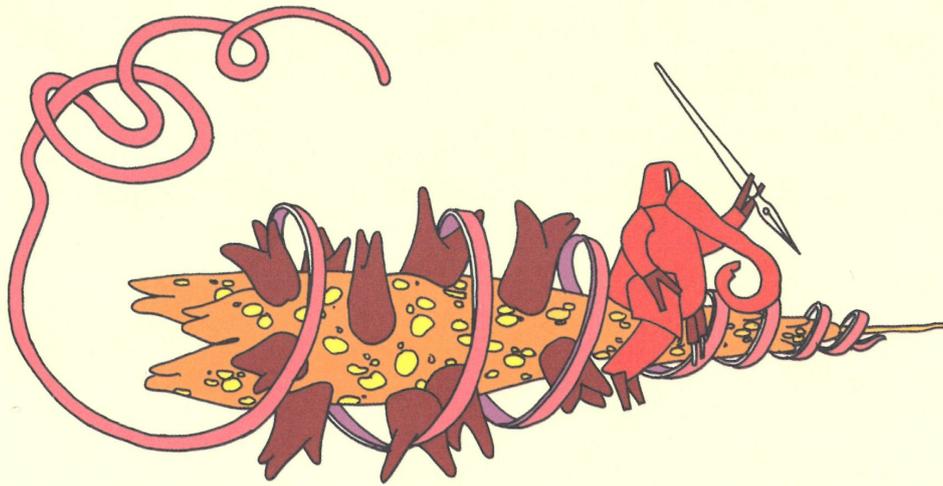


continent **CENDRARS**



N°11 2004

Université

de Berne

Centre d'études

Blaise Cendrars

CHAMPION

PARIS

Continent Cendrars

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

Comité de rédaction

Miriam Cendrars, Jean-Carlo Flückiger,
Doris Jakubec, Christine Le Quellec Cottier,
Claude Leroy, André Vanoncini

Adresses

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

C.E.B.C. / Archives littéraires suisses
15, Hallwylstrasse
CH-3003 BERNE

Rédacteur en chef

Jean-Carlo Flückiger

Adjointe au rédacteur en chef

Christine Le Quellec Cottier

**Couverture et conception
graphique**

Marc Zaugg

Editeur

Honoré Champion Editeur
Paris

Remerciements

La rédaction et le comité du Centre
d'Etudes Blaise Cendrars tiennent à
exprimer leur gratitude très sincère
aux institutions qui, par leur généro-
sité, ont soutenu la parution de ce
numéro de CONTINENT CENDRARS,
en particulier :

La Fondation Pro Helvetia

La Bibliothèque nationale suisse et
Les Archives littéraires suisses

© 2004, by Honoré Champion Editeur,
Paris, et le Centre d'Etudes Blaise Cendrars,
Berne

© 2004, by Miriam Cendrars pour tous les
textes de Blaise Cendrars
ISBN 2-7453-1211-1

N° 11 / 2004

CONTINENT CENDRARS

Blaise Cendrars:
«Je suis l'autre»

Centre d'Études
Blaise Cendrars



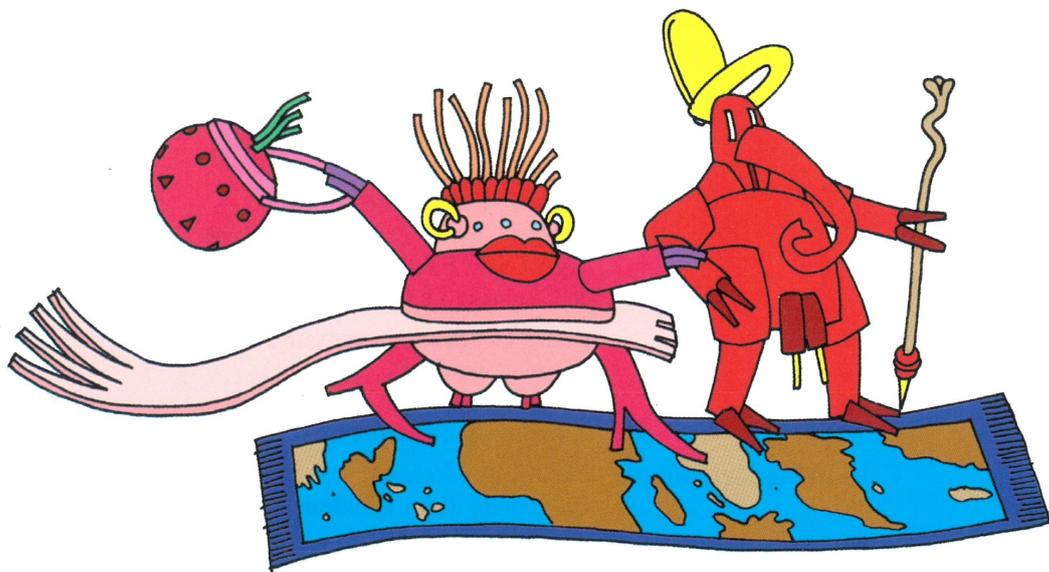
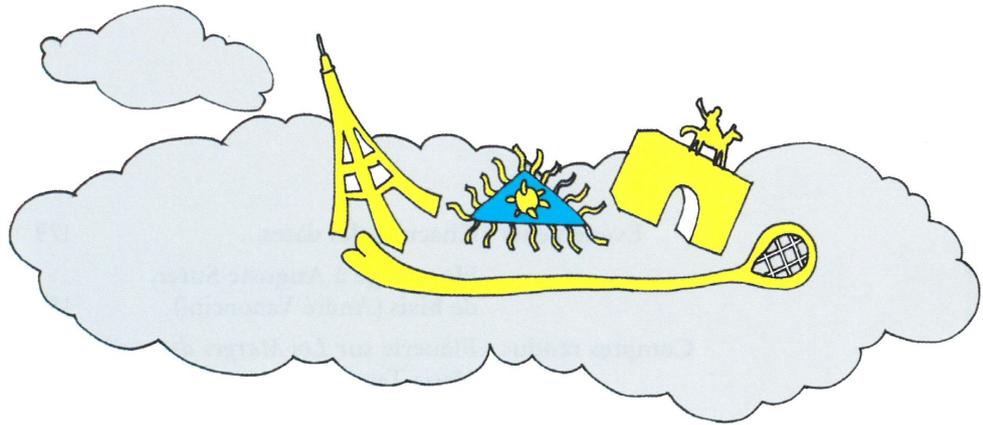
CHAMPION
PARIS

SOMMAIRE

Jean-Carlo Flückiger	D'un indifférent l'autre	5
BLAISE CENDRARS	<i>L'Indifférent</i> , fragment de nouvelle, février 1916	13
Frédéric Jacques Temple	La Main amie	17
Christine Le Quellec Cottier	La Naissance du poète	19
Daniel Rausis	Le Tombeau d'Hélène, promenade hagiographique	35
Rino Cortiana	[Mais la poésie est... extrême synthèse]	45
André Vanoncini	A chaque guerrier son ennemi : la perception de l'adversaire allemand chez Apollinaire et Cendrars	47
Michèle Touret	Cendrars, un écrivain dans l'histoire	61
Niklaus Meienberg	Elégie sur le hasard de la naissance	81
Laurence Guyon	Le diable, la faucheuse-lieuse et les mitrailleuses à la voix de feu	83
Jean-Carlo Flückiger	L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs	101
Beat Brechbühl	Blues pour Blaise Cendrars	119
Maria Teresa De Freitas	Cendrars et les femmes	121
Carlos Augusto Calil	Une Saison au paradis	141
Claude Leroy	Possession du monde	169
	Illustrations de Marc Zaugg	

CHRONIQUES

Événements	Chacune des dates...	179
	Hommage à Auguste Suter, de biais (André Vanoncini)	181
Comptes rendus	Flânerie sur <i>Les Marges du seuil</i> – Maria Teresa Russo, <i>Ai margini della soglia</i> (Liliane Parmigiani)	183
	Blaise Cendrars à la conquête de Sofia – Claude Leroy et Albena Vassileva (sous la dir. de), <i>Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes</i> (Christine Le Quellec Cottier)	185
	Le temps des paquebots, comme si vous y étiez... – Robert Guyon, <i>Échos du bastingage</i> (Jean-Carlo Flückiger & Christine Le Quellec Cottier)	188
	Blaise Cendrars en mosaïque Claude Leroy (sous la dir. de) <i>Portraits de l'artiste</i> (Christine Le Quellec Cottier)	189
Calepin bibliographique	Parutions récentes :	
	Œuvres de Blaise Cendrars	191
	Traductions	192
	Études et hommages	193



L'indifférent, un retrouvé.

D'UN INDIFFÉRENT

L'AUTRE

...et aussi cette souffrance née de l'indifférence, qui naît elle-même d'un excès de souffrance.

FERNANDO PESSOA

«Je travaille beaucoup», écrit Cendrars à son ami Suter le 23 février 1916 depuis son lit à l'hôpital Lakanal de Sceaux, où il vient d'être opéré une nouvelle fois. L'amputation du bras droit pratiquée d'urgence cinq mois plus tôt, à l'évêché de Sainte-Croix de Chalons-sur-Marne a nécessité une deuxième intervention. Et le poète d'ajouter: «Tout va bien maintenant.» La guerre n'est pas terminée; pourtant, non seulement la vie a continué après la blessure – naturalisation française le 16 février; naissance de Rémy, deuxième fils de Féla et de Blaise, annoncée pour le 9 avril –, mais l'écrivain s'est également remis à écrire, sans tarder, courageusement. Certes, ni *Russie, Sainte Russie, l'imagerie russe pendant la guerre: poème et album d'images populaires* ni *Notre grande offensive, quelques villages de la Somme: souvenirs d'un amputé* ne seront achevés, publiés, hissés au rang d'œuvres abouties. Il n'empêche que *Notre grande offensive* ouvre la voie au récit cendrarsien de la Grande Guerre: *La Main coupée*, ébauchée dès 1918 en un fragment resté inédit d'abord, puis métamorphosée en chronique et publiée trois décennies plus tard, en 1946¹.

¹ Voici les références des documents cités: Lettre à Suter, 23 février 1916, Hôpital Lakanal, Sceaux (Seine), *Inédits secrets*, publiés par Miriam Cendrars, Club français du livre, 1969, p. 404; *Russie, Sainte Russie, l'imagerie russe pendant la guerre: poème et album d'images populaires*, janvier-février 1916 (ALS, cote P 30), publié par Miriam Cendrars dans *Aujourd'hui, Essais et réflexions*, Denoël, 1987, p. 238-239; *Notre grande offensive, quelques villages de la Somme: souvenirs d'un amputé*, janvier-février 1916 (ALS, cote P 31), *I.S.*, p. 400-403.

La page inédite qui ouvre ce numéro de *Continent Cendrars*, en revanche, paraît plus isolée, plus énigmatique. De quel choc de comètes est-elle la messagère lointaine? Depuis quelle galaxie ce caillou erratique est-il tombé sur la feuille du poète au bras sacrifié? De quelle œuvre inouïe apporte-t-elle le germe? Le manuscrit conservé au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, à Berne, et dont Miriam Cendrars nous autorise généreusement à publier ici le fac-similé, se compose de deux feuillets autographes, datés de Sceaux, 20 février 1916. Mis à part le titre et la date, le premier feuillet compte dix-sept, le deuxième quatre lignes d'écriture de la main gauche, assez régulière, bien maîtrisée. Deux ratures, en tout et pour tout; les italiques d'un titre cité et les majuscules de deux noms propres sont soigneusement signalés à l'attention du futur imprimeur. Mais à peine les contours du premier paragraphe commencent-ils à se dessiner que le texte s'arrête, comme si quelque bistouri eût coupé net le flux de l'écriture. Si net que l'ultime adjectif – «humain» –, privé de son s de pluriel qui devait le rattacher aux «gestes» qu'il qualifie, reste suspendu dans le vide. Fut-ce, en réalité, l'équipe du chirurgien qui, faisant irruption dans la chambre du patient, obligeait celui-ci à poser la plume? L'infirmière, venue pour renouveler le pansement? Féla qui accourait, tenant le petit Odilon par la main? Ou fut-ce au contraire l'écriture elle-même qui, sous la pression de ce qu'elle déclenche, de ce qu'elle remue, vint buter contre un indicible hors saison? Tout se passe comme si à partir du titre gravé sur le papier à larges traits affirmatifs – «L'Indifférent» – la tension était montée, montée, montée, jusqu'au moment où, se glissant sous la plume manœuvrée par la main gauche, l'épithète «humain» provoque le court-circuit entre le tout premier et le tout dernier mot. Le fusible saute! Nous voici plongés dans l'aveuglante obscurité de la page blanche.

Dès la première ligne, une brisure traverse le texte. Elle part, quasi imperceptible, du premier verbe, qui est au plus-que-parfait, va s'élargissant jusqu'au choc brutal des deux termes «vitalité» et «water-closet» et se creuse jusqu'au vocable «mariage», gouffre béant, que les quelques «gestes» qui tentent de résister à l'engloutissement ne suffisent pas à colmater. Quels sont par ailleurs ces gestes «primitivement» humains? Les plus vitaux, sans doute, les plus authentiques, les plus *idiots*, les moins amortis par l'éducation, ceux qui aiguillonnent la révolte, le malaise dans la civilisation. Mais les forces qu'ils véhiculent ne trouvent ni preneur ni relais. L'audace du texte est de porter le fer là où ça fait mal. Mais le sujet, qui n'a ni nom ni corps ni statut, et dont la présence ne se vérifie que grâce à un seul et unique déterminant possessif, se détache trop peu de la masse de cette jeunesse européenne précaire et ramollie, cible principale de l'élan pamphlétaire du texte, pour s'incarner en véritable protagoniste de nouvelle.

«Son éducation» – remarquons en passant la rareté de ce mot sous la plume de Cendrars ainsi que l’emploi, dans ce récit, de la troisième personne du singulier –, l’éducation qu’a subie le personnage anonyme n’est définie tout entière que par ses aspects négatifs. Elle est l’expression d’une pédagogie périmée de l’interdit, de la censure, de la soumission et du conformisme. Elle éloigne la vérité, elle barre la réalité. Au lieu de vivifier, elle étouffe. Cette dénonciation s’apparente à celle que formulera le Dr Raymond, assistant du professeur Stein à la clinique de Waldensee, à l’endroit de la définition conventionnelle et normative de la santé et partant de l’exercice de la médecine tel que le conçoit son patron. Parallèlement, toujours au début de son rapport sur l’incurable 1731, le Dr Raymond oppose à la langue policée, châtiée, stérile à force d’académismes, la spontanéité poétique de la parole populaire. On sait que cela conduira ce psychiatre en rupture de ban à prendre la responsabilité d’une initiative extrême, en libérant le «fauve humain». Dans *L’Indifférent* qui nous occupe, les nombreux termes négatifs de l’équation ne sont contrebalancés que par le joyeux cynisme des *Moyens de parvenir*, par une vitalité honteusement mise sous le boisseau et... la Beauté physique. Même si elle surgit dans le contexte satirique de thés, goûters et autres soirées dansantes, même si elle *débande* «les statuts bourgeois» et que le mariage la finalise, cette beauté a de quoi nous troubler. Sur fond de guerre, de douleur, de révolte, lui sera-t-il donné de dépasser l’idéalisations nostalgique? En rapprochant *L’Indifférent* de deux autres projets de la même époque, à savoir *Le jeune homme riche* (mars-mai 1916) et *Sab’s and Tub’s* (avril-mai 1916)², on pourrait être tenté d’explorer la piste d’une aventure sentimentale. Or, dans «M. 43-57 Z., détenu (Mémoires)», publié dans la revue *Littérature*, en novembre 1919 et qui constitue le premier fragment d’un roman qui ne verra le jour qu’en 1926, un personnage s’affirme en brisant toutes les entraves, un irréductible qui brave en les renversant toutes les valeurs imposées à la «jeunesse européenne». Il est fou. Il aime. Il détruit. Il parcourt le monde. Il prend la parole. Il dit «je». C’est le fou 1731 de Waldensee. C’est Moravagine. Voici sa profession de foi:

Je ne suis pas de votre race. Je suis du clan Mongol qui apporta une vérité monstrueuse: l’authenticité de la vie, la connaissance du rythme, et qui ravagera toujours vos maisons statiques du temps et de l’espace, localisées en une série de petites cases. Mon étalon est plus sauvage que vos engrenages poussifs, son sabot de corne plus dangereux que vos roues de fer. Entourez-moi des cent mille baïonnettes de la lumière occidentale, car

² Les notes témoignant de ces deux projets sont conservées au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, à Berne: *Le jeune homme riche*, nouvelle, mars-mai 1916, cote P 33 et *Sab’s and tub’s*, nouvelle, avril-mai 1916, cote P 34.

malheur à vous si je sors du noir de ma caverne et si je me mets à chasser vos bruits. Que sur mes berges vos pontonniers ne réveillent jamais mon tympan endolori, car je ferais siffler sur vous le vent incurvé comme un cimenterre. Je suis impassible comme un tyran. Mes yeux sont deux tambours. Tremblez si je sors de vos murs comme de la tente d'Attila, masqué, effroyablement agrandi, revêtu de la seule cagoule comme mes compagnons de baigne à l'heure de la promenade, et si avec mes mains d'étrangleur, mes mains rougies par le froid, je force le ventre aigrelet de votre civilisation!

Dans le préau de la prison, le ciel nocturne arbore mes tatouages. Un incendie ravage la steppe uniforme de la nuit, uniforme comme le fond du lac Baïkal, uniforme comme le dos d'une tortue.

Je m'y mire.

Uranisme et musique.

Je suis l'indifférent³.

Il est vrai que ce rapprochement entre le «petit» indifférent de 1916 et le «grand» indifférent de *La vie de Moravagine, idiot* rencontre une objection de taille. En effet, si le fragment et le roman sont liés de quelque façon que ce soit, pourquoi Cendrars n'a-t-il pas rangé les deux feuillets rédigés à Sceaux dans les dossiers réservés à *Moravagine*? Par mégarde, par indifférence? Parce qu'en 1916 son intention était d'écrire un «grand roman d'aventures» intitulé *La Fin du monde*, l'idée du roman que nous lisons aujourd'hui ne sortant des limbes que plus tard?⁴ Ou parce que, effectivement, les deux projets n'ont rien à voir l'un avec l'autre?

Tout est possible. Les fragments tel celui du 20 février 1906 ne sont-ils pas faits pour susciter la rêverie? Et puis, il reste tout de même ce terme clé: l'indifférent. Peut-être n'est-il pas trop téméraire de conclure ainsi: dans ce premier *Indifférent*, il y a déjà, sous-jacent, impatient de bondir, l'«Un différent» qui fera entendre, sous peu, la voix de l'Autre⁵.

³ *Moravagine*, suivi de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* et de *L'Eubage*, TADA 7, p. 52-53.

⁴ Moravagine est à la fois roman et personnage. À ce titre, il révolutionne autant la vie que la littérature elle-même. Cet élément mérite d'être relevé, car déjà dans *L'Indifférent* de 1916 la critique du conformisme et de la veulerie se double d'une remise en question de la littérature, puisque Cendrars s'appuie sur *L'Art de Parvenir* (1616) de Béroalde de Verville et *La Pointe ou l'art du génie* (1648) de Baltazar Gracian, deux œuvres considérées comme étrangères à leur époque, comme des œuvres d'«exception monstrueuse et atypique». Elles n'ont par ailleurs trouvé grâce qu'aux yeux des commentateurs d'aujourd'hui, qui ont su mettre au jour la cohérence profonde de leur subversion tous azimuts.

⁵ Par ailleurs, l'indifférent étend son aire plus loin. Il suffit de parcourir d'autres récits pour voir le chantre de «l'action directe» qui se découvre «brahmane à rebours» préconiser l'indifférence comme une vertu cardinale, comme un degré suprême de sagesse. «C'est pourquoi tout m'est égal, souffrances, douleurs, joies, peines, ivresses, et que je

*
* *

Vu sous cet angle-là, ce n'est point un hasard si ce texte inédit est publié dans la présente livraison de *Continent Cendrars*. Celle-ci se place précisément sous le signe de l'Autre. D'une part en souvenir de l'exposition *Blaise Cendrars: «Je suis l'Autre»*, qui s'est tenue à Zurich, au Musée Strauhof, du 15 septembre au 12 décembre 1999. La teneur et la rareté des documents exposés ainsi que la clarté de leur présentation firent de cette manifestation une étape marquante de l'histoire de la réception de l'œuvre du poète. Organisée par les Archives littéraires suisses et le Praesidialdepartement de la ville de Zurich, elle a été conçue et préparée par Christine Le Quellec Cottier, commissaire de l'exposition, et Peter Edwin Erismann, responsable des expositions aux ALS. D'autre part, parce que ce numéro 11 de *Continent Cendrars* a ceci de particulier qu'il reprend dans des versions revues et mises à jour, la plupart des contributions réunies dans le livre publié en allemand, aux éditions Lenos, à Bâle, et qui a accompagné l'exposition de Zurich. Les lecteurs francophones trouveront donc ici les textes qu'ils ont regretté de ne pas lire dans leur langue. Les textes rédigés en allemand ou en portugais à l'origine ainsi que les deux poèmes de Beat Brechbühl et de Niklaus Meienberg ont été traduits avec grand soin et beaucoup de finesse par Christian Surber.

