres le bon usage de toutes les langues en fonction des circonstances et en justifiant l'illogisme des images). Ainsi, Caizergues rend un hommage chaleureux à son maître et professeur montpelliérain qu'il considère à juste titre comme un «pionnier dans la reconnaissance de Blaise Cendrars par l'institution universitaire».

Cendrars, la Provence et la séduction du Sud issu du colloque d'Aix-en-Provence est une preuve de plus de cette reconnaissance et le quatrième numéro de *La revue des lettres modernes* montre une fois de plus à quel point Blaise Cendrars passionne les chercheurs et à quel point les études qui lui sont consacrées sont riches et approfondies.

JUDITH TRACHSEL

1 Cf. également le numéro 15 des Cahiers de sémiotique textuelle, *Blaise Cendrars &* L'Homme foudroyé, Paris, Université Paris X, 1989.

2 Cf. par exemple, Jean-François Thibault, «Topos, logos – le lieu de l'écriture» ou Philippe Bonnefis, «A vue de nez», Jean-Claude Vian, «*L'Homme foudroyé* sous le signe de la Carissima» ou encore Miriam Cendrars, «Chère Raymone... je m'éloigne de tout» et Monique Chefdor, «Les Années aixoises dans la correspondance Blaise Cendrars – Jacques Henry Lévesque».
Pour une étude détaillée à ce sujet, voir Anna Maibach, *La Carissima, genèse et transformation*, Cahiers Blaise Cendrars n° 6, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 1996.

Claude Leroy. *La Main de Cendrars*. Préface de Miriam Cendrars. Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1996, 360 p. (Collection «Objet».)

Claude Leroy est l'homme qui a le plus durablement renouvelé notre connaissance de l'œuvre de Blaise Cendrars, ces dernières années, et qui a le plus profondément marqué les recherches consacrées à cet auteur qu'il n'est désormais plus possible de cantonner distraitement dans sa fausse gloire de «pirate du lac Léman», comme cela a été fait pendant si longtemps. A travers son enseignement, lors des colloques qu'il a organisés et où il est intervenu, dans ses articles, Claude Leroy a exposé des vues novatrices, les a mises à l'épreuve en permettant à la communauté des chercheurs de se familiariser avec ses analyses subtiles et pertinentes. A ceux qui ont eu le privilège de suivre ainsi l'élaboration de sa «théorie», la publication tant attendue de *La Main de Cendrars* n'apporte rien de fondamentalement neuf, hormis le plaisir insigne de tenir le volume dans les mains et d'en tourner les feuilles. Ceux et celles en revanche, qui découvriront directement la vraie dimension de l'écrivain manchot dans ce maître livre, auront du mal à imaginer ce qu'il en a été de la réception de Cendrars *avant* que Leroy n'apporte son éclairage.

A l'origine de *La Main de Cendrars* il y a eu la thèse d'Etat soutenue par Claude Leroy à l'Université de Paris X, en 1987. Un monument de 1278 pages, comme on n'en fait plus! De la thèse au livre, un patient et délicat travail de réécriture se révélait nécessaire, dont l'auteur s'est magistralement acquitté. Non seulement rien d'essentiel ne s'est perdu en route – à moins qu'on ne tienne pour absolument indispensable par exemple tel schéma éclairant la «scénographie de la coupure», qui a dû être sacrifié –, mais encore les grandes articulations de l'ouvrage ressortent mieux grâce à une judicieuse réorganisation, l'ensemble gagne en clarté, l'argumentation, en vigueur persuasive.

Ecrit dans une langue sobre et élégante, le livre de *La Main de Cendrars* fait oublier la thèse. Dire qu'il se lit comme un roman policier serait fort approximatif (encore que dans maints endroits Claude Leroy se révèle un redoutable Sherlock Holmes littéraire). Il se lit bien plutôt comme un policier, comme un livre d'initiation et comme un traité d'alchimie verbale. Tout y est agencé, maîtrisé, composé de façon extrêmement serrée et complexe, mais se prévaut en même temps de la plus grande liberté. C'est que l'entreprise est portée, lancée dans un mouvement de spirale ascendante, par cette espèce d'urgence intérieure qui s'empare du chercheur ayant traversé, à force de labeur et de patience, le chaos d'une création et entrevu, dans un moment de grâce, sa source jaillissante.

On ne se risquera pas à proposer ici un résumé détaillé de *La Main de Cendrars*. L'important est de bien voir que tout l'effort de Claude Leroy porte sur l'élaboration de la *seconde poétique* de Cendrars. Ce qui ne veut pas dire que le critique évacue purement et simplement les poèmes qui ont fait la célébrité de Cendrars. Mais il a le courage d'établir clairement quelles sont les œuvres qui relèvent de cette *seconde poétique* (c'est le cas par exemple des *Armoires chinoises,* de *Profond aujourd'hui,* de *L'Eubage,* de *Vol à voiles,* de *L'Homme foudroyé,* de *Bourlinguer,* du *Lotissement du ciel,* etc.), et quelles sont celles qui s'en détournent (par exemple *L'Or, Rhum,* les grands reportages, *Emmène-moi au bout du monde!...).*

En guise d'entrée (en matière), Claude Leroy propose à son lecteur une pincée de ce «sel» que Cendrars tirait pendant l'été 1917 « du cresson» de Méréville. Ce faisant, il met en place les axes principaux suivant lesquels sa recherche se

déploiera: *le mythe* (plutôt que la légende), la construction du mythe (plutôt que l'enlisement dans la légende); *le secret* et le secret du secret (la rupture-coupure-illumination de 1917); enfin, *le chiffre,* autrement dit la *seconde poétique* qui ne peut être qu'une poétique du chiffre, puisque «au cœur du mythe que construit Cendrars, prend place cette correspondance entre le chiffre d'une expérience et une expérience du chiffre» (p. 15).

Les cinq parties du livre – cinq comme les doigts d'une main – portent des titres si parlants qu'il suffit de les énumérer pour donner une idée de l'itinéraire que le critique nous fait parcourir. La première partie, *«La main coupable»,* explique quelle terrible sanction la blessure reçue le 28 septembre 1915, devant la ferme Navarin, a constituée pour le poète qui avait inscrit son œuvre sous le signe de la violence.

La deuxième partie, *«Le voyage vers la gauche»,* évoque l'été 1917 que Cendrars passe dans «la capitale des cressonniers», et étudie le bouleversement radical qui résulte pour son écriture de la «merveille de Méréville», c'est-à-dire de son retour à la mère et de sa «seconde première naissance». (On se rend bien compte ce qu'il peut y avoir de scandaleux à réduire la pensée extrêmement précise et nuancée de l'auteur à ces quelques bribes jetées en pâture aux curieux. Il n'y a qu'une solution, c'est de renvoyer directement au livre.)

La troisième partie, *«Orion manchot»,* fait intervenir la figure tutélaire de Gérard de Nerval sur lequel Cendrars s'appuie afin de développer le mythe de sa main coupée montée au ciel, entre Bételgeuse et Riegel. En compagnie de Faust, que Nerval a mis en français, Leroy nous fait également descendre aux enfers à la recherche d'Hélène. Puis Artémis entre en scène...

La quatrième partie, *«Le couteau dans les livres»,* est celle des mésaventures et des reniements, bref, des «erreurs d'aiguillage». A travers les échecs que Cendrars subit dans le domaine du cinéma, dans lequel il s'est pourtant tellement investi; dans celui du roman à la «Rhum», qui est cependant le seul de toute une série de projets conçus à la suite de *L'Or,* à avoir été achevé, lui au moins; à travers les insatisfactions liées à ses activités de reporter, cette partie mène à la «Mort de l'eubage» et aux «Années stupides».

Dans la cinquième partie enfin, *«Le maître du temps»,* nous atteignons les sphères de l'écriture polymère dans les brisures de laquelle se dévoile le principe de la *prochronie,* «cette pratique palingénésique de l'autobiographie» (p. 314), qui fait de Cendrars «le maître du temps». Inoubliable moment que celui qui, au sommet de l'Etna avec Poe, Cendrars et Leroy, récompense le lecteur en lui permettant, par un simple pivotement sur le talon *gauche,* de «saisir les quatre points cardinaux d'un seul coup, bref d'embrasser tous les horizons» (p. 317).

Le volume est complété par une bibliographie soigneusement établie et un index très utile. Dans sa livraison de mars 1996, la Bibliographie de la France, *Livres du mois* N° 3, p. 46 caractérise le livre de Claude Leroy comme: «Une traversée de l'œuvre de Blaise Cendrars» et le recommande au public: «*Universitaire. Spécialiste du domaine.*» Comment résister à l'envie de corriger pareille banalité et pareille sécheresse par un vigoureux: «Attention! Chef-d'œuvre.» En précisant qu'il mérite d'être mis en toutes les mains, droitières et gauchères, studieuses et amies...

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars, l'or d'un poète*, Paris, Gallimard, 1996, 128 pages, ill. (collection Découvertes N° 279)

Blaise Cendrars, l'or d'un poète, le dernier livre que Miriam Cendrars vient de consacrer à son père, exaltera tous les lecteurs en leur faisant découvrir une œuvre aussi foisonnante qu'annonciatrice de la modernité la plus conquérante; il comblera également l'attente des cendrarsiens les plus avertis en leur offrant un texte érudit, des analyses remarquables d'acuité et une profonde qualité d'émotion.