Il ne s'agit cependant pas d'une simple réimpression. La structure du volume a été repensée. Y figure notamment le texte inédit de Blaise Cendrars, dont l'insertion dans les numéros de *Continent Cendrars* est devenue une tradition. De nouveaux textes, absents du livre de Zurich, viennent enrichir la table des matières. En revanche, d'autres textes se prêtant mal à la traduction resteront accessibles seulement dans la langue de Goethe.

L'illustration, signée par Marc Zaugg, est entièrement et résolument neuve. Cet artiste – nos lecteurs le savent – n'en est pas à sa première exploration du continent Cendrars. Il ne s'est jamais contenté d'en fournir un calque au premier degré. Pour lui, l'image n'est pas reflet flatteur, mais moyen d'investigation en profondeur. Ses planches en couleur étonneront, seront discutées, deviendront des classiques. Parions en tout cas qu'elles accompagneront Cendrars au XXI^e siècle plus sûrement que bien des interprétations plus timides.

voudrais arriver à supporter avec la même indifférence la pauvreté et la richesse, le bien et le mal, l'intelligence et la bêtise. L'indifférence est l'état d'esprit le plus difficile à atteindre, à défendre et à garder», affirme Cendrars dans le saisissant autoportrait d'*Une nuit dans la forêt* (1929; TADA 3, 162).

Avec cette nouvelle livraison, *Continent Cendrars* renaît en quelque sorte non de ses cendres, mais d'une accumulation de circonstances qui l'ont empêché de paraître au rythme régulier qui devait être le sien. Leur énumération serait trop fastidieuse. La rédaction présente ses sincères excuses à tous les lecteurs fidèles pour cette longue attente.

Bonne lecture donc. Et vive Cendrars!

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

Avertissement

Pour la plupart des textes de Blaise Cendrars, les références renvoient a) aux volumes I à VIII des *Œuvres complètes*, Denoël, 1961-1965 et b) aux volumes déjà disponibles de la nouvelle édition des œuvres complètes de Blaise Cendrars, « Tout autour d'aujourd'hui », TADA 1-9, Denoël, 2001-2003.

Quant au *Lotissement du ciel*, nous utilisons l'édition présentée et annotée par Claude Leroy, Gallimard, Folio 2795, 1996.

Dans son article « A chaque guerrier son ennemi », André Vanoncini s'appuie sur l'édition de *La Main coupée*, Gallimard, Folio 619.

Enfin, le volume d'*Inédits secrets* publié par Miriam Cendrars au Club français du livre, en 1969, est noté *IS*.

BLAISE CENDRARS

L'INDIFFÉRENT

Fragment de nouvelle,
février 1916

L'INDIFFÉRENT

Sceaux, 20 février 1916

Son éducation avait été celle de toute la jeunesse européenne, qui loin de connaître le *Moyen de Parvenir* de Béroalde de Verville ou de Gracian, étudie les pâles traités anémiés extraits d'une antiquité facile, émasculée, où la feuille de vigne et les ciseaux sont arrivés à faire une morale toute de convention, superficielle, terriblement irréaliste et une atmosphère si peu respirable que la jeunesse d'Europe a la révélation de sa vitalité au water-closet. Il se crée ainsi des clubs (sportifs) de garçons, des réunions de demoiselles, des thés, goûters, ou même des soirées dansantes où les statuts bourgeois de ces sortes d'assemblées sont débandés. Le Physique. La beauté physique. Pour aboutir au mariage. Et certains gestes primitivement humain

L'Indifférent.

Sceaux.

30 fév. 1966.

Son éducation avait été celle de toute la jeunesse européenne, qui brin de comédie le Moyen de Parvini de Bénoalde de Verville ou de Gracian, étude des pâtes traizés anciens extraits d'une antiquité facile, érudite, où le feuille de vigne et les oiseaux sont arrivés à faire une morale toute de convention, superficielle, et terriblement inutile et une atmosphère si peu respirable que la jeunesse et l'Europe à la révélation de sa vitalité au Water-closet. Il se crée ainsi des clubs (sportifs) de jonglers, des ~~assemblées~~ ^{réunions} de demoiselles, des tris, golfers, au même des soirées dansantes où les statuts bourgeois de ces sortes d'assemblées sont de bandés.

Le Physique. La beauté physique.
Pou aboutir au mariage. Et
certains gestes primitivement
humain

LA MAIN AMIE

Blaise ta main
coupée
dans le ciel fourmille
 Orion
au cœur du monde
main amie
qui en valait
quatre
je l'ai gardée dans la mienne
depuis ce mois d'été
1948
sur les hauteurs de Saint-Segond
 soleil furieux
 figuiers-éléphants
le petit chat était malade
Wagon-lit batifolait
sous la table
nous buvions du blanc-citron
en écoutant les huppés
dans les cyprès
et les coups de trompe
de la flotte américaine
tout en bas
dans la rade
en fusion
de Villefranche

Salut à toi
main dans la main

FRÉDÉRIC JACQUES TEMPLE



La naissance du poète.

LA NAISSANCE DU POÈTE

En écrivant sous son autoportrait le 5 mai 1912 «Je suis l'autre», le futur Blaise Cendrars s'appropriait la fameuse formule nervalienne pour ainsi glisser du côté des poètes et surtout affirmer la dualité de son identité.

En 1912, à New York, au sortir d'un hiver ravageur, Freddy Sauser, imprégné de l'œuvre de Nerval, reconnaît le tragique de son expérience, tout en l'acceptant: «Isolement absolu de Gérard de Nerval; de par sa vie décousue, ses voyages, son foyer désert, ses fréquentations louches et ses nuits malsaines. Et malgré l'horreur du drame final, je ne trouve pas qu'il ait payé trop cher son indépendance»¹. L'artiste est inévitablement maudit. Cette identification cautionne le choix de l'écriture, malgré la douleur, et motive l'apprenti-écrivain à faire des choix. Pour affirmer sa liberté, il va rejeter son origine, sa famille, un milieu et des codes qu'il déteste, afin d'être le premier de son nom:

C'est pourquoi je ne regrette rien
Et j'appelle les démolisseurs
Foutez mon enfance par terre
Ma famille et mes habitudes
Mettez une gare à la place
Ou laissez un terrain vague
Qui dégage mon origine

Je ne suis pas le fils de mon père
Et je n'aime que mon bisaïeul
Je me suis fait un nom nouveau
Visible comme un affiche bleue

¹ *Séjour à New-York*, février-mars 1912, IS, 203.

Et rouge montée sur un échafaudage
(...)²

Chez Cendrars, ce processus de renaissance trace une courbe qui comporte quatre stations: *Frédéric Sauser – Freddy Sausey – Blaise Cendrart – Blaise Cendrars*. Dans les lignes qui vont suivre, je me propose de suivre l'entrée en littérature du jeune homme à travers la quête de son pseudonyme, afin de mieux connaître le poète qui s'est souvent dissimulé sous les *sursauts de sa mémoire* et ainsi évoquer des textes très peu connus de ses premières années d'écriture. Mon but n'est pas de tenter des parallèles entre le monde poétique et la réalité avouée de l'auteur; je souhaite plutôt mettre en évidence le processus d'effacement de l'origine qui a permis la naissance de l'«autre».

L'auteur a souvent utilisé son passé comme source romanesque et poétique: il éprouvait le besoin de s'inscrire dans son texte et c'est celui-ci qui lui donnait vie. La «Tétralogie»³ couronne cette quête et la correspondance attachée à la publication de *L'Homme foudroyé* annonce le vertige qui doit saisir le lecteur:

Cela tient à la composition en contrepoint de ce livre et au rôle qu'y joue «le temps» – chaque histoire ou chaque fragment d'histoire peut faire une nouvelle «détachée» – et ce n'est que dans le livre qu'elles font un «tout». J'ai tellement battu les cartes que dans la version finale du bouquin tout pourrait encore y être interverti sur une ultime épreuve sans que rien ne soit changé. C'est que je suis maître du temps⁴.

L'auteur ne crée pas un espace autobiographique mais inscrit sa vie en poésie, il ne cherche pas la vérité mais l'existence poétique. La Tétralogie est le lieu d'accomplissement de l'inscription de soi dans le texte, le lieu où l'être fait corps avec sa langue et son écriture: la maîtrise du temps et de l'espace a permis de se réinscrire partout et nulle part. Ces volumes sont une véritable création et non le parcours autobiographique d'un écrivain en mal de souvenirs: chez Cendrars, la mémoire est le moyen de faire renaître la vie et de s'y inscrire au gré de la fibre poétique. Le texte est un

² «Hôtel Notre-Dame», *Au cœur du monde*, I, 198-199 et TADA 1, 129.

³ La «Tétralogie» comprend les volumes suivants: *L'Homme foudroyé* (1945), *La Main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) et *Le Lotissement du ciel* (1949). On les trouve dans les volumes V et VI des Œuvres complètes de Denoël (1961-1965); ils sont disponibles en format de poche dans la collection «Folio»; les trois premiers titres ont d'ores et déjà paru dans la nouvelle édition des œuvres complètes de Blaise Cendrars dirigée par Claude Leroy, chez Denoël, TADA 5, 6 et 9.

⁴ Lettre à Jacques-Henry Lèvesque du 6 août 1945, «J'écris. Écrivez-moi». *Correspondance Blaise Cendrars-Jacques Henry Lèvesque 1924-1959*, IX, 362.

lieu de renaissance, le moyen unique de faire disparaître l'état civil. En écrivant, Blaise Cendrars agit en fils indigne: il quitte ceux qui l'ont généré et semble affirmer que ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra continuer à vivre. Les récits sont donc une création poétique qui se nourrit de la mise en scène du «Je», identité floue qui se cherche au gré des formes, des styles et du pseudonyme. Comme l'auteur le disait déjà en 1913 dans *La Prose du Transsibérien*:

À quoi bon me documenter
Je m'abandonne
Aux sursauts de ma mémoire...⁵

Les «sursauts de sa mémoire» sont les guides de son expression, ils le libèrent de toute contrainte référentielle. Cet espace de liberté ouvre le champ aux associations libres et va ainsi lui permettre de se reconstruire dans l'écriture, désir sous-jacent à tout l'œuvre:

En somme, rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours!... Propos d'après boire, dirait-on; oui, peut-être, mais aussi dangereuse boutade d'un esprit enthousiaste, insatiable et insatisfait dont je subis la fascination et sentis le souffle m'enfiévrer, car, comme d'un briquet biscornu peut jaillir une étincelle précaire, mais suffisante pour déclencher un incendie dans un milieu approprié, cette simple boutade d'ivrogne suffit pour ravager mon adolescence et me brûler toute la vie⁶.

Animé d'une telle énergie, il était normal qu'en 1913, dans *La Prose*, le jeune créateur affiche son dédain vis-à-vis de tout effort de documentation: son langage neuf est la réinvention de sa vie! Pour Blaise Cendrars, l'activité poétique n'était possible qu'après avoir quitté l'univers familial, choisi une voie qui n'appartenait à personne d'autre et qu'il pouvait revendiquer comme bien propre. Les textes de jeunesse (1907-1912)⁷, souvent mal connus, forment un curieux écheveau aux formes multiples où se mêlent des poésies (*Séquences*, 1910-11), un conte (*Au pays des Images*, 1910), un petit drame (*Danse Macabre*, 1912) un roman (*Aléa*, 1911-1912) et, bien sûr, la prose poétique de *La Légende de Novgorode* (1907), retrouvée récemment alors que ce texte fondateur semblait perdu à tout jamais.

⁵ I, 30 et TADA 1, 30.

⁶ *Vol à Voile* (1932), L'Age d'Homme, collection «Poche suisse», 1986, p. 76; IV, 277 et TADA 9, 470.

⁷ Ces textes ont été publiés par Miriam Cendrars dans le volume *Inédits secrets* qui accompagne l'édition des *Œuvres complètes* de Blaise Cendrars au Club français du livre, 1969.

Cet ensemble disparate atteste de la recherche d'une voie propre, d'une forme originale.

Frédéric Sauser

Frédéric-Louis Sauser est né au sein d'un milieu bourgeois à La Chaux-de-Fonds le 1^{er} septembre 1887. Il avait un frère aîné, Georges (1884), éminent juriste qui épousa Agnès Hall, léguant ainsi à une partie de la famille un double patronyme. Marie-Elisa (1882), sa sœur aînée, a quitté rapidement sa famille après un apprentissage et épousé le 29 juin 1911 un dentiste allemand, Franz Rall, avec qui elle est partie vivre en Allemagne; elle n'est revenue en Suisse que veuve, pour reprendre sa *bourgeoisie* dans sa commune d'origine Sigriswil (BE).

Les parents Sauser forment une paire bien détonante si l'on se fie aux déclarations qui ponctuent régulièrement les œuvres du cadet, Frédéric-Louis (1887). La mère, Marie-Louise Dorner, est d'origine zurichoise mais ses parents sont installés de longue date à la Chaux-de-Fonds où son père tient l'Hôtel de la Balance, bien connu dans la région. Lorsque Cendrars tente des portraits de sa mère, il décrit une personne renfermée, de tendance neurasthénique, figée dans une sorte de contemplation qui la rend intouchable. Les photos conservées illustrent une femme que la maladie a rongée durant des années et dont le souvenir fut inscrit par son fils dans un livre daté de quelques jours après la mort de celle-ci, le 26 février 1908:

De ma mère qui m'a silencieusement aimé.

Elle reste cependant celle qui lui a ouvert le monde de la lecture et des livres, une drogue qui tente de compenser le manque affectif laissé par *l'absente*:

Il est vrai que c'est maman qui m'a appris à lire et que pour cela elle me prenait sur ses genoux. C'est tout ce que j'ai eu d'elle. Son cœur était ailleurs. Et depuis..., comme la grosse Félicie, je veux vivre, et j'ai soif, j'ai toujours soif... L'encre d'imprimerie n'étanchera jamais cette soif⁸.

Aucune trace du père Georges Frédéric Sauser n'a été conservée par son fils. Blaise Cendrars le laisse en marge des archives, de ceux qui font l'histoire, au contraire de sa mère:

Mon père lisait Balzac. C'est lui qui m'a donné *Les Filles du Feu* de Gérard de Nerval. Je n'avais pas dix ans. Ma mère étudiait Linné. Elle adorait les

⁸ Bourlinguer, «Paris, Port-de-mer», VI, 274 et TADA 9, 344.

fleurs. Elle savait un peu de latin, juste ce qu'il en faut savoir pour s'y reconnaître dans les classifications de la botanique. J'ajoute pour mémoire que l'on compte dans ma famille le fameux naturaliste, anatomiste et écrivain Albert de Haller, l'illustre mathématicien Léonard Euler, appelé à la cour de Catherine II, et Lavater, le philanthrope bien connu, l'inventeur de la physiognomonie, cette science fantaisiste qui devait tant troubler Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann et Charles Baudelaire. Tout cela, je crois, du côté de maman. Et rien du côté de mon père qui devait être de souche paysanne⁹.

Ce texte met en valeur la lignée maternelle en lui inventant des membres illustres mais il est à lire *en miroir* car c'est bien son père qui lui offre un livre de Nerval, le plaçant ainsi du côté de la poésie. La *souche paysanne* crée aussi entre eux un lien transparent mais non innocent puisqu'il permet de se détacher de la bourgeoisie détestée et de se rapprocher « des pauvres que j'ai appris à aimer non par charité mais par simplicité »¹⁰, de retrouver des valeurs simples et authentiques :

C'était pourtant le meilleur père du monde. Je ne devais le revoir qu'après mon amputation, quand on m'a eu coupé la main droite. C'était la guerre. Mon père avait dû remuer ciel et terre pour apprendre dans quel hôpital militaire j'étais soigné. Assis au chevet de mon lit il me regardait sans rien dire. Une grosse larme se frayait un chemin parmi ses rides, une seule...

Je n'en dis pas plus¹¹.

Ces extraits de «Mémoires, qui sont des Mémoires sans être des Mémoires»¹² appartiennent à un univers poétique, construit grâce au travail de la mémoire qui associe, construit et modifie une réalité. Ils m'intéressent en tant que reconstruction d'une réalité, afin de lui donner une portée poétique. A ce titre, les recherches menées dans divers bureaux d'état civil en Suisse m'ont permis de retrouver une trace du père de Blaise Cendrars et surtout de rencontrer la demi-sœur de Blaise, Madame Eve Sauser, fille du deuxième mariage de Georges Sauser...

Mais reprenons les choses à leur origine ! Georges Sauser épouse Marie-Louise Dorner en 1879, à la Chaux-de-Fonds. En 1894, convaincu d'avoir trouvé le filon de la fortune, Georges Sauser embarque toute sa famille pour Naples, ville marchande très connue des Suisses à cette époque, où il compte commercialiser de la bière. Celle-ci, ayant voyagé à température

⁹ *L'Homme foudroyé*, Quatrième Rhapsodie gitane, V, 303 et TADA 5, 340.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Bourlinguer*, VI, 36 et TADA 9, 35.

¹² *Blaise Cendrars vous parle*, Entretien troisième, VIII, 573.

ambiante, arrive imbuvable à Naples: l'arrivée en Italie est un échec qui implique un nouveau départ... Rapatriés en Suisse en 1896, les Sauser transitent par Neuchâtel avant d'arriver à Bâle, où Marie-Louise Dorner a de la famille (elle est née dans cette ville). Le retour en Suisse n'efface cependant pas les frustrations, la fatigue et le constat d'une vie de couple qui va à-vau-l'eau. Pour Georges Sauser, ce déplacement géographique et linguistique est un moyen de se faire oublier après son échec retentissant. Mais la vie de famille se dégrade, les finances s'épuisent: en cinq ans, la famille déménage quatre fois dans la ville de Bâle¹³.

L'opportunité de revenir à Neuchâtel provoque un cinquième déménagement: mais qu'importe! Épuisée, malade, Marie-Louise Dorner retrouve son *pays*, «pays» elle se rapproche de ses parents. Pour le futur Blaise Cendrars, le calvaire de l'École de Commerce commence! Son absentéisme ouvre la porte à l'aventure, car son père va suivre la proposition, courante à l'époque, d'envoyer son fils à l'étranger, pour le former. Ce début de siècle connaît une forte émigration suisse vers les pays slaves et la Russie où chacun trouve à s'engager: en décembre 1904, Freddy part comme commis bilingue français-allemand chez un compatriote installé comme bijoutier à Saint-Petersbourg, M. Leuba. Les trois ans de Russie (1904-1907) sont un des germes les plus riches de l'œuvre et vont essaimer tout au long de sa vie:

Non, il ne me serait jamais venu à l'idée que ces années d'apprentissage me seraient comptées comme années d'apprentissage en poésie!...¹⁴

De retour en Suisse, il ne reconnaît plus rien, se sent étranger chez lui:

Pensez donc que je suis en Suisse, dans ma patrie et que je ne comprends pas ce que les gens disent, car ils parlent un dialecte que j'ai complètement oublié! En un mot, je n'aurais jamais cru qu'un homme puisse ainsi se changer, jusque dans ses habitudes les plus intimes, être aussi dépendant de son entourage. [...] Je me sens complètement étranger ici, beaucoup plus que lorsque je débarquai en Russie pour la première fois. Et je suis dans mon pays!!!¹⁵

Sa mère est gravement malade et le couple est dans un tel état de décomposition que rester à la maison est un calvaire: lorsqu'il écrit à la jeune fille aimée laissée à Saint-Petersbourg, Hélène, il exprime sa douleur et son malaise car plus rien ne va chez lui:

¹³ Entre 1897 et 1902, la famille Sauser passe successivement du 32, Sempacherstrasse au 53 de la même Sempacherstrasse (1898), puis au 74, Frobenstrasse (1900) et enfin au 113, Dornacherstrasse (1901).

¹⁴ *Le Lotissement du ciel*, VI, 545 et Folio 2795, 403.

¹⁵ Lettre à Hélène, datée de Bâle, 11/24 avril 1907, *IS*, 8-9.

Arrivé à la maison, ma mère me tombe dans les bras. J'ai eu peine à reconnaître ma mère tellement elle a changé et vieilli. Elle est maintenant toute blanche, chétive et malade. J'ai eu peine à retenir mes larmes en la voyant. [...] Et maintenant elle se plaint, me raconte que les affaires de mon père n'allant pas, mon père s'est mis à boire. [...] Mon père, que je respectais tant, qui était si instruit, si noble d'âme, est tombé si bas!!! et ma mère, et sa santé minée par une vie pleine d'amertumes. Vous ne vous figurez pas combien je souffre de voir mes parents ainsi. Je suis abattu...¹⁶

Marie-Louise meurt en février 1908, moins d'une année après Hélène, brûlée vive dans sa chambre: Freddy semble très mal supporter ces deuils successifs qui infligent la douleur ainsi que la frustration du non-dit. Freddy maudit le destin qui lui a volé son Hélène et souffre aux tréfonds de son être de la disparition de sa mère: l'attachement qu'il vouait à cette dernière n'a jamais pu s'exprimer, figé aux codes et convenances de l'époque.