Dès l'abord, ce volume enchante par une mise en page somptueuse, par une iconographie précise et souvent bouleversante; la reproduction chatoyante du *Premier livre simultané* constitue l'ouverture quasi magique de cet ouvrage et elle fait éclater le génie de Sonia Delaunay infusant la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, exaltant du même coup toute la puissance du poème cendrarsien. De très nombreuses photographies ponctuant la traversée du siècle de Cendrars, des fragments de manuscrits de l'auteur ou de ses amis, d'excellentes reproductions de toiles et de dessins choisis avec pertinence, sont autant de jalons capables d'éclairer les admirateurs du poète. Ils seront sensibles au soin méticuleux avec lequel les légendes accompagnant l'iconographie ont été composées, à la qualité de la bibliographie proposée et à l'utilité d'un Index qui se révèle extrêmement précieux.

Quatre chapitres articulent l'ensemble de cette fresque, à laquelle s'ajoutent des témoignages et des documents souvent inédits.

Le premier de ces chapitres, intitulé «Naître et renaître» rappelle les origines du «grand magicien», nous entraîne à Naples où se fixent les impressions fondamentales qui marquent l'enfant, nous conduit à Bâle et en Allemagne, puis à Neuchâtel où l'adolescent se dérobe à l'enseignement dispensé à l'Ecole de commerce en dévorant force livres. Miriam Cendrars ne manque pas d'évoquer les rencontres personnelles ou les fascinations intellectuelles qui compteront dans la formation de notre écrivain: le sculpteur August Suter, Reclus, Nerval, la pensée érasmienne, l'essentielle musique... Elle précise à quel point un texte tel que *Vol à voile* traduira la force symbolique qu'il faut assigner aux fugues de Freddy Sauser, qui s'achèvent par le départ vers la Russie, véritable voyage initiatique au cours duquel il découvre les premiers ébranlements de la Révolution. C'est à Saint-Pétersbourg qu'il vit une expérience amoureuse qui le fera sombrer dans un sentiment aigu de culpabilité après la mort d'Hélène Kleinmann. En 1907, c'est l'inscription à l'université de Berne, la rencontre avec Féla Poznanska et la conquête de l'improvisation sous la férule de l'organiste Hess-Ruetschi. Miriam Cendrars nous rappelle encore la découverte du *Latin mystique*, le retour presque furtif à Saint-Pétersbourg et à Streïlna et enfin, en 1911, le départ pour New-York où s'opère la véritable naissance de Blaise, attestée par le choix de sa signature d'écrivain et par la fulgurance qui éclate dans *Pâques à New-York*.

Miriam Cendrars éclaire remarquablement les sources d'inspiration et de méditation que furent pour son père Remy de Gourmont et Schopenhauer; le lecteur désireux d'approfondir tous ces points se reportera tout naturellement aux différents chapitres de la magistrale biographie qu'a publiée Miriam Cendrars (nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Balland, 1993). Elle nous ouvre d'ailleurs sa collection personnelle et nous offre, entre autres, l'autoportrait saisissant d'un Cendrars «disloqué». Dans un contrepoint extrêmement subtil, elle dégage le sens des recherches successives de son père et elle enrichit sa réflexion de citations essentielles empruntées à Cendrars lui-même.

«Libre et créateur», tel est l'intitulé du deuxième chapitre. Nous sommes invités à revivre des événements décisifs: la conquête de Paris, dès 1912, la parution des *Hommes nouveaux*, les amitiés nouées avec Chagall, les Delaunay, Dufy, la publication du *Premier livre simultané*, la rencontre avec Apollinaire, le mariage de Féla et de Cendrars le 3 août 1914 et l'Appel aux étrangers à s'engager dans l'armée française. C'est bientôt la tragédie du bras arraché, puis la conquête de la main gauche aboutissant à ce que Miriam Cendrars appelle «l'initiation de Méréville», se poursuivant par la naissance des œuvres essentielles que sont *Profond Aujourd'hui*, *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame* ou *L'Eubage*. L'auteur évoque avec bonheur les liens qui s'étaient tissés entre Cendrars et les musiciens du Groupe des Six, les multiples activités du critique d'art s'épanouissant dans des parutions éditoriales fort audacieuses et la conquête du langage cinématographique aux côtés d'Abel Gance. Ce rappel nous fait mieux comprendre l'accent triomphal de la célèbre phrase de Cendrars: «Le comput de ma vie commence en 1917». Notre historienne des Lettres relève très justement l'importance de l'expérience mystique dans la vie de Blaise, au moment même où la rencontre avec Raymone semble lui donner le sens de l'amour absolu.

Là encore, une iconographie incomparable accompagne les analyses de Miriam Cendrars, réunissant des œuvres de Léger, de Robert Delaunay, de Chagall, des photographies torturées de Blaise au front ou des couvertures de livres dont l'une, par exemple, est esquissée par Cendrars et achevée par Fernand Léger.