Veuf, Georges Sauser rend publique la liaison qu'il entretenait et épouse à Neuchâtel, le 21 octobre 1909, Alice Jacot-Descombes, de 23 ans sa cadette. Ils s'installent à Malleray, dans le canton de Neuchâtel, où Freddy passe en décembre de cette même année¹⁷. Ce séjour dans le foyer de son père ne semble pas s'être prolongé et la naissance de Félix, le 23 octobre 1910, son demi-frère, ne l'a pas rapproché de cette nouvelle famille. Sur l'acte de naissance de Félix apparaît la nouvelle profession du père « directeur », et lorsqu'à la fin septembre 1912, la famille change de village, Georges Sauser a pour profession « voyageur »!

L'instabilité caractérise cet homme qui ne s'installe jamais vraiment mais cherche et invente ce qui aurait dû le rendre célèbre. En 1913, avec sa femme et son fils, il s'installe à Vevey (au bord du lac Léman) où il est successivement *employé d'hôtel*, *négociant en tabac* et *hôtelier*. C'est dans cette ville que naît son second enfant, Eve, en 1914. La famille est bien intégrée et en cinq ans, Georges Sauser devient le Président de la Société des Négociants en Tabac, industrie de prestige qui occupait toute la petite ville à l'époque. Ce calme fut cependant de courte durée car, en 1918, sa femme Alice meurt de la grippe espagnole, laissant un garçon de huit ans et une petite fille d'à peine quatre ans. Ce deuil est à nouveau le signe de la décomposition de la famille, puisque Félix est confié à des sœurs de Georges, à La Chaux-de-Fonds et Eve à une sœur de sa mère: dès lors, les deux enfants ne se reverront qu'à de très rares occasions. Seul, Georges Sauser quitte Vevey et s'installe à Lausanne le 8 décembre 1919, dans une

¹⁶ Lettre à Hélène, datée de Neuchâtel, 20 avril/3 mai 1907, *IS*, 11.

¹⁷ Le Fonds Blaise Cendrars de Berne conserve plusieurs lettres datées de Malleray, 24 décembre 1909. Cf. *IS*, 46-47.

pension, sans qu'aucune profession ne soit indiquée sur le registre d'état civil. Moins d'une année plus tard, il part pour Genève où il s'annonce comme «comptable». A peine six mois plus tard, en avril 1921, il quitte Genève pour l'Allemagne. Peut-être est-il allé voir sa fille aînée, mais sa trace se perd jusqu'à ce qu'il revienne en Suisse en 1927, où il meurt à l'Hospice Montagu de la Neuveville, inscrit en tant que «commerçant». C'est un neveu qui fit sa déclaration de décès, car aucun de ses enfants n'était présent.

Les informations mentionnées ci-dessus ont été glanées dans divers bureaux d'état civil en Suisse romande et aussi grâce à Madame Eve Sauser, demi-sœur de Blaise Cendrars. Lorsqu'elle parlait de sa famille, elle le faisait par *sursauts de mémoire*, car elle n'a presque pas connu sa mère et son père est parti à la mort de cette dernière. Mme Eve Sauser a grandi dans un milieu hostile aux souvenirs, ne laissant guère de place à l'affection. Parmi les quelques feuillets que Madame Sauser m'a montrés, j'ai pu découvrir la photo de son père. Ce portrait, absolument inconnu jusqu'alors, a été réalisé à Neuchâtel, l'année de son second mariage, et il permet de donner vie à un homme qui n'existait que dans les textes!

Tous les éléments découverts à propos de Georges Sauser rapprochent terriblement le père et le fils Freddy, malgré, et peut-être surtout à cause des critiques et reproches souvent adressés par voie de livres à cet homme qui n'a pas réussi, qui a failli. Ces rapprochements si sensibles ont dû effrayer le jeune homme qui a rejeté son père, le traître. Annuler l'homme, annuler toute image de lui participait à cet éloignement de l'origine, celle trop évidente de *papa*, cet immature sensuel qui avait besoin de vivre sans cesse, par l'invention, le déplacement, la quête de la réussite et le soutien d'une femme... Le père *voyageur* était une origine trop identifiante pour celui qui allait devenir *le bourlingueur des deux rives*...

Freddy Sausey

Cette première modification du patronyme est une adaptation à la fois familière (Freddy) et géographique, car c'est *La Légende de Novgorode*, écrite après la mort d'Hélène en 1907, qui en est le premier support. En 1910, trois ans plus tard, la recherche d'une nouvelle identité ne semble pas avoir évolué, malgré la modernité stylistique de *La Légende*, composée de vers libres voguant d'une énergie neuve, sans contrainte formelle ou référentielle, alors que les écrits de 1910-1912 appartiennent à un univers le plus souvent symboliste ou fin-de-siècle qui détone avec cet antécédent mythique: le deuil d'Hélène semble avoir agi comme déclencheur, bien que des doutes importants sur l'authenticité de ce poème existent toujours: en effet, comment comprendre cette veine novatrice précédant

d'autres productions si peu émancipées des modèles symbolistes ou décadents? Une réponse définitive n'a pas encore été trouvée.

Cette même année 1910, Frédéric Sausser traduit de l'allemand le texte de l'auteur polonais Stanislas Przybyszewski (1868 – 1927), *Messe des Morts* et inscrit sur la page de titre Freddy Sausey. Ce texte, écrit en 1893, a profondément impressionné le jeune poète et l'œuvre du Polonais l'a habité tout au long de son parcours poétique¹⁸. En inscrivant son nom légèrement modifié sur la page de titre de sa traduction, il confirme que celui-ci n'est pas encore un nom d'auteur: il s'essaie et il traduit, il est celui qui permet la transmission du message, comme Nerval traduisant Goethe, il est celui qui naît du texte de l'« autre ».

Le conte rédigé en octobre 1910, *Au pays des Images*, met en scène de façon onirique et fantasmagique le mythe d'Œdipe, thème récurrent de tous les écrits de ces années: la femme y est désirée, la mère est désirable mais interdite. Bien qu'elle ne perde jamais son caractère sexuel et qu'elle soit aimée comme une amante, elle provoque la douleur et le malheur en restant la gardienne des obligations et du paraître qui rendent impossible la communication et la confiance. Le jeune écrivain en quête de soi progresse par étapes et son premier pseudonyme à l'allure de faux-semblant illustre la quête inaboutie.

Blaise Cendrart

Lors du départ pour New-York en novembre 1911, la rupture avec son père et son propre passé est consommée et le jeune homme accélère la disparition du patronyme: il ne s'agit plus de modifier une ou deux lettres mais de tout annuler. En choisissant le nom Blaise Cendrart, en janvier 1912, le jeune homme se place dans un cadre symbolique très puissant qui conjugue la vie et la mort: il veut exister par les éléments contradictoires qui le nourrissent, peut-être inspirés par des vers de Nietzsche¹⁹ mais

¹⁸ Concernant les rapports de Blaise Cendrars et Stanislas Przybyszewski, voir Christine Le Quellec Cottier, «De quelques aléas polonais», *Blaise Cendrars au vent d'Est*, Université de Varsovie, 2000, p. 233-249.

¹⁹ A ce propos, Cendrars cite lui-même deux vers d'un court poème de Nietzsche dans *Une nuit dans la forêt*, en 1929. Ce poème s'intitule «Ecce homo»; nous le plaçons en regard des célèbres vers justifiant le pseudonyme:

Ja! Ich weiss, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und versehr ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich!

En cendres se transmue
Ce que j'aime et possède
Tout ce que j'aime et que j'étreins
Se transmue aussitôt en
Cendres

Blaise Cendrars

surtout imprimés au sceau de Przybyszewski, le décadent fin-de-siècle prêt à disparaître, jouant son corps et son âme dans le processus de survie qu'il s'était choisi et qu'un texte comme *Messe des Morts* met en scène :

Qu'on ne s'effraie pas des névroses qui, en somme, indiquent quand même la route que la progressive évolution de l'esprit humain semble emprunter. En médecine, on s'est déshabitué depuis longtemps à considérer la neurasthénie par exemple comme une maladie, elle semble être au contraire la dernière et absolument nécessaire phase évolutive, dans laquelle le cerveau peut produire davantage et, grâce à sa plus grande sensibilité, à un beaucoup plus fort débit. (Traduction inédite, Fonds Blaise Cendrars, ALS.)

Lors du choix de ce premier Blaise Cendrart, son père *n'existe plus* et sa mère est symbolisée par sa soif de lecture. L'amour des livres et de la lecture est resté la seule trace visible de l'absente, celle qu'il retrouve en prolongeant la lecture par l'écriture. Ces retrouvailles posthumes semblent cependant laisser un goût amer au jeune homme puisque les textes ne paraîtront pas ou seront reniés (*Séquences*, *Danse macabre de l'Amour*). Dans son ouvrage consacré à *La Carissima* (restée inédite), Anna Maibach a bien montré que les liens de la mère au fils se tissent grâce au fil construit par l'écriture, en prolongement de l'écriture :

La lecture en tant que dérivatif devra toujours déjouer la menace psychique que représente pour le Je cette mère absente. [...] La lecture est une euphorie spéculaire, seule réalité substitutive en effet, car seule construction fantasmatique qui confère un sens à sa situation d'enfant abandonné²⁰.

Ayant perdu sa bien-aimée, ayant renié son père, cherchant désespérément à retrouver sa mère, le jeune homme peut effectivement se sentir mal lorsque « tout son passé énorme tentait de l'écraser »²¹. L'engagement poétique se doit dès lors de correspondre à une phase libératoire et surtout reconstructive.

Arrivé le 12 décembre 1911 à New York, après un voyage vécu comme une renaissance, il croit à la possibilité de recommencer à zéro. Cette traversée physique autant que psychique trouve place dans le récit *Mon Voyage en Amérique*. Le voyage y est à lire comme un passage, un moment privilégié qu'il aimerait voir durer, car la cabine est tel un ventre chaud, lieu de gestation poétique qui rend possible la conjonction du rêve et de la

²⁰ Anna Maibach, *La Carissima : genèse et transformation*, Champion, 1996, p. 171.

²¹ Cf. « Conte – Au pays des images », *IS*, 70ss.

réalité: à ce titre, l'autobiographie de Goethe – *Dichtung und Wahrheit* – est présentée comme étant «par excellence le livre du voyage» (IS, 178), celui qui lui «ouvre toutes les portes du rêve, toutes les avenues qui mènent au loin, hors du brumeux de la conscience» (IS, 171).

En arrivant, il s'extrait pour une seconde fois du ventre de sa génitrice et s'interroge «vais-je pleurer comme un nouveau-né?». La mer le propulse vers un autre monde, à l'image des Romantiques allemands pour qui le voyage est avant tout une traversée intérieure. Le premier texte signé Blaise Cendrart, *Hic, Hæc, Hoc*, est un recueil de notes, de portraits tracés rapidement entre le 25 décembre 1911 et le 7 janvier 1912. Le jeune Sausey a voyagé pour quitter les hommes mais il retrouve des êtres semblables à des bêtes, *l'hideuse face humaine*. Il désespère de cette bassesse et dresse une galerie de portraits mettant en scène le Raté, le Cynique, le Timoré et les Prostituées... Cet univers provoque le dégoût et un nouveau désir de fuite: plutôt seul qu'avec cette masse informe. L'exergue de ce recueil révèle ses intentions, car l'humanité ne l'intéresse pas, ce qu'il veut, c'est écrire:

«Fais-toi règle d'écrire journallement, deux, trois heures. Prépare ton papier, ta plume, ton encre, regarde ta montre et écris...»

Ce recueil de notes porte la première trace d'un changement radical du patronyme puisque Freddy Sausey devient Blaise Cendrart. Dès lors, le renouveau passe par la braise créatrice et les cendres de l'autodestruction: l'écriture est un don de soi, une création associée à un processus de vie et de mort. En plaçant le **t** à la fin de son nouveau patronyme, le nom est cependant cautionné par une référence artistique: l'art est son but et il l'affiche... Lorsque le **t** se transformera en **s**, la création sera intégrée comme processus vital, sans référent extérieur: le corps et l'âme de l'auteur seront les seuls répondants de la création. En 1912, à New-York, le changement de nom n'a pas sorti le jeune homme du gouffre où il se trouve et, en quête de lui-même, Cendrart reconnaît une *blessure secrète qui saigne* et se voit «tout entier à [s]on mal intérieur» (IS, 157): sans un sou, malade, déprimé, il songe à la mort et ne supporte plus la vie américaine:

Sale pays! Une Suisse encore plus inhumaine, plus mercantile, plus mécanique, sans bonhomie, rigide, protestante, anglicane, puritaine, poussée à la hauteur d'une hérésie! [...]

Je me sens autant dépaysé qu'en Suisse. [...]

...Et me voici à la fin de mon histoire. Je suis de nouveau seul, à New-York, éreinté, si nerveux que, la nuit, au moindre bruit, je crie et que je dors avec de la lumière dans la chambre; sans le sou, traqué, inquiet, ne pouvant pas payer la chambre, etc., comme à Bruxelles, ne trouvant rien,

n'ayant rien à trouver d'ailleurs, avec des chapitres de roman en tête que je ne puis pas écrire!...²²

Entre le 15 février et le 15 avril 1912, l'auteur met au net un roman commencé en Russie durant l'été 1911, *Aléa*, qu'il signe Blaise Cendrart sur la page de titre. Au printemps 1912, sa préface-dédicace [inédite] datée du 10 janvier 1912 rend explicite son malaise, son instabilité :

Préface-dédicace

... Ceci est un essai. Son véritable titre devrait être : un été de la vie d'un poète ; et son sous-titre : roman de mise au point. C'est le commentaire d'un jeune homme tout ému de se connaître, de s'expliquer soi-même... et qui, étonné, sourit, sourit même à la souffrance que cette connaissance inévitablement lui apporte...

Au fond, c'est une occupation bien vaine que d'observer, dans le froid trouble d'un miroir équivoque, le mécanisme de ce sourire, qui ne sera toujours que la grimace la plus amère collée à la face de Dieu, ce Néant.

Récit bilan, essai, roman à la cantonade, texte inachevé, *Aléa*²³ est un *omnibus* dans lequel le jeune Cendrart se met à nu pour arriver à se connaître. Pour cela, il construit un personnage et essaie la mise à distance : le récit est mené par un narrateur omniscient qui présente José, le personnage que le lecteur va suivre dans ses activités et ses réflexions. Celles-ci dominent d'ailleurs le récit, car toute l'histoire s'organise autour de la quête identitaire du jeune homme, revenu sur un lieu de mémoire, Saint-Pétersbourg, ville qu'il connaît déjà et où il réalise rapidement qu'il n'aurait pas dû venir se replonger... Écrit sur les traces des Symbolistes et imitant souvent Remy de Gourmont (1858-1915), ce roman n'est pas novateur d'un point de vue stylistique. La braise et la cendre de la vie coulent derrière ces pages qui font table rase d'un passé mais elles ne permettent pas encore l'éclosion d'un style propre, détaché des canons de l'art. La prise de conscience de cette situation a sûrement contribué à la disparition de ce texte qui n'a jamais paru tel quel et qui fut dépecé avant d'avoir abouti.

²² «Séjour à New-York», *IS*, 200-202 (brouillons de lettres à Bella, datés du 29 février 1912).

²³ Une version tronquée de ce roman est parue dans la revue *Les Feuilles Libres*, à Paris, en 1922, sous le titre *Moganni Nameh*, que Cendrars a emprunté à un recueil de poèmes de Hanns Heinz Ewers. Mais de son côté, Ewers s'est souvenu du *Divan occidental-oriental* où Goethe, suivant le célèbre poète du XIV^e siècle persan, Hafiz, introduit l'énigmatique formule comme titre de chapitre. En fait, «Moganni Nameh» signifie simplement «Le Livre du poète».

La lutte quotidienne pour la survie et l'obsession de l'écriture rendent le printemps 1912 éprouvant. Pour enrayer la descente infernale, le poète décide de rentrer, à la mi-avril 1912:

Je quitte l'Amérique comme j'y suis arrivé: le cœur ivre d'un amour impossible²⁴.

Rien n'a changé. Ma situation est des plus précaires. Comment je fais pour vivre? Je n'en sais rien. Il y a des agonies qui durent dix ans. La mienne durera tout autant, je l'espère. Je n'ai qu'une pensée: écrire! Je suis malade. Mon crâne se fend comme une grenade trop mûre, un sang chaud m'obstrue les yeux, tombe sur mes mains. J'écris, et mes pensées pâlisent, se tordent comme dans une fournaise. J'ai trop de fièvre²⁵.

La liberté intérieure ne s'achète pas et les souffrances qui ont accompagné Nerval comme elles accompagnent le jeune poète installé à New York lient pour toujours «ces écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître»²⁶. Le réseau tissé entre les vies et les œuvres fut un lien continu entre les deux poètes et quarante ans plus tard, Blaise Cendrars le rappelle à lui dans *L'Homme foudroyé*:

«*Dichtung und Wahrheit*», écrivait Goethe.

«*Le Rêve et la Vie*», répondait Gérard de Nerval, son traducteur, qui, en outre, lui dédiait son portrait par Daguerre²⁷.

On n'écrit que «soi». C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même²⁸.

Au printemps 1912, Cendrart confirme sa vocation, retravaille des textes antérieurs et se crée une filiation littéraire afin de pouvoir se raconter et d'exister dans le texte, sous un jour nouveau, libéré des origines génétiques. Devenir écrivain, c'est-à-dire exister, nécessite la séparation d'avec le père, l'autonomie vis-à-vis de l'amour maternel ainsi que la maîtrise des pulsions pour ne dépendre de rien ni personne. Être son propre maître signifie effacer toute référence extérieure, mais pour cela, Blaise Cendrart doit encore muer:

En cendres se transmue
Ce que j'aime et possède

²⁴ IS, 211 (mai 1912).

²⁵ IS, 210.

²⁶ Malraux cité par Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 169.

²⁷ *L'Homme foudroyé*, V, 81 et TADA 5, 48.

²⁸ *Ibidem*, V, 115 et TADA 5, 90.

Tout ce que j'aime et que j'étreins
Se transmue aussitôt en
Cendres.
Blaise Cendrars²⁹.

Blaise Cendrars

La première apparition du *nom nouveau* Blaise Cendrars a lieu lors de la publication du poème *Les Pâques*, en novembre 1912, aux Editions des Hommes Nouveaux fondées par Cendrars lui-même et son ami hongrois Emil Szittyá. Ce poème est daté du 6-8 avril 1912, le 7 avril étant la date de Pâques cette année-ci, mais aucune trace de sa composition, aucun commentaire confirmant cette datation, ni même une correspondance n'existent. Comme le soupçonnaient Pierre Caizergues ainsi que Jay Bochner, je soutiens que ce poème n'est pas une production new-yorkaise, mais qu'il a été écrit à la fin de l'été 1912, moment où le poète déclare dans sa correspondance qu'il se remet au travail après un été très morne. Installé à Paris dès juillet 1912, Blaise n'a pas encore enterré *Aléa* et il note dans son *Journal*:

Aléa: Ma vie commence. La grande parenthèse est ouverte
(dernière phase 2^e partie)³⁰.

Aléa n'est composé que d'une seule partie et la note citée laisse penser que le jeune auteur avait l'intention de prolonger cette rédaction. En fait, tant que le roman *Aléa* était encore *en vie*, le poème *Les Pâques* ne pouvait pas exister, car ce dernier reprend des phrases du roman – abandonné – qui sont devenues un distique dans le poème:

Cent mille toupies tournoient devant mes yeux...
Non, cent mille femmes... Non, cent mille violoncelles...

En publiant ainsi une reprise, le jeune auteur se serait discrédité en mettant à nu sa propre façon de travailler, *son cimetière d'homme de lettres*³¹.

²⁹ Le petit feuillet sur lequel le poète a noté cette justification du pseudonyme est précieusement conservé au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, à Berne. Il ne porte aucune indication de lieu ou de date. L'écriture est celle de la main gauche.

³⁰ *IS*, 250. Le fragment est à situer entre le 6 et le 14 juillet 1912 selon toute vraisemblance.

³¹ Cette technique de reprise est aussi observable avec deux poèmes qui font partie des *Séquences*, qui furent d'abord des productions du personnage José dans *Aléa* avant d'être publiés dans la revue *Les Hommes Nouveaux*, en octobre 1912 sous le nom Blaise Cendrars.

Il faut donc admettre que le poème *Les Pâques* n'a pas été écrit à New York mais bien à Paris, à la fin de l'été 1912³².

Bien que Blaise Cendrars *existe* dès l'automne 1912, c'est un an plus tard, le 1^{er} septembre 1913, que le poète signe pour la première fois de son pseudonyme une lettre envoyée à son ami August Suter³³. Il aura fallu une année d'intense activité artistique, à Paris mais aussi en Allemagne auprès des revues *Der Sturm* et *Die Aktion* pour que le choix de l'existence dans l'*Un multiple* soit fait. En signant «Cendrars» le 1^{er} septembre 1913, il faisait acte de foi en inscrivant la naissance de cette identité reconquise le jour de son vingt-sixième anniversaire, dans un courrier en allemand qui le détachait de sa première origine en mettant en avant son identité poétique. Cette signature est la griffe de son succès, puisque dès lors la vie et l'écriture se confondent, infiniment mêlées, comme les mots et la peinture de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, le poème simultané qui paraît ce même mois de septembre 1913.

A cette date, «Je suis l'autre» n'est plus revendiqué, il est acquis.

CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER

³² Ces éléments sont plus amplement développés dans le chapitre «La genèse du poème *Les Pâques*» dans Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars: les années d'apprentissage*, Champion, 2004.

³³ «Sollten Sie nach Paris kommen, schreiben Sie mir ein Wort, 4 rue de Savoie, auf dass wir uns treffen. Bin jetzt in der Stadt. Ihr Blaise Cendrars» («Si vous venez à Paris, écrivez-moi un mot, 4 rue de Savoie, afin que nous nous rencontrions. Suis maintenant en ville. Votre Blaise Cendrars»), écrit le poète dans cette lettre inédite.

LE TOMBEAU D'HÉLÈNE, PROMENADE HAGIOGRAPHIQUE

Blaise Cendrars s'est choisi un pseudonyme qui a fait couler beaucoup d'encre: ce nom est une monstruosité onomastique qui nie le principe de non-signification caractéristique des noms propres et, au contraire, ouvre toutes les portes de l'interprétation symbolique. Cette volonté d'afficher un nom nouveau aux couleurs de sa vie recomposée, en lui conférant un sens, a poussé de nombreux exégètes à suivre diverses pistes interprétatives, les plus fréquentes étant celle de la figure du Phénix et, bien sûr, celle de la mort dans les flammes d'Hélène Kleinman, en 1907 à Saint-Petersbourg, ville que le jeune Freddy Sauser venait de quitter, après trois ans en Russie.

La figure d'Hélène, jeune fille aimée, a marqué le poète; sa correspondance autant que certains vers notés au détour d'une page de cahier affirment le désespoir de cette disparition. Ainsi, l'interprétation du pseudonyme proposée par Jean-Carlo Flückiger reste des plus pertinentes car de multiples traces d'Hélène habitent l'œuvre de Cendrars:

Le pseudonyme que s'est composé le poète révèle son programme: écrire, pour lui, c'est ressusciter sa petite Hélène¹.

Et cette analyse, confortée par l'étude des textes, a été régulièrement reprise pour faire graviter l'œuvre poétique de Blaise Cendrars autour de la symbolique du feu:

Un homme brûlé ressurgit maintenant de ses cendres: Cendrars. Et les cendres recouvrent la braise incandescente: Blaise.

¹ Jean-Carlo Flückiger, *Au cœur du texte*, La Baconnière, 1977, p. 252.

Freddy anéanti naît à nouveau: Blaise Cendrars.
*Je me suis fait un nom nouveau...*²

Cette association entre la jeune femme perdue et le feu destructeur, semble aussi confirmée par *La Légende de Novgorode*, poème fondateur retrouvé tardivement :

La Légende de Novgorode garde la première trace d'un drame qui conduira le poète, en 1912, à s'inventer un pseudonyme de braises et de cendres et marquera l'ensemble de sa création. Au seuil de l'œuvre de Blaise Cendrars, le souvenir de la fille du feu s'était peut-être inscrit dans les initiales d'un titre-tombeau: L N, Hélène³.

Cette piste reste la plus convaincante, bien que la signification de *Blaise* ne s'épuise pas dans son rapport aux braises:

Il donne aussi à Féla une autre origine pour son choix du prénom: l'admiration pour Blaise Pascal, ou encore le souvenir de Saint-Blaise, le petit port de Neuchâtel, d'où Freddy s'embarquait sur un voilier pour braver les vents contraires...⁴

Notre propos est de quitter les voies communément admises d'investigation du pseudonyme⁵ pour plonger dans un domaine qui passionnait Blaise Cendrars: l'hagiographie, les vies de saints. En reprenant les calendriers de liturgie catholique, nous pourrions montrer à quel point Cendrars a construit son nom en référence à une configuration des plus rares, qui le place au cœur du dispositif chrétien de vie et de mort. Il n'est dès lors plus nécessaire de convoquer le mythe du Phénix renaissant de ces cendres, ni de tisser autour du mot *braise* un réseau de paronymes passant par Blaise et le Brésil. L'interprétation strictement liturgique du pseudonyme de Blaise Cendrars montre à elle seule comment ce choix révèle l'attente d'une résurrection: celle d'Hélène.

² Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, 1993, p. 218.

³ Claude Leroy in *Blaise Cendrars La Légende de Novgorode*, fata morgana, 1996, p. 54.

⁴ Miriam Cendrars, *op. cit.*, p. 218.

⁵ Nous avons exploré les deux pistes données par Cendrars lui-même concernant Blaise Pascal et Saint-Blaise. Nous avons visité le lieu, fréquenté le saint, célébré la fête. Nous avons voyagé à Novgorod, où une église Saint-Blaise consacrée en 1407 accueille le voyageur non loin de la gare. Puis nous avons étudié comment le prénom Blaise, figure du feu et de la conversion, est déjà fortement déterminé dans l'histoire littéraire notamment dans la comtesse de Ségur. Enfin nous avons mis en évidence des procédés d'invention pseudonymiques analogue chez Stendhal, Cendrars et Gary. Ces recherches sont en voie de publication.

Saint Blaise ou la croix de feu qui guérit

Pour saisir la pertinence du choix du prénom, il faut revenir à saint Blaise. Non pas à Saint-Blaise, le petit port du lac de Neuchâtel, mais à *la* saint Blaise: la fête de saint Blaise. C'est une fête du *feu*, une fête de la lumière. Dans le calendrier liturgique catholique cette fête trouve sa place le 3 février, au lendemain de la Chandeleur, nom populaire de la fête de la Purification, qui a lieu quarante jours après Noël. Voilà un détail qui n'est pas sans importance, nous le comprendrons bientôt.

Le 2 février, lors de la cérémonie, chaque fidèle allume un cierge qu'il porte en procession. Le 3 février, la saint Blaise redouble en quelque sorte la Chandeleur, puisque les cierges y ont à nouveau leur place. Mais cette fois-ci, ils ne servent pas à illuminer une procession: ils président à un rite de guérison. Les prêtres entourent les cous des fidèles de cierges bénis la veille, qu'ils croisent sous le menton des paroissiens désireux de demander protection contre... les maux de gorge! Ce rite est très primitif. La fête de saint Blaise marque la fin du cycle de Noël en parachevant la fête de la Chandeleur, soit la Présentation de Jésus au Temple, autrement dit la Purification ou les relevailles de la Vierge. On a donc schématiquement:

2 février: Chandeleur, 40 jours après Noël
3 février: saint BLAISE

Sainte Véronique

Le «dic nobis Maria» répété dans *Les Pâques* s'adresse à Marie-Madeleine. Mais la figure centrale du poème est Véronique, sainte Véronique. Cette sainte fictive qui apparaît dans les cycles iconographiques des Chemins de croix, essuie le visage en sueur du Christ avec un voile qui s'imprègne des traits du supplicié. Véronique tire son nom de cet épisode apocryphe: l'empreinte sur son linge est «*vera icona*», puisqu'elle restitue la véritable image du Christ. Dans le poème *Les Pâques*, un distique expose ce thème de la Sainte Face fidèlement reproduite, selon la légende, grâce à l'initiative de sainte Véronique:

Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte
Et c'est pourquoi sainte Véronique est Votre sainte⁶.

Or, une surprise nous attend, dès lors que nous cherchons à découvrir quel jour a lieu la fête de sainte Véronique. Elle a lieu le 4 février, le lende-

⁶ *Les Pâques*, TADA 1, 7.

main de la saint Blaise! Nous pouvons donc compléter le schéma précédent comme suit:

- 2 février: Chandeléur, 40 jours après Noël
- 3 février: saint BLAISE
- 4 février: sainte Véronique (*Les Pâques*, 1912)

Mais il y a plus. Véronique, figure centrale des *Pâques*, n'est pas la seule sainte fêtée au lendemain de la saint Blaise. Y apparaît également une autre figure cendrarsienne.

Jehanne de France

Jehanne de France n'est pas celle qu'on croit. Claude Leroy, dans son commentaire de *La Prose du Transsibérien*, identifie la petite Jehanne de France à Jeanne d'Arc, afin de convoquer la terrible figure de Gilles de Rais, à qui le jeune Freddy Sauser s'est peut-être identifié et auquel il consacra l'une des trois pièces radiophoniques de *Films sans images* (1959)⁷. Or, Jehanne de France est une expression qui n'est jamais utilisée pour parler de Jeanne d'Arc. Ce nom désigne Jeanne de Valois, morte le 4 février 1505. Surnommée par le duc de Lévis-Mirepoix, son hagiographe, *la Cendrillon* des Valois, Jehanne de France a été mariée à Louis XII à l'âge de 26 jours, puis répudiée. Béatifiée en 1742, elle est la patronne des petites filles mariées. Le schéma hagiographique se complète donc ainsi:

- 2 février: Chandeléur 40 jours après Noël
- 3 février: saint BLAISE
- 4 février: sainte Véronique (*Les Pâques*, 1912) et Jehanne de France (*La Prose*, 1913)

Ce calendrier liturgique réunit Blaise, Véronique et Jehanne en une figure qu'on peut visualiser sous la forme d'un triangle équilatéral dont le sommet est le poète et dont la base repose sur l'axe qui va des *Pâques* à *La Prose du Transsibérien*. Ce fragment de calendrier est fixe, il se répète chaque année aux mêmes dates du calendrier solaire; il est une partie du sanctoral, l'un des éléments constituant le calendrier catholique.

Les Cendres

Nous trouvons donc Blaise, Véronique et Jehanne à quarante jours de Noël dans le calendrier solaire. Mais la liturgie catholique connaît égale-

⁷ Voir *Poésies complètes*, TADA 1, 347, note 18.

ment un calendrier mouvant, lunaire, qui détermine le cycle de Pâques. Quarante jours avant Pâques a lieu la fête du « mercredi des Cendres » au lendemain de la clôture du carnaval, c'est-à-dire du Mardi-gras. Chacun se rappellera que « Mardi-gras » est aussi le titre du huitième « poème élastique » évoquant un souvenir new yorkais, et que bien évidemment la paronymie entre les « cendres » et le pseudonyme est acquise.

Les dates du Mardi-gras et des Cendres sont mobiles, puisqu'elles dépendent de celle de Pâques, fixée au dimanche qui suit la première pleine lune de printemps, et qu'en fonction de cette date, le mercredi des Cendres peut se déplacer de trente-cinq jours.

Le mercredi des Cendres est la véritable entrée en *carême*, et c'est ce jour-là que le prêtre impose en signe de *pénitence* des cendres sur le front des fidèles. Cette imposition évoque le célèbre: « Souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière. » C'est un rite aussi primitif et rare que la bénédiction des cous avec le feu de saint Blaise.

Le thème des Cendres du mercredi enrichit considérablement la réflexion autour des déterminations liées au pseudonyme. Jusqu'à ce jour, les critiques y ont lu, par transparence, la présence des cendres d'Hélène, mais les quelques vers qui terminent le premier cahier de jeunesse du poète, daté de 1907, peuvent être saisis comme la mise en mots de ce rite liturgique, une réponse à l'expérience qui a si fortement marqué le jeune homme:

En cendres se transmue
Ce que j'aime et possède
Tout ce que j'aime et que j'étreins
Se transmue aussitôt en
Cendres.

Le mercredi des Cendres enterre le carnaval: au lendemain du Mardi-gras, il appelle à la conversion et à la pénitence. Ainsi, de la même manière qu'il nous a permis de préciser les liens que saint Blaise entretient avec *Les Pâques* et *La Prose du Transsibérien* à travers les images de Véronique et de Jeanne, le calendrier nous offre, par le truchement des Cendres, une discrète allusion aux *Dix-neuf poèmes élastiques*, tous écrits (sauf le dernier) avant la première Guerre mondiale, mais publiés seulement en 1919⁸.

On peut donc poser provisoirement la proximité des Cendres et de l'œuvre dans un nouveau fragment du calendrier liturgique:

Date mobile de Mardi Gras (*Dix-neuf poèmes élastiques*, [1914])
Date mobile du mercredi des CENDRES, 40 jours avant Pâques

⁸ Jean-Pierre Goldenstein a montré comment ces trois poèmes appellent une lecture *surréférentielle*, in « Vers une systématique du poème élastique », *Europe* n° 566, juin 1976, p. 116. Notre réflexion procède de la même démarche.

Une rencontre improbable

On vient de le constater, la saint Blaise et les Cendres sont deux fêtes indépendantes qui s'organisent dans deux cycles différents: l'un fixe et l'autre mobile. Ces deux calendriers se recouvrent chaque année d'une manière différente selon des rythmes extrêmement complexes.

Pâques tombant le premier dimanche après la première pleine lune du printemps, se fête au plus tôt le 22 mars et au plus tard le 25 avril, mais toujours un dimanche, évidemment. Par conséquent, le mercredi des Cendres arrive au plus tôt le 4 février et au plus tard le 8 mars. Ces dates extrêmes sont excessivement rares.

Mais par une curiosité mathématique difficile à expliquer dans le cadre de notre propos, la configuration la plus improbable s'est produite en 1913. Pour la seconde fois depuis l'invention du calendrier grégorien, le mercredi des Cendres a eu lieu le 5 février⁹.

En 1913, la saint Blaise, fête de la lumière et du feu guérisseur a eu lieu le 3, et le mercredi des Cendres, fête de la pénitence et des cendres purificatrices, le 5 février.

En 1913 s'est donc manifestée comme jamais dans le calendrier la proximité de la lumière et des ténèbres, du feu qui guérit et de la cendre qui anéantit.

En 1913 s'est manifestée dans le calendrier la proximité de Blaise et des Cendres.

En 1913 également, Mardi-Gras est tombé le même jour que sainte Véronique et la bienheureuse Jehanne de France. Nous avons donc entre le 3 et le 5 février, Blaise, puis les trois motifs des *Pâques*, de *La Prose*, des *Dix-neuf poèmes* et enfin des Cendres.

En 1912 Frédéric Sauser change son nom en Blaise Cendrars. Et la conjonction de Blaise et des Cendres est déjà imprimée dans les almanachs, notamment l'almanach du *Messenger Boiteux* de 1913 qui paraît l'automne précédent¹⁰. Dès 1912, ces calendriers annoncent la proximité de Blaise et des cendres. Or, Blaise Cendrars, lecteur d'almanachs¹¹, dut être fasciné

⁹ Et la prochaine date aura lieu en 2600, suivie de 2972 ! Or il y a fort à parier que les négociations actuelles entre les Eglises chrétiennes pour la fixation de la date de Pâques aboutissent et que nous ne connaissions plus jamais cette situation.

¹⁰ Ces éléments confirment la naissance du pseudonyme au retour d'Amérique, à la fin de l'été parisien, soit dès début septembre 1912 à Paris. Le poème *Les Pâques* autant que le pseudonyme définitif n'ont pas été choisis à New York, comme s'en doutaient déjà Jay Bochner et Pierre Caizergues, et comme l'a établi Christine Le Quellec Cottier dans sa thèse *Devenir Cendrars : les années d'apprentissage*. L'almanach du *Messenger boiteux* est un calendrier très populaire en Suisse romande, qui fait aussi office de livre de lecture.

¹¹ Le frère de Blaise, Georges Sauser-Hall, se rappelle qu'ils lisaient l'almanach du *Messenger boiteux* dans les toilettes de l'hôtel de la Balance, tenus par leurs grands-parents, à La Chaux-de-Fonds. Référence in TADA 2, dossier, note n° 57, p. 337.

par cette conjonction de chiffres qui le mettaient en scène. Ainsi, le calendrier de 1913 non seulement évoque le programme éditorial poétique de Cendrars mais également son pseudonyme : l'œuvre à venir est dorénavant inscrite dans le nom.

Le schéma liturgique rassemblant le fragment du cycle de Noël et le fragment du cycle de Pâques en 1913 peut donc se décliner ainsi :

- 3 février: BLAISE
- 4 février: sainte Véronique (*Les Pâques*, 1912) et Jehanne de France (*Le Transsibérien*, 1913), « Mardi gras » (huitième des *Dix-neuf poèmes élastiques*, daté de février 1914)
- 5 février: CENDRES

Sainte Hélène

Enfin, le calendrier tel qu'il paraît dans *Le Messenger Boiteux* comprend une autre curiosité d'importance : en date du 7 février, il mentionne une fête bien particulière, rarement attestée dans les autres calendriers liturgiques. C'est qu'il s'agit de la réplique d'une fête qui est normalement et couramment célébrée plus tard dans l'année, à savoir le 18 août. C'est la fête de sainte Hélène. Hélène, sainte de première importance pour la piété médiévale, est la mère de l'empereur Constantin. De la même façon que nous devons à sainte Véronique la « Vraie Icône », c'est à sainte Hélène que nous devons la découverte de la « Vraie Croix ». Elle mourut pieusement vers 329, à Nicomédie, et sa dépouille, d'abord exposée à Constantinople, fut déposée dans un mausolée romain sur la via Lavicana. Le moine Altmannus raconte que, vers 840, un de ses confrères qui était allé en pèlerinage à Rome y viola le tombeau et déroba le tronc embaumé de sainte Hélène. Il le rapporta à l'abbaye de Hautvillers (Marne), où bien plus tard le bénédictin dom Pierre Pérignon mit au point le procédé de fabrication du vin de Champagne. Dès lors, on célébra en certains lieux la fête de la translation des reliques de sainte Hélène le 7 février précisément. Et le *Messenger Boiteux* ne manque pas de faire figurer cette date régulièrement dans son calendrier.

Nous pouvons donc achever notre schéma calendaire en dépassant l'état précédent qui faisait du pseudonyme l'enveloppe de l'œuvre, pour envisager une figure plus complexe en forme de croix, unissant Blaise à Hélène :

3 février: BLAISE
4 février: Sainte Véronique (1912) Jehanne de France (1913) Mardi-Gras (1914)
5 février: CENDRES
[6 février: Lune noire]
7 février: HÉLÈNE

L'œuvre poétique, ainsi que le pseudonyme Blaise Cendrars, peuvent au terme de cette découverte être lus comme le tombeau d'Hélène, dont la croix aurait pour forme les éphémérides du mois de février 1913.

Les exégètes du pseudonyme ont donc raison d'y lire la présence de la jeune fille morte à Saint-Petersbourg, mais sa trace est structurée par le cycle liturgique catholique et non des jeux de mots ou des archétypes universels. On peut donc considérer que le choix du pseudonyme s'est fait dans l'espérance d'une renaissance qui passerait par l'écriture, par l'inscription d'Hélène dans le texte, puisque le nom bâti par le poète l'unissait à la disparue.

Il n'est pas anodin de confirmer que ce pseudonyme fut fixé lors de l'écriture des *Pâques*, au début septembre 1912, poème liturgique dont le « dic nobis Maria » est extrait du *Victimae paschali laudes*, la Séquence de Pâques, autre forme liturgique qui a fortement imprégné le jeune poète, à la suite de la lecture de Remy de Gourmont, son « maître choisi à vingt ans ».

Cette relecture du pseudonyme peut surprendre, mais Cendrars, grand bibliophage, a dévoré toutes sortes d'ouvrages, parmi lesquels précisément le fameux *Latin mystique* de Gourmont, dont il a pris soin de recopier des chapitres entiers dans ses cahiers de jeunesse et sur lequel il revient jusque dans ses dernières œuvres :

Le Latin mystique de Remy de Gourmont, ce livre gemmé, une compilation, une traduction, une anthologie, qui a bouleversé ma conscience et m'a, en somme, baptisé ou, tout au moins, converti à la Poésie, initié au Verbe, catéchisé¹².

Ce goût pour les mystères et l'hagiographie met au jour un aspect peu connu du poète qui fabriqua son image de grand baroudeur, en dissimulant pendant de longues années cette fascination religieuse. Ce n'est que lors de sa retraite à Aix-en-Provence, en 1940, qu'il retravaille un ouvrage resté inachevé consacré à Marie-Madeleine, *La Carissima*¹³, et c'est, dès la parution de *L'Homme foudroyé*, en 1945, la reconnaissance de cette part mystique qui ressurgit dans le texte, pour éclater dans *Le Lotissement du ciel*, en 1949 :

¹² *Le Lotissement du ciel*, Folio 2795, p. 407.

¹³ Voir l'édition critique établie par Anna Maibach : *Blaise Cendrars - La Carissima*, Cahier Blaise Cendrars no 5, ed. Champion, 1997.

Grand lecteur de dictionnaire, je cherchais mes mots. Le sujet est inclus dans les mots ou, comme une tige de verre que l'on trempe et que l'on remue dans un mélange sursaturé, c'est le sujet qui cristallise les mots, et j'avais le sujet à ma portée¹⁴.

DANIEL RAUSIS

¹⁴ *Le Lotissement du ciel*, Folio 2795, p. 331.