La troisième partie, portant en exergue la phrase redoutable: «Quand tu aimes il faut partir», nous fait revivre l'existence du poète depuis le moment de son installation au Tremblay jusqu'au désastre de 1940. Le texte cité en ouverture précise les états successifs de l'écriture cendrarsienne: une «sténographie» des pensées «happées en vol», un «état de style» où le poète les trie et les fait «courir empanachées» dans ses phrases (la «calligraphie») et enfin, un «état du mot» voué à la correction, au souci du «détail neuf», aboutissant à la «typographie».

Nous partageons avec Cendrars l'illumination de sa découverte du Brésil; et Miriam Cendrars de dresser la liste des œuvres inspirées par ce pays, avant de nous rendre témoins de la genèse des *Feuilles de route*, de *L'Or*, de *Moravagine*, de *Vol à voile*, d'*Une nuit dans la forêt*, des *Confessions de Dan Yack*, du *Lotissement du ciel*. Elle dégage les concepts qui sous-tendent ces œuvres, rappelle des affirmations telles que: «C'est dans l'écriture qu'affleurent les seules traces de la réalité», ou encore: «Un reporter n'est pas un simple chasseur d'images, il doit savoir capter les vues de l'esprit». Elle souligne plus loin toute l'amertume exprimée dans une phrase telle que: «Moi, l'homme le plus libre du monde, je reconnais que l'on est toujours lié par quelque chose et que la liberté, l'indépendance n'existent pas».

L'iconographie retenue par Miriam Cendrars nous fait entrer au cœur de l'œuvre et des amitiés nouées par le poète: Milhaud, Léger, Stravinsky, Picasso, Prado, Dos Passos, Elisabeth Prévost et tant d'autres.

Le quatrième chapitre s'attache surtout à révéler le besoin de vie contemplative qui s'empare d'un Cendrars choisissant le silence dès le moment où la France est occupée; la Libération lui permettra de reprendre confiance dans sa vocation d'écrivain. Des phrases essentielles ponctuent cette partie: «La sérénité ne peut être atteinte que par un esprit désespéré et pour être désespéré, il faut avoir beaucoup vécu et aimer encore le monde», ou plus loin: «L'éternité n'est qu'un instant bref dans l'espace et l'infini vous saisit par les cheveux et vous foudroie instantanément...» L'auteur se demande à juste titre si, pour Cendrars, écrire ne

serait pas prier, d'autant qu'une des dernières notes de l'écrivain, après une nouvelle attaque d'hémiplégie, nous donne à lire ce qui suit: «Je suis heureux comme un saint; je suis malade comme un bon roi oublié...»

On goûtera toute la finesse de Miriam Cendrars au gré des commentaires inspirés qu'elle donne à la plupart des œuvres de cette dernière période, qui vont du projet de la *Carissima* au dernier recueil *Trop c'est trop*, en passant par *L'Homme foudroyé*, *La Main coupée*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*. Une fois de plus, Miriam Cendrars nous fait revivre avec toute la précision souhaitable les dernières étapes parcourues par son père, de certaines épreuves familiales aux triomphes de la célébrité, des ultimes écrits jusqu'à la mort.

Une trentaine de pages, réservées à des témoignages et à des documents de première main, fixent la modernité de Cendrars, déchiffrée à travers les analyses que le poète consacre à des créateurs tels que Léger, Delaunauy ou Picasso, à travers l'éloge de la publicité se faisant Poésie, en un mot, à travers l'exaltation des images et du langage du monde moderne.

Cette dernière partie ne pouvait ignorer les révoltes de Cendrars face aux guerres dont il souffrit dans sa chair ni, bien sûr, l'évocation douce-amère d'un certain Charlot, compagnon d'infortune côtoyé à Londres vers 1909. Des pages incantatoires traduisent l'envoûtement exercé sur Cendrars par le Brésil, tandis que les fragments retenus en fin de volume nous font partager l'existence du poète à Aix-en-Provence et à Saint-Segond.

Le livre de Miriam Cendrars apparaît ainsi comme une stèle dressée à la mémoire d'un «passant considérable»; c'est encore une source irremplaçable de renseignements sur la genèse des œuvres cendrarsiennes et sur leur signification, en même temps qu'un guide essentiel pour saisir l'amplitude d'une existence exceptionnelle et pour en méditer la portée. Livre d'initiation pour tous ceux qui s'émerveillent à leur première approche de Cendrars, il accompagnera les cendrarsiens les plus fervents dans leurs relectures, leur offrant de surcroît un véritable «Musée imaginaire». L'or d'un tel poète ne pouvait être ciselé par une main plus inspirée que celle de Miriam Cendrars.

YVES PICCAND

CHRONIQUES

Calepin bibliographique

Textes de Blaise Cendrars

CENDRARS (Blaise). *L'Eubage. Aux antipodes de l'Unité.* Edition établie par Jean-Carlo Flückiger. CAHIERS BLAISE CENDRARS n° 2. Paris, Champion, 1995.

CENDRARS (Blaise). *La Vie et la mort du soldat inconnu.* Introduction par Claude Leroy, textes établis et annotés par Judith Trachsel. CAHIERS BLAISE CENDRARS n° 4. Paris, Champion, 1995.

CENDRARS (Blaise). *En Bourlinguant...*, Choix et montage par Miriam Cendrars des entretiens radiophoniques avec Michel Manoll. INA, Radio France, Harmonia Mundi, 2 disques compact, 1995.

CENDRARS (Blaise). Blaise Cendrars-Henry Miller, *Correspondance 1934-1979: 45 ans d'amitié.* Edition établie et présentée par Miriam Cendrars. Introduction de Frédéric-Jacques Temple. Notes de Jay Bochner, Paris, Denoël, 1995, 417 pages, ill.

CENDRARS (Blaise). *Le Lotissement du ciel.* Edition présentée et annotée par Claude Leroy. Réédition. Paris, Gallimard (collection folio), 1996, 584 pages.

Traductions

CENDRARS (Blaise). *Páscoa em Nova-Iorque, Prosa do Transiberiano et outros poemas.* Traduçao de Sergio Wax. Edição bilíngue. Belém, editora Universitaria UFPA, 1995.

Etudes et hommages

BINDER (Hannes). *Dichterwort vor Ort*, Bern, Zytglogge Verlag, 1993. (Contient aux pages 6-7 un portrait gravé de Blaise Cendrars ainsi qu'un texte de présentation.)

Blaise Cendrars et la guerre (sous la direction de Claude Leroy), Actes du colloque de Péronne. Paris, Armand Colin, 1995, 316 pages, ill.

Blaise Cendrars 4: Cendrars, la Provence et la séduction du Sud. Actes du colloque d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1992) publiés par Monique Chefdor et Georgiana Colvile. Paris, Minard, 1996, 250 pages. (*La Revue des Lettres modernes*)

Cendrars et *Le Lotissement du ciel* (sous la direction de Claude Leroy), Actes du colloque de Conflans-Sainte-Honorine, nouvelle édition revue et augmentée. Paris, Armand Colin, 1995, 223 pages, ill.

Cendrars, le bourlingueur des deux rives (sous la direction de Claude Leroy et de Jean-Carlo Flückiger), Actes du colloque du Centre culturel suisse. Paris, Armand Colin, 1995, 311 pages.

CENDRARS (Miriam). *Blaise Cendrars l'or d'un poète.* Paris, Gallimard (coll. Découvertes), 1996, 128 pages, ill.

LEROY (Claude). *La Main de Cendrars.* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (collection Objet), 1996, 360 pages, ill.

Le roman du poète: Rilke, Joyce, Cendrars. Etudes recueillies par Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux. Avec la collaboration de Michèle Finck, Jean-Yves Masson, André Topia, Michèle Touret. Paris, Genève, Champion — Slatkine (collection Unichamp N° 49), 1995, 197 pages.

Le roman du poète: Rilke, Joyce, Cendrars. Textes réunis par Pierre Brunel. Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995, 205 pages. (Contient des articles de Colette Astier, Pierre Brunel, Sylvie Ballestra-Puech, Jean-Yves Masson, Régis Salado, Philippe Forest, Claude Leroy, Sylvie Thorel-Cailleteau.)

Le Roman du poète: Rilke, Joyce, Cendrars. Cahiers de Littérature Générale, Opera Editions, 1995. (Collection «Recherche et Concours» N° 5)
(Contient des textes de Colette Astier et de Claude Leroy.)

Le Roman du poète. Textes réunis et présentés par Colette Astier, Claude Leroy, J.-Yves Masson, Régis Salado. Paris, Didier Erudition, 1995, 308 pages. (Contient des textes de Claude Leroy, Michèle Touret, Pascaline Mourier-Casile, Jean-Carlo Flückiger, Jean-Claude Vian.)

Revues consacrées entièrement ou partiellement à Blaise Cendrars

Europe n° 566, juin 1976. Revue littéraire mensuelle. Réédition avec une nouvelle préface par Claude Leroy et des repères chronologiques mis à jour par Monique Chefdor. 64, boulevard Auguste-Blanqui, 75013 Paris, 1995, 239 pages.

Feuille de route. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Grenoble, n° 30, printemps 1995. Contient entre autres: FABIANI (Michel) et BERNARD

(Jacqueline). «Quand passe le relais: "Coquilles, vous avez dit coquilles"?», p. 5-10; EMERY (Bernard). «Le "nègre" du Cameroun.», p. 11-21; COLVILE (Georgiana). «Une voix cendrarsienne à Marseille.», p. 37-38.

Feuille de route. Blaise Cendrars International Society Bulletin, n° 31-32, hiver 1995-1996.