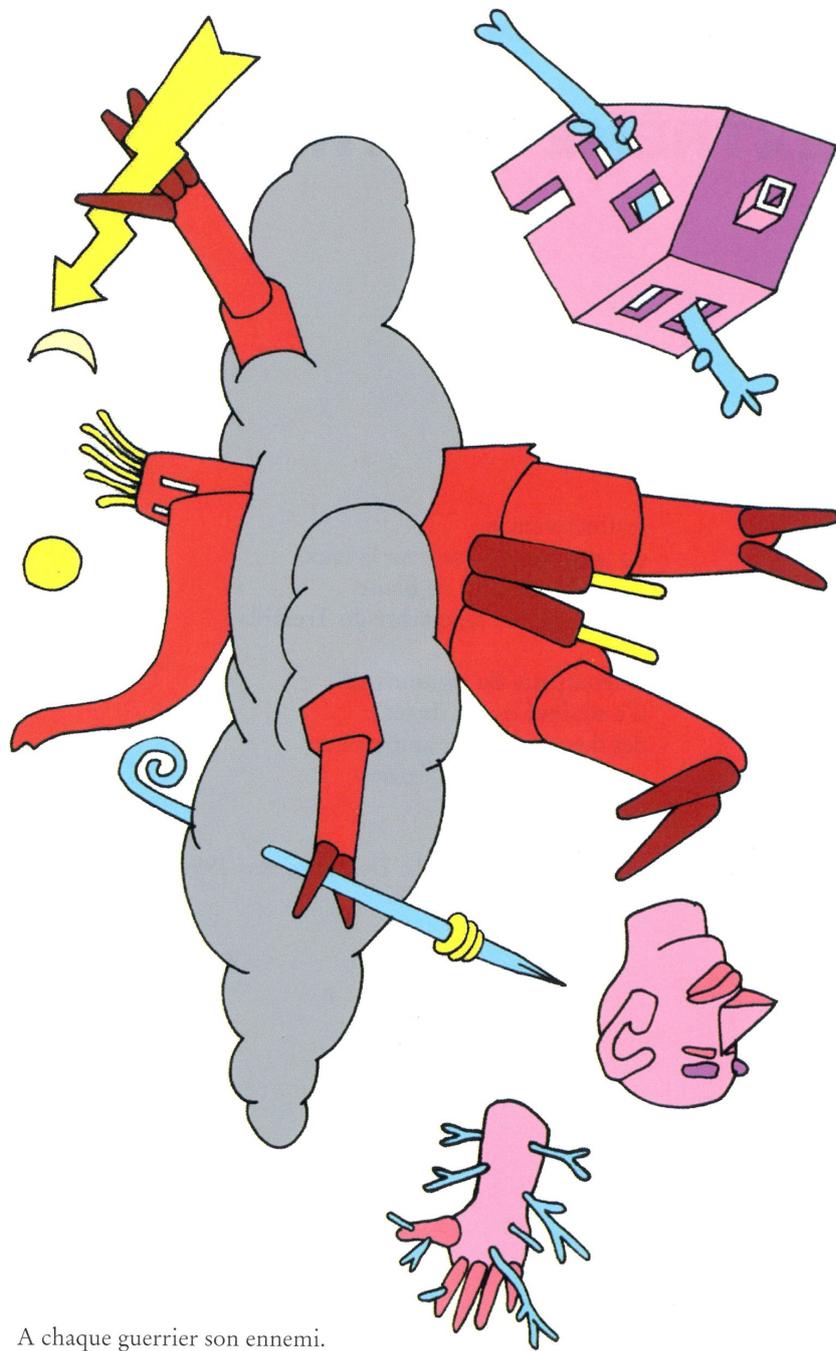
**[MAIS LA POÉSIE EST...
EXTRÊME SYNTHÈSE]**

instinctivement
du geste ample que veut la faux
semer les cendres de Blaise
dans le silence de marbre du Tremblay

la trompette du légionnaire
n'a soulevé que le duvet
des deux colombes amoureuses
sur la corniche de l'église

Le Tremblay, mai 1994

RINO CORTIANA



A chaque guerrier son ennemi.

À CHAQUE GUERRIER SON ENNEMI

LA PERCEPTION DE L'ADVERSAIRE ALLEMAND CHEZ APOLLINAIRE ET CENDRARS

On ne résiste guère à comparer les engagements d'Apollinaire et de Cendrars dans le drame de la guerre, tant les deux écrivains semblent se rapprocher par leurs conceptions artistiques et certains de leurs choix existentiels. En été 1914, ils sont lancés tous deux dans une aventure poétique qui comptera parmi les grands gestes innovateurs de la modernité littéraire. Et ils souhaitent pratiquement au même moment, nonobstant leur nationalité étrangère, faire la guerre sous le drapeau français, décision qui leur vaudra la reconnaissance de leur patrie d'élection mais aussi les terribles blessures que l'on sait.

Ce parallélisme des destins, tout fascinant qu'il soit, ne se prête cependant que malaisément à une étude de type comparatif¹. La difficulté tient à plusieurs facteurs étroitement liés les uns aux autres. On note au premier chef que les deux écrivains traitent la guerre dans un ensemble de textes différents par leur quantité, leur qualité et leur statut chronologique.

Apollinaire écrit entre 1914 et 1918 des lettres, des poésies et des articles dont certains portent sur la guerre sans pour autant vouloir assumer le rôle de témoignages. Quand leur auteur disparaît en novembre 1918, ils subsistent dans un état d'éparpillement que la postérité mettra du temps à trier, éditer et commenter, l'intérêt majeur portant de toute façon sur la partie lyrique.

Cendrars, en revanche, exception faite des poèmes *Shrapnells* (1914), *La Guerre du Luxembourg* (1917) et du bref et intense essai *J'ai tué* de 1918,

¹ Voir à ce sujet Françoise Gerbod, «Cendrars et Apollinaire: la guerre est-elle jolie?», *Cendrars et la guerre*, sous la direction de Claude Leroy, Armand Colin, 1995, p. 51-52.

semble faire l'impasse sur l'événement de la guerre². Il est vrai pourtant que de ces trois textes le dernier présente du combattant en action une vision bouleversante, qui contient comme la promesse d'un témoignage plus ample. Cendrars tout en introduisant la guerre dans certains de ses romans, comme *Moravagine* (1926) ou *Dan Yack* (1929), tardera en fait à la traiter à titre d'expérience personnelle. C'est après la deuxième guerre mondiale dans *L'Homme foudroyé* (1945), *Le Lotissement du ciel* (1949) et surtout *La Main coupée* (1946) qu'il fait émerger complètement son passé de soldat. Nous avons donc affaire, dans ce dernier cas, à un récit de témoignage dont l'authenticité semble largement reconnue, malgré le fait qu'elle résulte d'une reconstitution par la mémoire à trente ans de distance des événements³.

Apollinaire et Cendrars, on le voit, occupent chacun une position hétérodoxe dans le groupe de ceux qu'on peut appeler les écrivains combattants. Et, sans doute, leur marginalité ne tient-elle pas simplement à des problèmes de typologie discursive ou d'actualité historique: elle s'explique en grande partie par un choix d'écriture et de représentation de la guerre qui paraissait difficile à accepter à une humanité traumatisée par la catastrophe qu'elle venait de vivre. Breton et certains de ses compagnons, de même que plusieurs critiques, ont reproché à Apollinaire une attitude de patriote et d'esthète irréfléchi face à des événements qui auraient mérité une réaction de refus⁴. Cendrars lui-même formule des réserves qui semblent aller dans ce sens:

Je n'ai jamais compris comment Guillaume Apollinaire a pu écrire de si jolis poèmes sur la nuit au front ni, en mai, en juin 40, Aragon que la

² Sur le développement de l'œuvre cendrarsienne en rapport avec le sujet de la guerre, on consultera Michèle Touret, *Blaise Cendrars. Le Désir du roman (1920-1930)*, Champion, 1999, et sa contribution au présent volume, p. 61-79; Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, coll. «Objet»; Claude Debon, «La littérature à l'eustache: *J'ai tué*», *Cendrars et la guerre*, *op. cit.*, p. 64-70.

³ Jean-Jacques Becker écrit: «Le récit de Cendrars peut-il apparaître comme une source convenable pour décrire la vision de la guerre chez les combattants? Je serais tenté de répondre oui.» «La vision de la guerre chez Cendrars», *Cendrars et la guerre*, *op. cit.*, p. 21. Quant à Stéphane Audoin, il note que «Cendrars nous livre une clé décisive pour la compréhension des représentations combattantes et la brutalité nouvelle de la guerre en 1914-1918.» «L'image de l'Allemand dans *La Main coupée*», *ibid.*, p. 78.

⁴ Voir à ce sujet Claude Debon, «Guillaume Apollinaire après *Alcools*», *Le Poète et la guerre*, 1, *Calligrammes*, Minard, «Lettres modernes», 1981, p. 125-126; Françoise Gerbod, *art. cit.*, p. 52-55 et p. 57-63; Michèle Touret, «L'avant-garde selon Cendrars, réflexions sur un 'malentendu' et ses suites», *Blaise Cendrars au vent d'Est*, textes réunis et présentés par Henryk Chudak et Johanna Zurowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, 2000.

guerre a également inspiré. [...] Vraiment le poète ne devinait-il pas ce qui allait suivre? Mais *Les Lilas et les roses* est une bien jolie chose⁵.

Que Cendrars s'en prenne à Aragon, signale d'ailleurs le fait qu'il a subi de la part des surréalistes, de même qu'Apollinaire, la réprobation de son engagement volontaire et de sa façon d'en parler. Aragon, précisément, a présenté l'auteur de *J'ai tué* comme infréquentable, reprochant à cette œuvre de glorifier la tuerie. A cela on peut ajouter que d'autres textes de Cendrars, en particulier *La Main coupée*, expriment une forme de violence personnelle que les témoignages des combattants ont eu tendance à refouler, parfois par amnésie, souvent par pudeur ou conviction pacifiste⁶.

En ce qui me concerne, mon but n'est pas de juger, mais de comprendre et comparer deux attitudes créatrices, voire existentielles, profondément déterminées par l'expérience du combattant. Chez Apollinaire domine envers et contre tout une quête poétique qui s'opère par l'adhésion plus ou moins forte à certains cadres esthétiques et idéologiques de l'époque. Chez Cendrars, en revanche, prime la quête de soi qui suppose une rupture assez complète avec le même type de valeurs qui lui étaient propres au début de la guerre. L'image de l'adversaire allemand que présentent les deux écrivains est donc fondamentalement tributaire du complexe que forment chez chacun d'eux les interactions entre leurs identités de citoyen, d'artiste et de soldat. Il sera nécessaire, par la suite, d'observer conjointement ces trois rôles afin de cerner le concept de l'ennemi «boche» tel qu'il apparaît dans le discours des deux écrivains.

Or, les spécialistes d'Apollinaire ont déjà consacré d'excellentes études à cette problématique. Je me bornerai donc à résumer seulement les aspects de leur réflexion qui paraissent particulièrement pertinents à ma démarche. Cendrars, en revanche, a suscité moins de commentaires

⁵ *Le Lotissement du ciel. La Tour Eiffel Sidérale*, Folio, p. 335-336. Le passage est cité en partie par Françoise Gerbod, *art. cit.*, p. 52. L'argument de Cendrars doit être placé dans le cadre plus large des p. 334 à 338 qui évoquent, à propos de l'écrivain, sa capacité d'enregistrement et de mise en réserve du contexte guerrier pour une recreation ultérieure. La démarche d'Apollinaire ne fait donc pas l'objet d'un simple rejet, mais plutôt d'une problématisation, comme j'essaierai de le montrer à la fin de mon étude.

⁶ Stéphane Audoin note à ce propos: «C'est cette hostilité, si facilement repérable dans les correspondances et les journaux de tranchées, que les anciens combattants ont atténuée, et même niée dans les témoignages écrits ensuite. Car il s'agissait désormais de donner un sens plus élevé à l'expérience atroce qu'ils avaient traversée. Il s'agissait aussi d'utiliser le souvenir – le souvenir reconstruit – pour l'édification d'une paix définitive, sorte d'attente de type eschatologique d'un nouvel âge d'or. C'est précisément à cette reconstruction que ne se livre pas *La Main coupée*.» *Art. cit.*, p. 78.

sur le même sujet⁷. C'est pourquoi je développerai à son propos une analyse plus détaillée sur la base de quelques passages significatifs de *La Main coupée*.

La critique s'accorde à reconnaître dans les écrits d'Apollinaire les éléments permanents d'un nationalisme conventionnel pour l'époque. Les raisons de cette attitude sont principalement attribuées au désir de l'enfant illégitime et apatride d'appartenir à la grande famille qu'est une nation⁸, réflexe encore accentué après l'affaire des statuettes du Louvre qui a fait passagèrement peser une menace d'expulsion sur le poète. Celui-ci, à la veille de la guerre, semble s'être rapproché de plusieurs thèses de Maurras et de Barrès, se préoccupant entre autres de la dépopulation de la France, qu'il juge néfaste au rayonnement paneuropéen, voire mondial de sa civilisation⁹. Ce patriotisme se double d'une germanophobie intermittente et évolutive, comme l'a montré le travail de Daniel Delbreil. Apollinaire, quand il se montre hostile à l'Allemagne, ne se contente pas de dénoncer la politique de celle-ci, mais il s'acharne surtout sur l'identité collective qu'elle manifeste à travers sa vie sociale, économique et artistique. Aux yeux du poète, l'Empire ne génère qu'une culture de masses, caractérisée par les techniques de reproduction industrielle et le luxe de mauvais goût¹⁰.

Et pourtant, s'il affirme un jugement conforme aux stéréotypes nationalistes de son époque, Apollinaire ne leur donne guère la forme d'un exposé doctrinaire. Comme le signale pertinemment Pierre Caizergues, «le problème politique – en dehors de quelques rares articles – n'est jamais abordé de front, et se laisse plus ou moins deviner à travers la chronique d'art, l'écho ou l'anecdote»¹¹. Cette réserve tient sans doute au fait qu'Apollinaire ne cherche guère à peser sur l'opinion publique au moyen d'un discours d'idées, mais demeure en revanche constamment tourné vers l'acte individuel de la création poétique.

⁷ Stéphane Audoin a écrit une étude de grande qualité sur «l'image de l'Allemand dans *La Main coupée*», *art. cit.* Son point de vue est celui d'un «historien du culturel et des représentations», comme il le dit lui-même. J'essaierai pour ma part, tout en m'inspirant de son exemple, d'adopter une position plus littéraire.

⁸ J.G. Clark, «La poésie, la politique et la guerre: autour de *La Petite Auto*, *Chant d'Honneur* et *Couleur du temps*», *Guillaume Apollinaire*, 13, *Apollinaire et la guerre* (2), sous la direction de Michel Décaudin, La Revue des lettres modernes, Minard, 1976, p. 11.

⁹ Pierre Caizergues, «Apollinaire et la politique pendant la guerre», *Guillaume Apollinaire* 12, *Apollinaire et la guerre* (1), sous la direction de Michel Décaudin, La Revue des lettres modernes, Minard, 1974, p. 87-89; J.G. Clark, *art. cit.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ Pierre Caizergues, *art. cit.*, p. 67.

Apollinaire, en effet, qu'il puise dans le fonds de son riche savoir ou s'inspire de son expérience immédiate du monde, n'a cessé d'accorder ces matériaux à une musique intérieure dont il possède à lui seul les ressources et la maîtrise. Comme le dit Claude Debon :

Apollinaire ne laisse pas les mots se tirer d'affaire tout seuls. Il reste l'ordonnateur du spectacle, auquel il n'est jamais étranger. Mais il se veut ordonnateur universel et non particulier. S'il se saisit comme un sujet, ce moi est un principe divin, solaire, non l'incarnation d'une contingence. De là l'ambiguïté et la richesse de ce subjectivisme, issu de la mythologie romantique, mais profondément transfiguré par la nouvelle image du monde qui est en train de se constituer¹².

On peut mieux comprendre, dès lors, l'originalité remarquable de la position et de la démarche d'Apollinaire à partir de 1914. Il s'agit pour le poète de concilier désormais une attitude patriotique, une envie persistante d'innovation littéraire et une expérience de plus en plus poignante de la guerre. Et l'auteur de *Caligrammes*, à ma connaissance, est bien le seul de sa confrérie à avoir soutenu une telle gageure. Quand d'autres subliment la guerre par le lyrisme chauvin, ou inversement la soustraient à l'évocation poétique, que ce soit par une attitude de refus ou en adoptant un discours infralittéraire¹³, Apollinaire la fait entrer en fusion avec son esthétique et sa mythologie personnelles. Aussi ses convictions anti-allemandes ne prennent-elles que rarement une forme explicite, sinon structurée, dans ses poésies de guerre. A en croire J. G. Clark,

c'est dans des poèmes comme «2^e Canonnier conducteur» et surtout «*A l'Italie*», destinés à l'opinion internationale, que cette poésie du «nous» est le plus ouvertement propagandiste, qu'elle se rapproche le plus des écrits délirants des vieux poètes patriotiques de l'arrière, quel que soit le mépris qu'Apollinaire eût éprouvé pour ces derniers [...]¹⁴.

Dans beaucoup de textes de *Caligrammes*, le regard du poète transfigure l'espace de la guerre et les hommes qui y combattent en leur conférant une extraordinaire capacité d'interaction et de métamorphose. Un tel univers n'admet guère la perception de l'adversaire dans un rôle de guerrier individualisé : les Allemands y apparaissent sous la forme d'un collectif indistinct, aligné sur l'horizon oriental qui ne cesse d'envoyer vers l'occident obus et fusées. Ils participent à leur manière à la grande orgie dévoreuse d'hommes qu'Apollinaire, non sans ressentir *in fine*

¹² Claude Debon, «Guillaume Apollinaire après *Alcools*», *op. cit.*, p. 77.

¹³ Cf. à ce sujet Claude Debon, «Guillaume Apollinaire après *Alcools*», *op. cit.*, p. 20.

¹⁴ *Art. cit.*, p. 26.

quelques doutes, vit avec une sorte de ferveur ubiquitaire et démiurgique¹⁵. Comme il dit dans «*Merveille de la guerre*»:

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout
Dans les villes heureuses de l'arrière
Dans tout le reste de l'univers
Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes¹⁶.

L'attitude existentielle et créatrice dont témoigne Apollinaire dans ces vers semble foncièrement impraticable à Cendrars. Celui-ci, comme j'ai déjà pu le souligner, semble si absorbé par l'expérience immédiate de la guerre qu'il ne pourra en donner une expression écrite que depuis une position de recul. De cette nécessité témoigne la fameuse réponse qu'il formule dans *La Main coupée* face à un interlocuteur qui lui suppose une démarche semblable à celle d'Apollinaire:

- Vous [Cendrars] devez avoir des poèmes plein vos poches.
- Pas un!
- Alors pourquoi vous êtes-vous engagé?
- En tout cas pas pour tenir un porte-plume.
- Je croyais.
- Vous me prenez pour un reporter? Je tire des coups de fusil¹⁷.

Or, c'est justement en raison de la distance voulue entre l'événement et sa remémoration que Cendrars parvient à éviter les pièges du témoignage sur le vif et à créer une œuvre polyphonique où se combinent le reportage passionné, le récit poétique, le réquisitoire à froid et la satire burlesque. Dans un tel contexte, l'image de l'adversaire allemand fait l'objet de déterminations multiples qui en rendent le statut fortement complexe.

Cendrars, certes, fait preuve dans *La Main coupée* d'un réflexe anti-germanique qui, à première vue, mobilise les clichés dépréciatifs traditionnels à l'égard de l'ennemi héréditaire¹⁸. Ainsi porte-t-il son intérêt à

¹⁵ Claude Debon montre comment Apollinaire évolue d'un optimisme affiché vers un pessimisme voilé mais néanmoins lancinant. *Op. cit.*, p. 138-173.

¹⁶ *Caligrammes. Lueurs de tirs*, Gallimard, coll. «Poésie», p. 138-139.

¹⁷ L'édition citée est celle de Gallimard, Folio, p. 377. Dans les références ultérieures à la même édition, les indications de pages figureront entre parenthèses, dans le corps du texte.

¹⁸ Stéphane Audoin note à juste titre que, dans *La Main coupée*, on peut «constater la contamination du champ sémantique par le vocabulaire anti-allemand de la Seconde

certaines formes d'organisation militaire de l'adversaire pour les dénoncer, à l'instar d'Apollinaire, comme les expressions d'une mentalité nationale méprisante. A commencer par la discipline méticuleuse des soldats allemands que Cendrars qualifie de pédantisme exaspérant. Telle est notamment son attitude face à la sentinelle ennemie qui tire à intervalles réguliers sur la cloche de l'église de Frise pour marquer l'heure (p. 167): geste propre à ce qu'il appelle un « maniaque de service » (p. 168), représentatif de l'esprit méthodique de tous ses congénères. Dans un registre similaire s'inscrivent aussi les considérations de Cendrars sur ce qui lui apparaît comme la supériorité technologique de l'armée opposée à la sienne. Qu'il s'agisse de l'efficacité de l'armement (p. 199) ou de la commodité des tranchées, partout l'avantage des performances allemandes est cependant compensé par la débrouillardise et l'ardeur des combattants français. Quand le prisonnier Pfannkuchen vante le confort de ses positions de repli (« nous, on a l'électricité, le chauffage central et des clayonnages »), Cendrars clôt brutalement le débat en lui répondant :

Eh bien, nous, on vit dans la merde, na! Ça t'en bouche un coin, hein!
Mais c'est comme ça (p. 246).

Quant à son jugement sur le tempérament et la nature morale du peuple ennemi, Cendrars le fonde en grande partie sur les stéréotypes propres au nationalisme français depuis le XIX^e siècle¹⁹. Les Allemands, dans cette perspective apparaissent comme des sentimentaux, entonnant à Noël des cantiques pleins de « *Sehnsucht* » (p. 166)²⁰, auxquels la patrouille française oppose l'élan conquérant de *La Marseillaise* (p. 173). Dans d'autres contextes, les mêmes adversaires sont accusés de cruauté extrême (p. 323), de servilité (p. ex. p. 243), de bassesse d'esprit (p. 265), d'insolence et de perfidie (p. 270).

Situé à ce niveau de polémique acharnée, Cendrars n'éprouve aucune gêne à présenter la destruction de l'adversaire comme une récompense recherchée par des chasseurs impénitents. Il saisit, en effet, plusieurs occa-

Guerre mondiale. Les termes de 'Fritz' et de 'Fridolins', employés par Cendrars, n'existent pas avant 1939: du côté français, la guerre de 1914 et l'entre-deux-guerres ne connaissent que le mot 'Boche' et cet anachronisme commis par l'auteur est révélateur du télescopage des deux conflits et du rôle qu'a pu jouer le second dans la reconstruction du premier.» *Art. cit.*, p. 75.

¹⁹ On peut consulter à ce sujet W. Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1989.

²⁰ En allemand et en italiques dans le texte. Stéphane Audoin commente cet épisode en y voyant « un moment de contre-fraternisation [...] qui constitue un scandale [...] en regard du mythe combattant de la fraternisation, particulièrement sacralisée au moment de Noël. » *Art. cit.*, p. 76-77.

sions de s'exhiber, ainsi que ses camarades, en train de traquer, de blesser et de tuer des soldats ennemis (p. ex. p. 45–59, p. 105, p. 119–120, p. 165–176, p. 390–396). Si ces flambées de haine ont pu choquer dans un roman paru si longtemps après les événements²¹, elles ne forment cependant en aucun cas les éléments d'une conviction patriotique structurée telle qu'on peut l'observer chez Apollinaire. Car, comme le dit Stéphane Audoin:

Sous d'autres aspects [que celui de la fureur anti-boche], *La Main coupée* participe pleinement de la tradition anti-héroïque du témoignage combattant dans laquelle elle s'inscrit, cette fois, parfaitement: Cendrars rejette toute grandiloquence héroïque, s'étend largement sur le phénomène de la peur, affiche un violent antimilitarisme [...]. Il ne manque jamais de dénoncer les carences organisationnelles de l'armée française et ses absurdités bureaucratiques. Il évoque enfin sans complaisance la brutalité atroce – et nouvelle – prise par la guerre dans le *no man's land*²².

Il est vrai que le discours de Cendrars, dans beaucoup de passages de *La Main coupée*, prend une allure qui n'est pas sans rappeler le style de Bardamu / Céline. Et une fois placé dans ce contexte d'humour noir, le rôle joué par les soldats allemands change graduellement de signification. Tel le prisonnier Pfannkuchen qui, observant une discipline stricte, révèle par contraste l'apparence grotesque du général français Dubois, arraché à son repos pour procéder à un interrogatoire: « Ce n'est pas encore celui-là qui allait sauver la France! », écrit Cendrars (p. 253). A d'autres occasions, le soldat français et son prisonnier allemand, forcés de communiquer, confrontent leurs préjugés et comportements coutumiers de façon à produire un effet franchement comique:

Il nous restait à peine deux petits kilomètres à faire. J'allumai une cigarette [...]
– *Rauchen verboten!* me dit-il.
– Quoi?
– Chez nous, dans l'armée allemande, on ne fume pas la nuit.
– Eh bien, chez nous, on s'en fout! Tu en veux une?
– Merci bien, dit le Boche. Mais si vous voulez un cigare?...
– Tu en as?...
– ... oui, dit le Boche après une seconde d'hésitation. Des cigares d'officiers...
Le sale bougre! Et dire que c'était moi-même qui l'avais fouillé! Il se payait ma tête.

²¹ Sur ce type d'irritation, voir ma partie introductive.

²² *Art. cit.*, p. 77.

– Attention. Pas de blague, hein? N’oublie pas que tu es prisonnier de la Légion. On ne rigole pas, nous. *Die Fremdenlegion...* Compris?
Le Boche se mit au garde à vous, claqua les talons, salua [...] (p. 243)

Cendrars, on le voit, n’hésite pas ici, par l’auto-citation ironique, à relativiser l’image terrifiante de la Légion dont il avait auparavant illustré les exploits sanguinaires (p. 120). Et, de façon plus générale, on note que la mise en scène de la guerre, que ce soit dans le passage cité ci-dessus ou dans d’autres épisodes, prend souvent une dimension grand-guignolesque. Ainsi le tireur d’élite Bikoff, qui fait volontiers des « cartons dans les tranchées allemandes » (p. 97), choisit-il de s’introduire dans un tronc d’arbre évidé, ce qui lui permet d’occuper une position de tir favorable en se confondant avec les arbres du bois de la Vache (p. 111). Cendrars prétend qu’une photographie de Bikoff en homme-tronc, faite par ses soins, serait parue dans *Le Miroir* au printemps 1915 et, remarqué par Charles Chaplin, aurait permis à ce dernier d’introduire dans *Charlot soldat* le gag du fantassin camouflé en arbre (p. 266–267). On sait d’ailleurs que Cendrars a porté une grande admiration au génie de Chaplin, au point de déclarer :

Si la France a gagné la guerre, c’est grâce au Père Pinard et à Charlot [...] C’est la plus belle gloire de Charlot, il nous a appris à rire, à nous et à nos alliés²³.

Il est certain que *La Main coupée* est constamment travaillé par les figures de la mise à distance ironique. La question se pose donc de savoir si les injures que Cendrars se plaît à proférer à l’égard des Allemands ne lui servent pas d’arguments-écrans qui, sous l’affirmation nationaliste, cachent un sentiment identitaire plus ambivalent. N’est-il pas frappant, à ce propos, que le héros de *La Main coupée*, non seulement insiste sur ses compétences de médiateur linguistique entre Français et Allemands, mais les utilise de façon hautement complexe.

Cendrars, en effet, commence par se moquer des chefs militaires français qui, tout en préparant la guerre, n’ont pas appris un mot d’allemand, à l’instar du commandant Dubois, incapable d’interroger à lui seul le prisonnier Pfannkuchen (p. 256–257). Il se plaît ensuite à traduire les réponses de ce dernier à l’intention de Dubois, en reproduisant dans le texte certains des énoncés allemands (par exemple p. 262). Visiblement enchanté de son pouvoir, il ne se prive pas à l’occasion d’asséner des expressions allemandes dont le sens échappe au commandant, de même qu’au lecteur non-germanophone. Après avoir déjà, dans une autre scène,

²³ Cité par Jean-Carlo Flückiger, « Pouvoirs du rire. Cendrars et Charlot », *Cendrars et la guerre*, *op. cit.*, p. 216.

exhorté en suisse allemand un prisonnier à se taire (*Halt Schnurre!* (p. 58)), il crie à Pfannkuchen, «en allemand», comme il précise: «– Eh bien, *Schweinkopf*, elle est bonne ta pipe?» (p. 271).

Par le biais de ce «code-switching» permanent et multidirectionnel – ce qui signifie que les acteurs dans l’histoire sont aussi bien visés que les destinataires du texte – Cendrars s’érige en manipulateur de toutes les positions énonciatives mises en jeu. C’est ce qui lui permet de couper court aux effusions patriotico-sentimentales de l’une ou l’autre partie en présence. Quand le général Dubois, notamment, cherche à convaincre Pfannkuchen des mérites de la France en louant son «rôle civilisateur» et son «respect des lois de la guerre», Cendrars traduit ce discours et le conclut en même temps de la façon la plus brusque:

– Le vieux dit que tu n’es qu’un con! [...] Et tu n’as rien à craindre, le général ne te fusillera pas. (p. 263)

On est loin ici d’une interprétation ordinaire de la position identitaire, que ce soit à la manière des fanatiques ou des modérés. Au point que l’on se demande si le responsable de ce genre de provocation n’est pas en train de régler des comptes avec lui-même. C’est là en tout cas la thèse que propose Claude Leroy dans la profonde étude qu’il a consacrée à Cendrars en tant que constructeur d’un mythe personnel. Ce critique estime, en effet, que l’anti-bochisme de Cendrars investit des obsessions plus anciennes, inscrites dans son roman familial:

L’engagement de 1914 confirme le choix du français par un Suisse bilingue et d’un pseudonyme francophone. Car, de Sauser à Cendrars, si l’identité du fils bascule, son identité culturelle aussi. Né dans un milieu francophone, mais d’origine bernoise, donc alémanique, Freddy Sauser était bilingue. Mais il a choisi sans hésiter sa langue d’écrivain, et tout se passe comme s’il avait voulu éradiquer le «Boche» en lui. Après la grève de la langue et l’abrogation du nom, la guerre lui offrait l’occasion d’un affrontement direct avec sa haine²⁴.

Que l’expérience de la guerre constitue pour Cendrars l’occasion de faire table rase, au sens le plus radical du terme, ressort plus explicitement de l’épisode-clé que j’ai déjà brièvement cité auparavant. Situé vers la fin de *La Main coupée* (p. 365–390), ce texte évoque le passage dans la tranchée par une sorte d’agent de la Sûreté qui se vante d’avoir suivi de près la carrière artistique et militaire de Cendrars. Ce visiteur se déclare charmé

²⁴ *La Main de Cendrars*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Objet», 1996, p. 33–34.

par la vie au front, car elle permet, à son avis, d'assister en direct à un bouleversement du monde et de sa perception dont sortira la modernité. Il demande d'ailleurs l'autorisation de tirer des coups de fusil sur les tranchées d'en face afin d'avoir connu l'acte de tuer avant de le transposer sur le plan poétique (p. 368 et 373).

Cendrars traite cet intrus avec un dégoût certain. Il semble soulagé par la nouvelle de sa mort au lendemain de l'armistice, non sans relever pourtant la qualité d'un de ses poèmes de guerre, qu'il affirme avoir reçu en legs. Aussi paraît-il significatif que le nom de cet étrange personnage ne nous soit pas révélé. Cendrars prétend, en effet, avoir perdu le poème en raison du pillage de sa bibliothèque par les Allemands en juin 1940 :

C'est pourquoi je ne dis pas non plus le nom qui me brûle les lèvres de cet inconnu qui m'est apparu un jour comme un échappé de l'enfer et qui y est retombé. Paix à sa mémoire! (p. 389)

Une telle discrétion s'explique très probablement par le fait que l'inconnu n'a jamais existé, mais a été inventé de toutes pièces pour servir de caisse de résonance aux voix multiples du conflit intérieur qui déchire l'écrivain.

Or, il ne fait pas de doute que le rôle d'Apollinaire pendant la guerre est désigné par une des voix fortes qui retentissent dans ce débat. Françoise Gerbod écrit à juste titre que

le 'poète-flic' apparaît comme une sorte de double négatif de Cendrars, qui revêt les traits d'Apollinaire. Il représente tout ce que Cendrars a peut-être cherché dans la guerre, toutes les sensations neuves dont l'horreur des combats a si vite montré la vanité ... et dans lesquelles cependant Apollinaire, selon Cendrars, a continué à chercher une source d'inspiration²⁵.

Il serait pourtant abusif de réduire le « poète-flic » à un simple représentant d'Apollinaire. Ce personnage a surtout pour fonction de mettre en évidence certaines options existentielles, politiques et artistiques que Cendrars aurait pu choisir ou maintenir en août 1914, mais qu'il a presque toutes refusées. Ainsi le visiteur rappelle-t-il assez cruellement à son interlocuteur ses premiers succès littéraires et mondains de créateur avant-gardiste :

J'étais [Cendrars] furieux contre ce type qui m'appelait tout à coup par mon nom de poète que j'avais à peine eu le temps de voir figurer sur la

²⁵ Françoise Gerbod, *art. cit.*, p. 53.

couverture de deux ou trois plaquettes: *Séquences, Les Pâques à New York, Le Transsibérien*, nom qui représentait pour moi une vie dont j'avais alors encore souvent la nostalgie [...] (p. 379)

Dans le même contexte, Cendrars se fait préciser le rôle joué par ses anciens compagnons parisiens, constatant qu'à part quelques exceptions comme Braque, Léger, Derain et ... Apollinaire, partis au combat comme lui-même, tous ont trouvé une position de repli plus ou moins confortable (p. 379-384).

Il resterait, pour légitimer un si lourd tribut à la guerre, à invoquer l'amour de la patrie. Mais Cendrars, sollicité en ce sens par le visiteur, préfère brouiller les pistes au moyen d'une boutade, comme le montre le dialogue suivant :

- [le visiteur:] Bien qu'anarchiste, je vous croyais bon patriote, puisque vous vous êtes engagé.
- Patriote, oh!...
- Pourquoi vous êtes-vous engagé alors?
- Moi? Parce que je déteste les Boches.
- Vous n'êtes pas logique avec vous-même, Blaise Cendrars.
- Heureusement! Vous croyez que la vie est une chose de logique? (p. 378-379)²⁶.

On ne saurait mieux utiliser le paradoxe pour révéler les ressorts affectifs d'un engagement que les raisons logiques, précisément, ne parviennent pas à justifier. Cendrars, en 1946, a compris que sa quête coïncide avec une sorte de drame sacrificiel, dont la mutilation physique infligée par la guerre constitue le paroxysme.

Face à cette attitude de renoncement christique se dresse l'ensemble des valeurs que le « poète-flic » fait miroiter une dernière fois avant de les emporter dans son univers protégé. Cendrars sait que ce monde lui est désormais interdit, comme une sorte de paradis perdu, qu'il se hâte d'ailleurs, par un réflexe de dénégation de déguiser en géhenne²⁷. Il lui arrive même de souhaiter la destruction de ses anciens amis poètes, y compris Apollinaire, pour les soustraire aux mystérieux dangers de ce qu'il nomme « l'envoûtement boche »²⁸. Cette ambivalence explique pourquoi il accepte, d'un côté, de se faire donner l'accolade par le faux Apollinaire. Mais elle nous fait comprendre aussi pourquoi il dénonce, de l'autre côté, la trahison du geste, explicitement assimilé à celui de Judas :

²⁶ Ce passage est en partie cité par Claude Leroy, *op. cit.*, p. 33.

²⁷ L'inconnu, en effet, est appelé un « visiteur de l'enfer », comme le montre le passage de *La Main coupée* (p. 389) déjà cité à la page précédente.

²⁸ Voir à ce sujet Claude Leroy, *op. cit.*, p. 76.

Et l'homme descendit avec la corvée de minuit à Bray, après m'avoir serré dans ses bras.

Je restai là pour raconter cette visite à Jacottet [le capitaine], les écoutant s'éloigner le long du canal, me frottant la joue.

... le baiser de Judas... (p.388).

Cendrars, qui s'apprête au grand sacrifice de sa vie, attribue ici sans hésitation le rôle du vendu au visiteur importun. Celui-ci a perdu son âme parce qu'il défend avec enthousiasme des positions idéologiques et artistiques que Cendrars a laissées derrière lui avec une détermination aussi farouche que douloureuse. Aussi le traître subit-il un sort comparable à celui de son prédécesseur biblique: il se suicide «en se faisant une piqûre de strychnine dans la région du cœur» (p. 389). Au Judas des temps modernes *La Main coupée* réserve une mort par injection létale. La guerre semble donc bien, comme l'a montré jadis Roger Caillois²⁹, un contexte particulièrement favorable à la résurgence du mythe. Apollinaire et Cendrars en témoignent chacun à sa façon.

ANDRÉ VANONCINI

²⁹ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, 1950.

UN ÉCRIVAIN DANS L'HISTOIRE

Concevoir les relations entre un écrivain et l'histoire relève de plusieurs perspectives, qui ne partent ni de la même intention ni de la même méthode. Le regard est d'autant plus soumis à toutes sortes de distorsion que l'écrivain nous est proche, qu'il appartient à une époque qui – comme la nôtre – ne se conçoit que comme historique, consciemment ou non. De plus, tout au long de ce siècle, les écrivains, les formes de la vie littéraire, ont intégré cette dimension dans leur œuvre : ou bien parce que l'histoire contemporaine devenue centre de préoccupation s'est imposée comme sujet même de leurs œuvres, ou bien parce que les modes réflexifs de la vie littéraire ont commandé une certaine conception de la place dans la société de l'homme de lettres, de sa responsabilité. Ecrivain engagé, plus ou moins proche de tel ou tel parti politique, clerc réticent à se mêler des affaires de son pays dans leur aspect pratique et immédiat, tribun qui harangue les foules, signataire de manifestes, préfacier, mais aussi créateur qui prend position par ses œuvres – aucun auteur contemporain ne veut ni ne peut échapper aux interrogations de son époque, ni à celles qu'il est amené à poser, en retour, à son époque. Quoi d'étonnant, en ce cas, que de si nombreux pièges se tendent ou se déjouent, tant il est vrai qu'il n'y a pas de passage direct entre l'ordre littéraire et l'ordre politique ; tant il est vrai que parfois la meilleure intention politique n'est que ruine de l'art ; tant il est vrai aussi que les œuvres littéraires sont des objets à interpréter et que leur signification ne saurait se réduire aux seules intentions qu'elles affichent, comme elles ne se réduisent pas non plus à leurs effets purement esthétiques.

Envisager l'œuvre d'un écrivain sous un jour historique, comprendre ce qu'il fut dans l'histoire de son temps, qu'est-ce donc ? Déployer ses pensées politiques ? Mais l'auteur a été écrivain avant tout, et c'est ainsi

que nous le lisons d'abord; et pour cette même raison il peut se révéler un bien mauvais penseur tout en restant un excellent écrivain... L'interrogation sur sa participation aux événements politiques et largement historiques de son époque? Encore faudrait-il qu'il fût justement de ceux-là mêmes pour qui participer volontairement à la vie sociale, y mêler leur voix constitue le devoir primordial de l'écrivain. Enfin, il peut avoir fait d'autres choix, sans être ni un traître ni un lâche ni un renégat...

L'effort peut aussi consister à tenter de comprendre son parcours d'écrivain avec ses inflexions et ses errements comme un parcours tout à la fois éminemment personnel, fondé sur des données singulières de nature émotive, psychique, et en même temps éminemment sensible aux possibilités qu'une époque forme, transforme, oriente, affecte d'indices de valeur et charge de jugements implicites. Une œuvre d'écrivain est certes un tout pour les lecteurs postérieurs (les plus nombreux), n'empêche qu'elle a d'abord et surtout été une succession, linéaire au regard de la chronologie mais parfois brisée au regard de la logique, souvent sujette à des retours, des pannes, des redites ou des avancées rapides. Elle appartient en tout état de cause et juridiquement parlant au même homme, à celui qui l'a signée et qui en répond. Mais elle appartient aussi à différents états de cet individu: permanence et transformation la régissent. Le même et un autre, sinon l'autre, *ipse* (lui-même, qui indique l'identité sociale) ou *idem* (le même, sans changement, identique à lui-même) pour reprendre la distinction latine, que rappelle Paul Ricœur.

Blaise Cendrars a vécu dans une situation historique et personnelle telle que les transformations sont au cœur de son œuvre. A tel point que celle-ci paraît parfois relever de diverses esthétiques, de diverses intentions, de diverses relations littéraires, autres que celles que lui-même a entretenues avec les différents moments historiques. Ses œuvres peuvent nous paraître si contrastées, si contradictoires qu'elles sont un long sujet d'étonnement, d'enthousiasme parfois, de gêne à l'occasion, selon les lecteurs, selon leurs attentes, selon les époques considérées.

Je ne puis imaginer de retracer ici les traits de Cendrars dans les différents moments historiques qu'il a traversés ni de recenser, dans toutes leurs variations, les positions explicites qui furent les siennes ni d'interroger ses pensées théoriques en la matière – il n'a rien eu d'un théoricien. Je souhaite seulement montrer à partir du cas précis de ses textes littéraires sur la guerre, en suivant ceux-ci à travers les différentes phases de leur élaboration aussi bien que dans leurs divers aboutissements esthétiques, la situation qui est la leur, situation très sensible, très oscillante, très variable dans l'ensemble des discours et des forces qui s'affrontent dans la société tout entière et qui se répercutent (quand elles n'y naissent pas) dans le milieu littéraire. Ce choix des textes de guerre oriente le regard à la fois vers un événement historique des plus indubitables et vers la vie de l'au-

teur, sa survie littéraire ainsi que les conditions de celles-ci. Le parcours de Cendrars est d'autant plus riche et fascinant qu'il n'a pas fait partie de ces écrivains dont la pensée s'exprimait publiquement répondant à une attente précise – pas de *Retour d'URSS* ni de *Trahison des clercs* chez lui –, mais qu'il en a cependant été proche et que les échanges, directs ou indirects, à mots acérés ou couverts furent nombreux.