SEQUENCE n° 1, Lettre bi-annuelle de l'Association Internationale Blaise Cendrars. Contient notamment les statuts de l'associations de 1979, les dernières nouvelles cendrarsiennes, l'annonce des parutions et des manifestations futures.

Articles parus au Brésil

DE FREITAS (Maria Teresa). «Entre a Modernidade européia e o Modernismo brasileiro: a estética de Blaise Cendrars.» Parcours/Percursos - Brasil-França : *Persursos literários.* São Paulo, 1992, p. 73-84.

DE FREITAS (Maria Teresa). «Culturas em guerra : *Moravagine X Macounaïma.*» Revista USP N° 18, juin-juillet-août 1993. São Paulo, EDUSP, p. 199-207.

DE FREITAS (Maria Teresa). «Viagens e descobertas : Cendrars e o Brasil.» *Revista USP* N° 25, mars-avril-mai 1995. Sao Paulo, EDUSP, p. 106-113.

DE FREITAS (Maria Teresa). «Eu sou o outro : historias brasileiras de Blaise Cendrars.» *Literatura e Diferença - IV Congresso ABRALIC-Anais.* São Paulo, Associação Braslieira de Literatura Comparada, 1995, p. 749-754.

DE FREITAS (Maria Teresa). «Pré-pós-modernidades : Blaise Cendrars et o Modernismo brasileiro» in : Heizer (E.) e Pinto (M.C.) (org.). *A Questão da Modernidade*, Cad. 3. Sao Paulo, FFLCH/USP, 1996.

Articles de presse

P. Sc. «Cendrars, Wanderer zwischen zwei Welten». *Neue Zürcher Zeitung*, 27/28 janvier 1996, p. 48. (compte rendu de *Cendrars, le bourlingueur des deux rives.*)

CHRONIQUES

Liste des membres du C.E.B.C.

Président: John E. JACKSON, 71, avenue Champel, 1206 GENÈVE, Suisse

Président *ad interim*: Pierre-Olivier WALZER, Seftigenstrasse 17, CH-3007 BERNE, Suisse

Vice-présidente: Miriam CENDRARS, 55, rue de l'Ancienne Mairie, F-92100 BOULOGNE-BILLANCOURT, France

Directeur: Jean-Carlo FLÜCKIGER, Jägerstrasse 37, CH-3074 MURI, Suisse

Secrétaire-trésorière: Judith TRACHSEL, Brückenstrasse 15, CH-3005 BERNE, Suisse

Conservateur responsable du Fonds: Marius MICHAUD, Bibliothèque nationale suisse, Hallwylstrasse 15, CH-3005 BERNE, Suisse

Conseillers:
Christine LE QUELLEC COTTIER, 3, chemin du Levant, CH-1005 LAUSANNE, Suisse.
Charles-F. SUNIER, 11, Clos du Lac, CH-2503 BIENNE, Suisse

Correspondants étrangers:
Monique CHEFDOR, 11, rue Vernier, F-75017 PARIS, France
Claude LEROY, 44, rue Sarrette, F-75014 PARIS, France

Membres d'honneur

Angèle LÉVESQUE †

Elisabeth PRÉVOST, «Limery», F-91840 SOISY-SUR-ÉCOLE, France

Jean BUHLER, 8, rue Edmond-de-Reynier, CH-2000 NEUCHÂTEL, Suisse

Pierre SAUSER-HALL, 22, route de Villette, CH-1226 THONEX, Suisse

Frédéric-Jacques TEMPLE, Villa Marguerite, 11, avenue de Castelnau, F-34000 MONTPELLIER, France

Guy TOSI, 7, rue Théophile-Gautier, F-92200 NEUILLY-SUR-SEINE, France

Membres

Pascal ANTONIETTI, Revue littéraire (vwa), C.P. 172, CH-2301 LA CHAUX-DE-FONDS, Suisse

ASSOCIATION des Amis de Jean Galmot, Mairie de Monpazier, F-24540 MONPAZIER, France

Xavier-Alain BARBIN, Lycée Colbert, rue Saint-Denis, F-72300 SABLE, France

Etienne BASTIAENEN, 55, avenue du Fusain, B-1020 BRUXELLES, Belgique

Henri BÉHAR, 1, rue Louis-Le-Vau, F-78000 VERSAILLES, France

Jacqueline BERNARD, 1, rue Frédéric Taulier, F-38000 GRENOBLE, France

BIBLIOTHÈQUE BLAISE CENDRARS, 1, rue de la Fonderie, F-78702 CONFLANS-SAINTE-HONORINE, France

Jay BOCHNER, 3577, rue Aylmer, MONTRÉAL (Québec), Canada H2X 2B9

Francis BODER, route de Chandolin, Granois, 1965 SAVIÈSE, Suisse

Marc BONHOMME, Eichgutweg 31, CH-3053 MUENCHENBUCHSEE, Suisse

Philippe BONNEFIS, Department of French and Italien Studies, Emory University, ATLANTA GA, Etats-Unis

Marie-France BOROT, c/ Rabassa, U6-48 A 2, E-08024 BARCELONE, Espagne

Yvette BOZON-SCALZITTI, 1400 E. 56th Street, CHICAGO, Ill. 60637, Etats-Unis

Luce BRICHE, 13, rue Ducouëdic, F-29200 BREST, France

Pierre CAIZERGUES, 4, place Jean-Jaurès, F-34000 MONTPELLIER, France

René CALOZ, La Calade, F-30730 SAINT-MAMERT DU GARD, France

Gabriella CARRARO, Bridelstrasse 98, CH-3008 BERNE, Suisse

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes (R.I.T.M.), Bâtiment F, bureau 218, Université Paris X, 200, avenue de la République, F-92001 NANTERRE Cedex, France.

Roger CHÂTELAIN, 1, chemin de Praz-Longet, CH-1052 LE MONT-SUR-LAUSANNE, Suisse

Françoise CHOQUARD, Habsburgstrasse 11, CH-3006 BERNE, Suisse

Anne CLANCIER, 17, boulevard Saint-Germain, F-75005 PARIS, France

Georgiana COLVILE, 53, rue des Trois-Frères, F-75018 PARIS, France

Rino CORTIANA, Cannareggio 3781/A, I-30135 VENISE, Italie

Stephanie CUDRÉ-MAUROUX, rue Grand Fontaine 9, 1700 FRIBOURG, Suisse

Georges DARANY, B.P., CH-4020 BÂLE, Suisse

Claude DEBON, 5, rue Claude Decaen, F-75012 PARIS, France

Raphaëlle DESPLECHIN, 11, rue Saulnier, F-75009 PARIS, France

Jacques DUMONT, 5341 Old West Saanich Road, VICTORIA V8X3X1 BC Canada

Mireille DUPUIS-GLARDON †

Peter Edwin ERISMANN, Mittelstrasse 61, CH-3012 BERNE, Suisse

Yves-Alain FAVRE †

Maria Teresa de FREITAS, Rua Aibi, 180, ap. 71, 05054 SÃO PAULO S. P., Brésil

Gérard FROIDEVAUX, Hollenweg 38, CH-4114 HOFSTETTEN, Suisse

Yves GINDRAT, Librairie OH 7e ciel, 4, rue de l'Académie, 1005 LAUSANNE, Suisse

Gérard GAY-CROSIER, 5, rue de l'Arbre de Liberté, CH-1920 MARTIGNY 2 BOURG, Suisse

Jean-Pierre GOLDENSTEIN, 12, rue Léo Delibes, F-92330 SCEAUX, France

Tatiana GREENE, 340 Riverside Drive, N° 110, NEW YORK, NY 10027, Etats-Unis

Robert GUYON, 25, rue de la Doua, F-69100 VILLEURBANNE, France

Mania HAHNLOSER-SARPAKIS, Le Magnolia, Sonnenbergstrasse 9, CH-3013 BERNE, Suisse

John HARDING, 2A Kempton Road, LANCASTER, LA1 4LS, Grande-Bretagne

Susan HEWARD, 24, Greaves Drive, LANCASTER LA1, 4UD, Grande-Bretagne

Ann IMAZEKI, 1-22-6-311 Tsurumaki, Setagaya-Ku, Tokyo 154, Japon

André IMER, Grenétel, CH-2520 LA NEUVEVILLE, Suisse

Valentine IMHOF, 35, rue Gambetta, F-54700 PONT A MOUSSON, France

Francine IMHOF, 35, rue Gambetta, F-54700 PONT A MOUSSON, France

Anne Marie JATON, Via Bertoloni 76, MARINA DI CARRARA, Italie

Hirokuni KABUTO, Josuihoncho 6-5-1-502, KODAIRA-TOKIO (187), Japon

Joël KERAVEC, 26, rue Dagorno, F-75012 PARIS, France

Annie LACHAISE, Chemin du puits, F-13820 ENSUES LA REDONNE, France

Nicole LACHARTRE †

Marie-Thérèse LATHION, Junkerngasse 61, 3011 BERNE, Suisse

Amanda LEAMON, Departement of Modern Languages, Union College, SCHENECTADY, NY 12308, Etats-Unis

Jörg LEVERENZ, Boissereestrasse 14, D-5000 Cologne 1, Allemagne

Pierre MAGNENAT, 51, avenue d'Ouchy, CH-1006 LAUSANNE, Suisse

Anna MAIBACH, Kirchweg 9, 4532 FELDBRUNNEN, Suisse

Philippe MARTHALER, Revue littéraire (vwa), C.P. 172, CH-2301 LA CHAUX-DE-FONDS, Suisse