Un engagement volontaire

Quand, dans l'été 1914, la guerre est déclarée entre la France et la Prusse alliée à l'Allemagne, un fort courant d'enthousiasme balaye les mouvements antimilitaristes pourtant actifs depuis plusieurs années. Malgré les craintes du gouvernement français, l'élan national porte la quasi-totalité de la population à accepter la mobilisation. Ce mouvement ne se limite pas aux seuls ressortissants français. Des étrangers s'enrôlent, dont parfois le gouvernement ne sait que faire: sont-ils sincères, dissimulent-ils quelque intention pernicieuse? Parmi ces étrangers, un jeune homme de 29 ans, un Suisse. A l'officier recruteur, il indique son nom civil: Sauser, Frédéric. Mais l'*Appel* à l'engagement volontaire, il l'avait signé de son nom d'écrivain, Blaise Cendrars. Avec un ami italien, le poète Canudo, il avait écrit dans les journaux de Paris: «Des étrangers amis de la France, qui pendant leur séjour en France ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de lui offrir leurs bras. Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides, de toute sorte – nés ailleurs, domiciliés ici – nous qui avons trouvé en France la nourriture matérielle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises au service de la plus grande France.» Cendrars est alors peu connu en dehors du milieu des écrivains qui fréquentent les ateliers des peintres et sculpteurs, du côté du Bateau Lavoir, mais avec ses amis Canudo, Czaky ou Lipschitz, il représente bien tous ceux qui étaient venus vivre à Paris, au cœur de l'invention permanente de la modernité.

Cet appel à soutenir le pays qui les avait accueillis fut entendu: on dut constituer un «régiment de marche des étrangers engagés volontaires»¹. On lit sous la plume de Cendrars qu'il combattit dans la Légion Étrangère: beau déplacement des termes, qui exprime bien cependant l'amalgame des nationalités dans ce premier régiment qui, comme tant d'autres fut décimé par les combats, recomposé et absorbé. Dira-t-on que cet

¹ Voir Claude Leroy (sous la dir. de), *Cendrars et la guerre*, Armand Colin, 1995. On y trouve plus de cent pages de documents et d'inédits.

Appel et cet enrôlement marquaient une attitude belliqueuse? Ou un désir plus ou moins intéressé à faire pleinement partie de la société française? On n'oserait même pas dire cela d'Apollinaire, pourtant apatride, et qui demanda lui aussi à être mobilisé. Si la nationalité française lui fut accordée après de longs mois passés au front et la blessure qu'on sait, comme elle fut accordée à Cendrars, ce n'était certes pas là le motif de leur engagement, mais bien un fort sentiment d'appartenance à la nation au sein de laquelle ils avaient choisi de vivre après quelques années d'errance en Europe et au-delà. Simple soldat, puis caporal, Cendrars-Sauser connut d'abord le front de la Somme où son régiment prit ses positions après de longues et pénibles journées de marche. Péronne, Frise: l'avancée des armées allemandes est arrêtée, fin 1914, le long d'un fleuve qui se ramifie en d'innombrables bras. Après une courte permission, changement de front, le régiment de Cendrars est envoyé en Champagne. Lors de l'attaque de la ferme Navarin, il est grièvement blessé, puis amputé de l'avant-bras droit. C'est un « héros » manchot qui rentre de la bataille, perdu de douleurs, d'angoisse, oublié des siens, les poètes, la rage au cœur et sans le sou.

Le retour à l'écriture

A la guerre, je n'ai pas écrit une seule ligne, dira-t-il plus tard, s'étonnant de la prolixité d'Apollinaire; à la guerre, Cendrars ne fut que soldat, un parmi d'autres. Pas encore démobilisé mais revenu des combats après un long séjour dans les hôpitaux, l'écrivain sait qu'il ne pourra plus écrire comme auparavant. La guerre a tout changé, même l'amour, comme il le dira dans *Les Confessions de Dan Yack*. Or, les récits de guerre sont devenus une sorte de genre littéraire ou de discours social bien avant la fin du conflit; les œuvres abondent. Pourquoi a-t-on longtemps ignoré ou écarté celles de Cendrars? Entre Barbusse ou Genevoix, Dorgelès, Mac Orlan, Giono ou Drieu La Rochelle, sa place est pourtant bien marquée. Il n'est pas seulement un parmi d'autres: il est des tout premiers chronologiquement et des moins conformes à ce qu'allait être une série de clichés pris entre le souvenir sincère et le langage attendu.

Les infirmières ont 6 ans
Leur cœur est plein d'émotion
On enlève les yeux aux poupées pour réparer les aveugles
J'y vois! j'y vois!
Ceux qui faisaient les Turcs sont maintenant brancardiers
Et ceux qui faisaient les morts ressuscitent pour assister à la merveilleuse
opération,

lit-on dans *La Guerre au Luxembourg*². Ce long poème, écrit un an après la blessure, est une sorte d' « enfantine » entre jeu et cruauté, où un témoin hors champ observe des enfants qui jouent à la guerre dans le jardin où passe un « blessé [battant] la mesure avec sa béquille ». On y coupe bras et têtes, on y attend la victoire, l'avenir mythique quand « les blessés accrocheront leurs Médailles à l'Arc de Triomphe et rentreront à la maison sans boiter. » Cependant le jeu est grandement assourdi par les dédicaces: « Ces ENFANTINES sont dédiées à mes camarades de la Légion Etrangère Mieczyslaw KOHN, Polonais, tué à Frise; Victor CHAPMAN, Américain, tué à Verdun; Xavier de CARVALHO, Portugais, tué à la ferme de Navarin; Engagés volontaires morts pour la France. »

Un an plus tard, sans aucune équivoque quant à la tonalité, *J'ai tué* est explosif. C'est un texte bref et poétique. (Est-ce en raison de sa brièveté qu'il a échappé aux regards? Est-ce en raison de son rythme de prose poétique qu'il n'a pas trouvé sa place avant longtemps dans un ensemble fondé sur le témoignage et la langue imitée du quotidien?) C'est aussi un texte cruel et ambigu: l'aveu du meurtre, de l'assassinat légal, geste ordinaire du soldat, geste commandé et salutaire: profitable au salut du soldat lui-même avant de l'être à celui de la patrie et à celui de qui le commande:

Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité. J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. A nous deux maintenant. A coup de poing, à coups de couteau. Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre³.

Tout y est: l'ordre mondial économique et politique qui décide de la guerre et y pourvoit, l'ordre militaire qui l'organise et, enfin, le soldat qui sort de la tranchée sur ordre, la « nettoie » au couteau, égorgeant les survivants. Il est de ces « nettoyeurs de tranchées » au visage horrible et inhumain qui ont tant impressionné le brancardier Fernand Léger quand il faisait son travail de convoyeur des blessés en Champagne, là même où son ami Cendrars fut blessé.

Ce court texte fut publié en plaquette en 1918 accompagné de cinq dessins de Fernand Léger, précisément. Parmi eux, un portrait de Cendrars: celui qu'évoque le dernier des *Dix-neuf poèmes élastiques*, intitulé « Construction » et daté de février 1919:

² *La Guerre au Luxembourg*, I, 81-85; TADA 1, 97-107.

³ *J'ai tué*, *Aujourd'hui*, IV, 152.

La machine
L'âme humaine
Une culasse de 75
Mon portrait⁴

J'ai tué est plus qu'un récit d'écrivain de retour du front, c'est un texte fondateur: le cri du soldat: «J'ai tué», – maudite nécessité –, suivra Cendrars dans les années vingt, quand le discours sur la guerre dans la littérature et même au-delà dans tous les écrits en France sera pris entre plusieurs feux antagonistes, entre la nostalgie ironique ou cynique de Drieu La Rochelle, la condamnation absolue des surréalistes, l'engagement pacifiste des mouvements républicains des anciens combattants autour de Barbusse, de la revue *Monde*, qu'il créa et dirigea, et des écrivains populistes ou prolétariens. Au milieu de ces conflits d'idées et d'idéaux violents, où se situera Blaise Cendrars, «le type de *J'ai tué*», selon le mot d'Aragon, dont les attaques publiques sont probablement à la mesure de l'estime qu'il lui avait portée à la fin des années dix – et qu'il lui porte encore tout au long des polémiques des années vingt?

Vers la transformation romanesque

Bien qu'elle n'ait pas fini d'habiter, de nourrir son œuvre et bien qu'elle s'y trouve déclinée sur tous les modes parcourant l'éventail des genres dans son entier, la guerre n'est plus l'événement qui a affecté si personnellement l'auteur Blaise Cendrars. Sur ce plan, celui de la parole personnelle, le silence semble s'abattre. Si, pour les surréalistes, l'ancien combattant, quel qu'il soit, est à ranger parmi les nostalgiques suspects, *a fortiori* l'est-il quand il s'appelle Cendrars et que, comme Apollinaire, il fut parmi les plus novateurs des poètes du XX^e siècle et qu'ils en sont les héritiers: on pardonne plus aisément à Mac Orlan, à Dorgelès, à Genevoix, à qui on ne doit rien... Et pourtant, Cendrars est sur ce point des plus discrets, au moins publiquement. L'homme au bras coupé n'appartient à aucune association d'anciens combattants, on ne le trouve sur aucune liste, dans aucune recension. Mais la guerre devient un objet permanent des œuvres romanesques publiées dans les années vingt, de *Moravagine* (1926) aux *Confessions de Dan Yack* (1929); elle devient un souvenir obsédant qui finit par resurgir dans «J'ai saigné» (*La Vie dangereuse*, 1938) qui, volet ému, douloureux et pathétique, répond à vingt ans de distance à la violence de *J'ai tué*. Par ailleurs, la guerre est aussi un sujet impossible pour

⁴ «Construction», *Dix-neuf poèmes élastiques*, I, 80; TADA 1, 92.

certains textes inédits ou partiellement publiés, qui ne parviendront jamais à l'état d'œuvre achevée.

Moravagine, long projet, livre impossible et obsédant, achevé symboliquement un jour de Toussaint, avait été repris au cours du retour du premier voyage au Brésil. Là, le roman se complète de ses derniers épisodes, dont celui de la guerre: les deux héros y finissent leurs aventures, l'un en mourra, drogué, fou à lier, l'autre reste estropié et abandonné. Image inversée de l'auteur, le narrateur (Raymond-la-Science, selon la préface) est blessé et amputé de la jambe droite. Ses souvenirs de guerre sont ceux-là même de Cendrars, dont Raymond est le prête-nom en la circonstance. En 1956, paraît une nouvelle édition de *Moravagine* augmentée d'une histoire du texte intitulée «*Pro Domo, Comment j'ai écrit Moravagine*». Le sous-titre annonce des «*papiers retrouvés*»; ce sont en effet des pages qui pour la plupart datent de 1917. Elles s'intitulaient alors «*Exécution de La Fin du monde*» – un des titres imaginés par Cendrars pour ce long et douloureux projet qu'il qualifie aussi de «*roman martien*»: non en visant un quelconque «*autre monde*» imaginaire, mais bien pour faire référence à la guerre – le domaine du dieu Mars – où sont irrémédiablement enfermés ses personnages. Valéry avait écrit *La jeune Parque* de même «*sub specie martis*», selon ses propres dires, sans toutefois que son poème n'en laisse rien paraître immédiatement. Les griffonnages tourmentés sur les brouillons de *Moravagine*, quant à eux, disent assez l'obsession de l'idée d'une guerre éternelle. Dans le «*Pro Domo*» ajouté au roman, Cendrars fait le récit de sa guerre à lui:

Une flamme créatrice me dévorait, mais je n'écrivis pas une ligne: je tirais des coups de fusil. Ni de jour ni de nuit *Moravagine* ne m'a jamais quitté dans la vie anonyme des tranchées. C'est lui qui m'accompagnait en patrouille et qui m'inspirait des trucs de Peau-Rouge pour tendre une embuscade, un piège [...]. A l'arrière, j'encaissais tout, brimades, corvées, servitudes, vivant de sa vie en prison. [...] Il était à côté de moi à l'attaque et c'est peut-être lui qui m'a donné le courage physique et l'énergie et la volonté de me ramasser sur le champ de bataille en Champagne⁵.

Ces lignes sont autobiographiques. Mais bien qu'écrites en 1917, elles ne seront appréhendées sous ce jour-là qu'en 1956 par le lecteur qui les avait pourtant lues dès 1926 – à cette différence près, qui est de taille: elles étaient alors imputées au compagnon de *Moravagine*, Raymond, le narrateur:

En patrouille, il m'inspirait des ruses d'apaches pour ne pas tomber dans une embuscade; à l'arrière, je supportais tout, vexations, brimades,

⁵ *Moravagine*, II, 431; TADA 7, 229-230.

corvées, en pensant à sa vie en prison. [...]. Et c'est encore lui qui m'a donné l'énergie et la bonne humeur nécessaire pour me ramasser moi-même sur le champ de bataille après mon affreuse blessure. Je ne pensais qu'à lui en descendant de la Ferme Navarin, appuyé sur deux fusils qui me servaient de béquilles, me faufilant entre les barbelés, laissant derrière moi une longue traînée de sang⁶.

On voit que le roman est plus précis concernant le lieu de la blessure: c'est devant la ferme Navarin que Blaise Cendrars perdit son bras droit. Mais au moment de faire paraître *Moravagine*, l'écrivain ne conçoit plus de tenir un discours personnel sur la guerre. Il prête ses propres paroles à son intercesseur romanesque.

1929: *Les Confessions de Dan Yack* paraissent. Elles font suite au *Plan de l'Aiguille*. La narration en est personnelle, puisque le roman est supposé avoir été entièrement dicté par le héros lui-même. Thème obsédant et sans cesse retravaillé, déplacé, la guerre y fait encore retour. Certes, Dan Yack est un être fictif. C'est un Anglais et un héritier richissime. Engagé dans les troupes alliées, les Anzacs, il a guerroyé en Turquie. Mais il a aussi combattu dans les marais de la Somme, comme le caporal Cendrars. Mais ce héros romanesque est surtout habillé des souvenirs de son auteur et il dit tout le désespoir de celui que la guerre a épargné physiquement mais dont elle a anéanti toutes les forces vitales: «On dit que la guerre a tout bouleversé, je crois qu'elle a surtout bouleversé l'amour», dit Dan Yack⁷. Les nuits d'après guerre qu'il passe tout seul dans la montagne sont encore hantées par le souvenir de nuits de guerre, les nuits de carnage, mais aussi les nuits où il regarde dormir ses camarades, abandonnés, misérables, vivants encore mais déjà saisis par la mort, composant un étrange tableau funèbre, une terrifiante danse macabre:

Tous grimacent. Tous s'agitent, se tordent, prennent des attitudes déhanchées, des poses tourmentées. Les membres déjetés, les mâchoires pendantes, le visage plein de trous d'ombre et la peau du ventre, du dos ou de la poitrine en train de moitir dans des flaques de nu, ils ont l'air de demi-matérialisations avortées, d'un grouillement [...] d'ectoplasmes [...].⁸

Le développement romanesque des souvenirs de guerre est très poussé dans cette œuvre et rien ne peut empêcher que le discours interdit n'entre

⁶ *Moravagine*, II, 395; TADA 7, 197.

⁷ *Les Confessions de Dan Yack*, III, 170; TADA 4, 213.

⁸ *Ibid.*, III, 198-199; TADA 4, 249.

dans la fiction, même quand Cendrars apparaît, dans cette fin des années vingt, comme un grand romancier.

De quelques ébauches, fragments inédits ou œuvres inachevées

Si l'écrivain témoin a fait son temps et que la stature de Blaise Cendrars risque d'être dépréciée par la suspicion de bellicisme ou de nostalgie, alors la veine romanesque prend le relais: l'invention semble tenir à distance toute référence trop brutale.

Parmi ce que Cendrars appellera plus tard des «miettes» – ébauches de plans, simples notes, titres sans textes –, une amorce de récit restera inédite jusqu'à ce que Miriam Cendrars la publie dans les *Inédits secrets*. Il s'agit de «Notre grande offensive, quelques villages de la Somme, souvenirs d'un amputé»:

Enfin, nous avançons, nous avançons. Avec quelle joie nous suivons, dans le langage succinct des communiqués, les progrès de notre offensive de la Somme... [...] Il est des moments où, pour exagéré que cela semble, on a la nostalgie du feu, où l'on regrette son bras amputé, où l'on voudrait pouvoir reprendre contact avec la fièvre de là-bas, danser de nouveau dans le grand bal aux orchestres bruyants.

Suit un souvenir de Frise, le village où le régiment de Cendrars a longtemps combattu. Puis le texte se termine sur cette invocation:

Oh, souvenirs sacrés, poignants, ineffaçables! Comprenez-vous, jeunes «bleuets», l'émotion qui nous étreint, quand nous retrouvons dans les illustrés, sur les films du cinéma, dans vos récits, les noms, tout à coup, glorieux, des villages des tranchées, des bois que nous avons aménagés, et où nous avons longtemps et obscurément souffert⁹.

On comprend que c'est là un projet impossible à mener jusqu'à l'édition, au moins aussi longtemps que les hostilités ne sont pas finies: la compassion du blessé pour ses compagnons qui sont encore au front ne pourrait-elle pas passer pour de la complaisance, quand le ton est à la condamnation absolue?

Mais quand les écrivains prolétariens – en butte alors à la fois aux critiques des partis de gauche, surtout du Parti communiste, et de leurs alliés intermittents, les surréalistes – décident de publier en novembre 1931 un numéro spécial de leur revue *Nouvel Âge* intitulé «Rappel de la guerre», ils font appel à Blaise Cendrars, que son passé de soldat recom-

⁹ *Inédits secrets*, 400 et 403.

mande, comme à Dos Passos, ami personnel de Cendrars et ancien combattant lui aussi. Or qu'est-ce que la revue se voit confier par l'écrivain à la main coupée? – Un court récit d'allure historique et dont la perspective paraît aussi éloignée qu'il se peut du témoignage personnel. L'action se passe dans le camp allemand, le héros en est le chef de l'Etat-major prussien von Moltke. Celui-ci s'interroge sur ses plans, qui lui apparaissent peu sûrs; ses doutes sont confirmés par les difficultés sur le front russe. Le ton est celui de l'historiographe: échos du désastre prussien à l'Est, rumeurs de panique. Ainsi Cendrars se situe sans doute à l'opposé des attentes de la rédaction, mais une revue qui a du mal à s'imposer dans le monde des lettres peut-elle se permettre de discuter la contribution d'un écrivain de renom? La discordance entre le texte de Cendrars et la tonalité de l'ensemble du numéro se renforce en regard du titre que portait l'ouvrage projeté, ébauché mais jamais achevé d'où vient l'extrait en question. C'est *La Vie et la mort du Poilu inconnu*.

Un autre passage en avait été publié en mars 1931, dans *La Revue nouvelle*: «Caralina, Introduction de *La Vie et la mort du Soldat inconnu*». Nous sommes sur un bateau qui nous ramène du Brésil. Entre les passagers s'engage une conversation au sujet du Soldat inconnu qui repose sous l'Arc de Triomphe. Le symbole, l'archétype du combattant français. Et si le soldat enterré là était allemand? lance l'un des convives, par pure provocation. Cendrars, lui, a fait la guerre. Aussi lui demande-t-on son avis sur l'identité de ce poilu. Lassé par le tour que prennent les choses, Cendrars ironise en suggérant qu'il pourrait tout aussi bien être juif. Son interlocuteur, «pangermain et membre du Gobineau-Verein» en reste sans voix. Gêne générale. La conversation s'arrête là. Puis Cendrars poursuit:

Non, je n'allais pas me chamailler avec von Tang, ni, pour faire plaisir à une poignée de nouveaux riches ou de nobles rastas voyageurs me lancer dans l'histoire et faire l'apologie du Poilu. Je n'aurais pas été à la hauteur, car, eux, tous, professaient un culte pour lui, le chérissaient et l'avaient adopté, le Soldat Inconnu, comme ils avaient adopté les courses, les théâtres, les boulevards de Paris, Montmartre et Montparnasse, Poincaré et Mistinguett, les *Folies Bergères* et le *Chabanais*, la coco du *Bœuf sur le Toit*, les robes de chez Patou, les parfums de chez Chanel et, comme les gogos, le gigolo de l'entresol, du sous-sol, du do-ré-mi-fa-sol du *Lido*.