Yzabelle MARTINEAU, 897, Princess Avenue, LONDON (Ontario), Canada N5 W3 M7

Reto MELCHIOR, Escola Suiço-Brasileira, C. P. 3630, SÃO PAULO S. P. CEP O1060—970, Brésil

Yves MILANI, 31, chemin du Domont, CH-2800 DELÉMONT, Suisse

Luisa MONTROSSET, Région Chabloz 18, I-11100 AOSTE, Italie

Danielle MULLER-KIPFER, Rabbentalstrasse 45, CH-3013 BERNE, Suisse

Gilbert MUSY, La Russille, CH-1351 LES CLÉES, Suisse

Howard NITZBERG, Foreign Lang. Dept., Monmouth College, WEST LONG BRANCH, New Jersey 07764, Etats-Unis

Frédéric PAGÈS, 55, rue des Quatre Ruelles, F-93100 MONTREUIL, France

Jean-Michel PIANCA, Falkenburgstrasse 1, CH-9000 SAINT-GALL, Suisse

Yves PICCAND, Weststrasse 34, CH-3005 BERNE, Suisse

Philippe PILARD, 12, La Faverolle, F-91190 GIF/YVETTE, France

Claude PINOTEAU †

Jean-Christophe PRICKARTZ, 186, chaussée de Wavre, B-1040 BRUXELLES, Belgique

Bernard RABOUD, 2, rue du Prieuré, CH-1636 BROC, Suisse

Frédéric RAIZON, 2, rue de Tourville, F-76310 SAINTE-ADRESSE, France

Hughes RICHARD, rue de l'Industrie, CH-2316 LES-PONTS-DE-MARTEL, Suisse

Ernst RICHTER, c/o Eichel, Lüneburgerstrasse 11, D-1000 BERLIN 21, Allemagne

Adrien ROIG, 11, rue de l'Aubépine, F-34070 MONTPELLIER, France

Maria Teresa RUSSO, 23, Via Corrado Lancia, I-90138 PALERME, Italie

Guy de SAINT-HUBERT, bd. Léopold III 19 B 22, B-1030 BRUXELLES, Belgique

Georges SAINT-YVES, 65, Quai de la Tournelle, F-75005 PARIS, France

Frida SAURER, Feldenstrasse, CH-3655 SIGRISWIL, Suisse

Susanne SAUSER, Niesenblickweg, CH-3655 SIGRISWIL, Suisse

Ralph SCHOOLCRAFT, III, 30424 Via Rivera, RANCHO PALOS VERDES, CA 90274, Etats-Unis

Giorgio P. SOZZI†

Sonia SOZZI, 3, Piazza Giorgini, I-50134 FLORENCE, Italie

Jean STRASSER, 1, rue Monnier, CH-1206 GENÈVE, Suisse

Liliane TENA-PARMIGIANI, Avenue du Léman 28, CH-1005 LAUSANNE, Suisse

Christine TERRIER, Le Pratel, F-38330 SAINT ISMIER, France

Marcel THIÉBAUD, 27, chemin de la Crausaz, CH-1814 LA TOUR-DE-PEILZ, Suisse

Michèle TOURET, Maubusson, F-35520 MONTREUIL-LE-GAST, France

UNIVERSITY OF OXFORD, Taylor Institution Library, St. Giles, GB-OXFORD OX1 3NA, Grande-Bretagne

Jean-Claude VIAN, 2, rue des Gardes, F-28230 EPERNON, France

Michel VALLOTTON, 122, chemin de la Montagne, CH-1224 CHÊNE-BOUGERIES, Suisse

Sergio WAX, 44, bd. Napoléon III, Kalinka 4, F-06200 NICE, France

Peter K. WEHRLI, Weinbergstrasse 100, 8006 ZURICH, Suisse

Achevé d'imprimer en 1996
à Genève – Suisse

Continent Cendrars Nº 10

Jean-Carlo Flückiger	**L'espace d'une aventure**
BLAISE CENDRARS	**LAMPION, HISTOIRE D'UN BANDIT BRÉSILIEN**
Maria Teresa de Freitas	**Le poète et le bandit: sous le signe de Lampião**
BLAISE CENDRARS	**TROIS LETTRES À PAULO PRADO (1924/1925)**
Frédéric Pagès	**Blaise et les tupis-modernistes: indices d'une complicité essentielle**
Adrien Roig	**Sous le signe de la forêt vierge**
BLAISE CENDRARS – FERREIRA DE CASTRO	**CORRESPONDANCE**
BLAISE CENDRARS— IGOR STRAVINSKY	**CORRESPONDANCE AU SUJET DE *RAGTIME***
Francis Boder	**Anatomie de la phrase cendrarsienne**
Luce Briche	**Blaise Cendrars et le livre**
Astrid Olivia de Cáceres	**Sous les pavés, Moravagine**

ISBN 2-85203-597-9

9 782852 035973