Enfin, en guise de conclusion glissée à l'oreille d'un Américain: «Et pourquoi pas un Nègre? fis-je, car si je n'ai jamais su hurler avec les loups, j'ai toujours aimé les exciter.»¹⁰

¹⁰ Dans ce passage très provocateur sur le Soldat Inconnu ne faut-il pas voir un écho du «Procès Barrès» fait à sa mort en 1923 par les surréalistes dans lequel Benjamin Péret

Quoi qu'il en soit, c'est une sorte de dénégation des discours stéréotypés sur la guerre qu'on doit entendre dans ces deux textes: une sorte d'adieu ironique de l'ancien combattant. L'ironie est lisible dans les deux textes publiés par Cendrars en 1931. Mais non dans les feuilles qui sont restées dans ses archives, inédites jusqu'à une date récente, et écrites durant la même période. Elles contiennent le récit de «L'Homme», titre général des trois parties formant le corps du livre projeté. C'est un récit mythique, légendaire. «L'homme» vit dans les montagnes du Caucase. On est en 1914. Il part pour la guerre. Ce récit est sous-titré *Vita et mors obscurorum virorum*. En rédigeant cette dédicace: «C'est à vous, Vieux Camarades de la Légion, que je dédie ce livre: Donnez-moi signe de vie si vous êtes encore de ce monde!» Cendrars pensait donc le publier, réellement, mais il ne l'a pas achevé¹¹. Inconnu, obscur, le soldat s'adresse ainsi à des hommes obscurs, et il tient un discours inattendu, afin de ne pas «hurler avec les loups», selon son expression, mais les «exciter».

De l'engagement à la parole interdite

Que s'est-il donc passé pour qu'en dix années environ les souvenirs personnels du poète légionnaire passent dans des récits littéraires: transformés en épisodes romanesques plus ou moins assourdis, engoncés dans une trame narrative complexe, mis à distance respectueuse ou, comme dans le cas du *Soldat inconnu*, éloigné vers l'autre front, celui de l'Est, placés sous le jour de l'ironie et de la provocation?

On comprend bien que le texte de «Notre grande offensive sur la Somme» ait été impubliable: il est trop proche du cri pathétique et se prête peu, dans sa nostalgie douloureuse du compagnonnage des combats, à une élaboration romanesque et littéraire. Mais on comprend moins bien que *J'ai tué* n'ait pas eu de suite. On s'explique mal aussi que, visiblement marqué par la guerre au point que, selon Jean Hugo, Picasso disait, non sans malice, que Cendrars semblait en être revenu avec trois bras tant il agitait celui qui lui restait, Cendrars n'ait pas acquis dans les années vingt-trente la stature et la renommée qu'on prêtait à Dorgelès, Genevoix ou

était un témoin à charge déguisé en Soldat Inconnu qui parlait allemand? Par ailleurs, on se reportera avec profit à l'édition critique de *La Vie et la mort du Soldat inconnu*, textes établis et annotés par Judith Trachsel, introduction de Claude Leroy, Champion-Paris, 1995, *Cahiers Blaise Cendrars* N° 4.

¹¹ Judith Trachsel révèle dans cette édition critique que le projet a peut-être été suscité par le lancement, aux États Unis d'Amérique, d'un concours de récits de guerre. Cendrars en aurait entendu parler au Brésil, ce qui l'aurait incité à commencer à l'écrire sur le bateau qui le ramène en France, en 1928.

Barbusse. A tel point que Norton Cru l'oublie tout simplement, quand il recense les écrits littéraires sur la guerre, dans *Témoins*, en 1928¹².

Plusieurs raisons permettent d'expliquer son comportement d'écrivain face à l'événement historique. Quand Blaise Cendrars s'engage, il est un des poètes les plus renommés, non dans le grand public qui fait les gloires souvent éphémères, mais bien visibles pour les yeux contemporains; cependant il a une place en vue dans les milieux soucieux de donner à l'art un rôle d'expression de la vie contemporaine dans ce qu'elle a de plus neuf et de plus déroutant, de cet «Esprit nouveau» prôné par Apollinaire dans sa célèbre conférence de 1917. A la différence de bien d'autres écrivains (tel Barbusse, par exemple), l'engagement de Cendrars ne l'a pas arraché à un milieu mondain qui avait acclimaté le symbolisme et l'avait orienté vers le pathos allégorique. Ni mobilisation, ni obéissance civique, ce fut un engagement volontaire. Un acte de courage indéniable, peut-être fondé sur des analyses politiques, mais plus sûrement sur un élan de sympathie et de solidarité avec le pays où il vivait. Mais cet acte qui l'a intégré officiellement et par naturalisation dans la société française a eu des conséquences complexes et contradictoires. A certains égards, il apparaît comme la conclusion des années d'entrée dans la vie littéraire française. C'est une adhésion qui scelle pour Cendrars – comme pour Apollinaire – un pacte définitif dans une période où la poésie et les arts en général disposaient d'un espace d'invention, certes en marge des courants officiels, mais un espace attesté et ouvert. Les relations des artistes avec le reste de la société se ressentaient encore d'une sorte de liberté, entendue réciproquement, surtout depuis que s'étaient apaisés les grands mouvements anarchistes pour lesquels les sympathies de l'avant-garde artistique étaient bien connues. Dans les années dix, les relations entre milieux politiques et milieux artistiques sont empreintes d'une connivence lointaine. Certes, Cendrars publie son premier grand poème *Les Pâques à New-York* aux «Hommes nouveaux», petite maison d'édition ne publiant qu'une petite revue du même nom et qu'il avait fondée avec l'exilé hongrois et militant anarchiste Emile Szittyá. Certes, il donne une conférence sur «*Schönheit und Anarchismus*» («Beauté et anarchisme») le vendredi 25 septembre 1912, au restaurant «Jules», boulevard Magenta, «vis-à-vis de la Bourse du travail»¹³, mais la tonalité libertaire affecte le domaine esthétique et non le domaine politique. Certes, il a également connu les prodromes de la révolution en Russie pendant son premier séjour à Saint-Petersbourg, au

¹² Jean Norton Cru, *Témoins, Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en Français*, Paris, Les Etincelles, 1928. Une nouvelle édition est disponible aux Presses universitaires de Nancy, 1993.

¹³ Voir *Inédits secrets*, 271-275.

moment du soulèvement de 1905 et de la grande répression. Il en a rapporté – comme André Salmon quelques années auparavant – une impression de force et d'enthousiasme dans la révolte qui imprègne *La Prose du Transsibérien*. En devenant un des représentants les plus inventifs, Cendrars s'est donc pleinement associé à cette vie littéraire teintée de sympathies anarchistes évoluant en marge des structures ordinaires de la société française, dans les sphères secrètes du libre compagnonnage artistique, à l'écart des grands courants dominants de l'académisme, loin des salons, des grands journaux aussi bien que des plumes fortunées. La liberté totale. Et l'on tenait pour négligeables tout autant les inévitables difficultés matérielles que le mépris des clans conservateurs, moins assoiffés de littérature que d'influence et de pouvoir politique. Maurras en tête, qui n'avait que sarcasmes pour tous ces artistes « métèques »; sans oublier Gide et ses copains de la *NRF*, qui se gaussaient du cercle « amusant » autour d'Apollinaire.

Des « métèques » vaguement anarchistes ont fait cette guerre – comme l'ensemble des Français – sans penser un seul instant – comme l'ensemble des Français – à en contester les raisons. Oubliés les principes libertaires, surtout esthétiques au demeurant, la cause de la nation est aussitôt épousée.

Or, retrouver sa place après une si longue absence et un événement aussi bouleversant ne peut aller de soi.

Au milieu des polémiques

Cendrars se trouve pris dans un grand mouvement de révision politique, européen tout autant que français. L'examen radical de toutes les données de l'existence conduit à des bilans critiques et mène à la trappe les anciennes gloires littéraires les mieux installées – même celles qui incarnaient auparavant l'engagement littéraire pour les causes les plus progressistes, comme Anatole France, et parfois au prix de grandes injustices – tout autant que les jeunes qui, avant guerre, représentaient l'esprit nouveau. Ainsi, quand en 1924 la République fait des funérailles nationales à Anatole France pour honorer celui qui fut l'un des premiers à demander la révision du procès du capitaine Dreyfus, les surréalistes s'en prennent violemment à lui dans leur premier pamphlet collectif *Un cadavre*, tout comme ils avaient déjà fait le procès de Maurice Barrès, un des maîtres de leur jeunesse. De même la période littéraire des années dix est-elle rejetée pour son inconscience à l'égard des dangers nationalistes dont la guerre semble bien à présent avoir été l'expression. Le règlement de la paix confirme cette idée; les difficiles débuts de la Société des Nations ne l'infirmement point. Les écrivains sont mis en cause, s'ils ne rallient pas

immédiatement les cercles où se débattent les nouvelles fonctions de la littérature, et plus généralement de la culture. Ils sont soupçonnés de cultiver un idéalisme, un individualisme propices à toutes les dérives et hostiles aux changements radicaux espérés. La pensée se porte alors davantage vers la « guerre civile »¹⁴ et vers l'affrontement radical entre les courants politiques et les groupes sociaux à l'intérieur d'un même pays ou sur le plan international. D'autre part, elle rejette violemment tout rappel de la guerre entre nations. Du côté des mouvements de gauche, politiques ou littéraires, on pardonne plus aisément à Valéry d'avoir été anti-dreyfusard qu'à Anatole France d'être revenu siéger avec éclat à l'Académie française en 1916 pour s'associer symboliquement à la nation en guerre.

Il ne nous appartient pas de juger ces reclassements farouches avec nos connaissances d'aujourd'hui. Il convient d'essayer d'abord de les comprendre dans leurs causes et dans leurs conséquences, notamment sur la génération des survivants de la guerre, dont Cendrars fait partie. Il est un otage entre les partis qui s'affrontent. Il est peu apte, par formation intellectuelle, aux débats politiques. Plus schopenhauerien que hégélien, il ne considère pas l'histoire comme un processus dans lequel l'art joue un rôle collectif dans l'ordre social, d'expression lisible et orientée dans le temps. Pour lui, l'art fournit un cadre antagoniste à l'expression singulière d'une émotion, d'une imagination irréductiblement personnelle et désespérément sans effet. « Le monde est ma représentation », dit-il sans cesse, citant Schopenhauer et l'interprétant à sa manière, mais indiquant par là que l'art n'est pas objectif, qu'il n'assume pas de rôle de formation de connaissances partageables tout au long d'un processus historique évolutif et continu. S'il répond à la question posée par les surréalistes en 1924: « Pourquoi écrivez-vous? » par un très laconique: « Parce que »¹⁵, c'est aussi pour le simple motif qu'il ne veut ni ne peut entrer dans un débat raisonné sur le rôle de l'artiste.

¹⁴ C'est le titre d'une revue que les surréalistes projetaient d'éditer en s'associant au groupe des philosophes de « Clartés », autour de Jean Bernier et de Marcel Fourier.

¹⁵ Il tient tellement à sa réponse qu'elle devient le dernier « poème » de *Feuilles de route*, légèrement modifié: « Pourquoi j'écris? / Parce que », sorte de congé public à la poésie du jour après une suite de poèmes où la métaphore, reine chez les surréalistes est expulsée comme par exemple dans « Sillage »: « La mer continue à être d'un bleu de mer / Le temps continue à être le plus beau temps que j'ai jamais connu en mer / Cette traversée continue à être la plus calme et la plus dépourvue d'incidents qu'on puisse imaginer », I, 182; TADA 1, 252.

Voilà qui décourage l'effort poétique, la métaphore obligée de la description de l'immensité océane, et les attentes du lecteur amateur d'un langage inouï.

Peuple ou prolétariat?

Au mieux, sur le plan politique, proclame-t-il sincèrement sa sympathie pour tous les déclassés, pour les pauvres, les anonymes. L'émotion, le symbole¹⁶, là est son terrain de rencontre avec le mouvement prolétarien, avec *Monde*, la revue de Barbusse, avec Poulaille, qui y collabore un temps. C'est le numéro de juillet 1929 de cette revue qui – après avoir émis quelques doutes sur *J'ai tué*¹⁷ ainsi que sur *Moravagine* – on rappelle quelques passages de ce roman, bien choisis:

Peuple magnifique de Levallois-Perret et de Courbevoie, peuple en cote bleue, peuple de la voiture-aviation, nous suivions vos bandes quand vous rentriez chez vous et nous étions encore là, le matin, quand vous vous rendiez au travail¹⁸.

Le peuple selon Cendrars, c'est aussi une des découvertes de ses années de guerre, comme pour beaucoup d'écrivains ou d'artistes mobilisés, un de ses inoubliables souvenirs. Pour lui, le peuple théorique des analyses politiques ne se confondra jamais avec le peuple réel des tranchées.

Changement de cap

L'un et l'autre forment deux images contradictoires qu'en 1936 le peuple réel réunira pour détruire aux yeux de Cendrars les espoirs qu'il y avait mis. En 1937 paraissent les *Histoires vraies*, et dans le recueil une nouvelle intitulée «L'Egoutier de Londres». C'est l'histoire d'un compagnon de guerre de Cendrars, un Anglais nommé Griffith qui, dans le délire d'une forte fièvre lui raconte son aventure. A Londres, avant la guerre, il avait découvert un passage secret pour entrer par les égouts dans les réserves d'or de la Banque d'Angleterre. Il avait fait le pari d'en apporter la preuve au directeur incrédule. Pari tenu et gagné. Après quoi, il avait été prié, contre quelque argent, de quitter à jamais son pays.

¹⁶ On peut voir cela dans les passages de *L'Homme foudroyé* sur la banlieue de Paris, dans le recueil du même nom où les textes de Cendrars accompagnent des photos de Robert Doisneau, dans des titres de projets comme *Les Pauvres honteux*, et dans bien des passages de *La Main coupée* où, célèbres ou anonymes, les compagnons des tranchées participent de la même humanité.

¹⁷ «Une sorte de lyrisme et une ivresse guerrière semblent l'animer. Ce fut, il est vrai, la folie de tant d'entre nous en 1914, mais convenait-il de nous donner tel quel, sans le retoucher, ce tableau brossé sous le feu de l'action?» lit-on à props de *J'ai tué* dans cette livraison de *Monde*.

¹⁸ *Moravagine*, II, 385; TADA 7, 187.

Cette histoire de l'homme du peuple et du grand financier possédait une autre tonalité dans les premiers projets Cendrars. Le récit fut ébauché pendant les grèves de 1936. Il avait alors le ton de réflexion politique à chaud. Deux fils se mêlent, associant le tableau du peuple en grève et l'histoire de Griffith, rencontré « au mois de juin, pendant les grèves sur le tas ». Or le tableau de la grève fournit l'occasion de tracer un portrait mi-sympathique mi-ironique :

Si les bourgeois commençaient à être pris de panique, les ouvriers, eux, n'étaient pas fulgurants d'espoir, comme les circonstances auraient pu le faire croire, ils n'étaient pas illuminés, tout au contraire, et bien qu'arrogants, crâneurs, vantards, convaincus de la nécessité de la justice, de l'extrême urgence de leurs revendications et peut-être même pour la première fois pleinement conscients de leur force et de leur nombre [...] En somme, plutôt que de faire la révolution, les prolétaires avaient envie « d'aller pioncer dans les plumards des riches et de se la rouler » ainsi que s'était exprimé avec le bel accent inimitable des faubourgs le chef d'un chantier ouvert sous mes fenêtres, avenue Montaigne...

Devant tant d'inconscience hâbleuse, Cendrars les qualifie de « dégonflés », et se moque de leur empressement d'écouter un pianiste se produisant en concert devant eux, au lieu de faire la révolution. Ceci est l'occasion d'ironiser sur les artistes d'avant-garde :

Je sais aussi de façon certaine qu'en plein Boulogne, chez Renault, le bastion des plus avancés et des plus décidés de la ceinture rouge, les communistes qui l'occupaient et qui étaient alertés pour fonder les soviets d'ouvriers furent ravitaillés certaine nuit, non pas en caisses de munitions, mais en ballots de livres, surtout des romans modernes, que leurs auteurs vinrent sinon leur distribuer, du moins leur commenter en personne, leur prêchant, eux aussi, le bon emploi des loisirs¹⁹.

Coups de griffes à l'égard des écrivains sympathisants, règlements de compte avec d'anciens amis, ce passage brocardant le mouvement de 1936 au nom de ses propres valeurs et dévoilant la naïveté intéressée de certains artistes ne fut pas publié. Les *Histoires vraies* ne contiennent aucun discours sur l'actualité immédiate. Cette vision dérisoire, cet épisode burlesque et ironique, où se défait l'image du peuple et de l'artiste, grotesquement réunis dans une comédie illusoire en a disparu.

Déceptions réciproques, incompréhension certaine, recherches d'appui et de ressources financières, attirances pour les milieux fortunés et adhésion à leurs réactions de défense, en cette période des années trente où

¹⁹ Fonds Blaise Cendrars, Archives littéraires suisses, dossier O 141, 3 a.

les reclassements sont nombreux, Cendrars se retrouve auprès de la droite hostile au Front populaire, hostile aussi aux républicains espagnols. Alors qu'inversement Bernanos rompt avec son passé à cette occasion et raille la «grande peur des bien-pensants», Cendrars se lance dans des diatribes (inédites jusqu'à ce que Miriam Cendrars les révèle dans sa biographie) contre les juifs et contre les républicains espagnols. De même, en 1934, il s'était lancé dans la polémique autour de l'affaire Stavisky et de ses suites au moment de la réédition de *Rhum* par une maison d'édition ouvertement de droite. Le lancement de cette édition fut l'occasion de quelques articles de Cendrars dans *Gringoire*, au contenu confus quant aux liens entre Galmot et Stavisky mais au sens très clair quant aux opinions momentanément soutenues par Cendrars.

On peut à bon droit s'étonner de ces changements de cap, qui ne sont pourtant pas si rares en cette période riche en virages brutaux. On doit aussi en considérer l'ampleur, l'effet, la durée dans l'ensemble de l'œuvre pour en cerner la valeur le plus exactement possible et tenter d'en comprendre les relations avec le travail proprement littéraire de Cendrars, en tant qu'élaboration non pas conceptuelle mais esthétique, métaphorique, imaginaire et émotive.

Cendrars n'est pas Drieu La Rochelle: le pouvoir, la renommée mondaine, le goût de la polémique publique ne le hantent pas. Il n'est pas Céline non plus: aucune culture du ressentiment ni de la haine, aucun imaginaire du complot ne l'orientent.

Les années trente finissantes sont sombres, lourdes de projets inaboutis, lourdes de doutes et d'inquiétudes, d'antagonismes mal supportés. L'œuvre s'éparpille en une poussière de textes étalés dans les journaux au gré des contrats, de l'actualité, des commandes. Quand le temps des œuvres plus libres et plus personnelles reviendra-t-il? Le bruit public qui se fait autour du nom de Cendrars n'est certes pas à la mesure de ses anciennes ambitions; la commande et la nécessité ont tué l'écrivain; les nouveaux alliés ne lui donnent-ils pas le coup de grâce quand, comme Brasillach dans *Je suis partout*, ils couvrent de louange l'auteur des *Histoires vraies*, le félicitant de s'être éloigné des sphères de ses débuts?

Reprendre la parole

Commencé dans le doute et dans l'atmosphère de fin du monde de la Deuxième Guerre mondiale, dans la solitude nocturne de la cuisine froide et pauvre de son refuge aixois, *L'Homme foudroyé* renoue avec l'histoire, enfin exprimable. Mêlant la sienne propre et l'histoire collective, il reprend les choses à leur moment augural, celui de la Grande guerre et des tranchées de la Somme. «Donc la Légion était en ligne devant Roye», c'est

ainsi que commence la première partie « Dans le silence de la nuit », juste après la lettre à Peisson qui introduit le long récit et dit de quelle étincelle le livre a jailli dans la France occupée. A cinquante-six ans, Blaise Cendrars ne renoue pas seulement avec son propre passé, il le revit et le recompose. Le « donc » qui ouvre la phrase tient sa valeur de ce qu'il exprime quasi oralement une décision, un soulagement. Il suture les deux bords d'un abîme, il coud ensemble, à plus de vingt ans d'intervalle, deux moments où le doute n'est plus possible, où on est sûr de ne pas se tromper. Ce « donc » ouvre bien une autre ère dans l'œuvre cendrarsienne.

Tant dans *L'Homme foudroyé* que dans *La Main coupée* et dans *Le Lotissement du ciel*, Cendrars se réapproprie une histoire personnelle, passée certes, mais encore déterminante. Il le fait en biographe, et en mythographe, qui reformule selon le dessin de ses désirs une cohérence nouvelle.

Cette deuxième guerre autorise maintenant une nouvelle lecture du passé, qui ne va pas sans amertume ni règlements de comptes, notamment avec ces « fils de famille » que furent, pour Cendrars, les surréalistes. Se libère-t-on totalement des mises en demeure de son temps ? Certes non, mais Cendrars, quant à lui, tente d'y retracer, d'y recomposer, la logique d'un parcours, brisé en effet, parfois erratique. Mais, à tout prendre, quel écrivain, dont la carrière fut aussi longue, n'a pas au cours de ce siècle, connu de tels déplacements, parfois de bien plus d'ampleur, tant il est vrai que les objurgations comminatoires à l'alliance et au soutien en appellent chez les écrivains à ce qui n'est aucunement indispensable au talent qui leur est propre.

On doit bien reconnaître que celui de Blaise Cendrars n'est pas de l'ordre de la réflexion historique, et que, s'il sait créer des univers symboliques d'une grande force, il est un bien piètre prophète. De son long dialogue avec l'histoire contemporaine on retiendra que si les grands destins des hommes puissants mais secrètement faibles l'ont fasciné dans quelques romans dont le plus beau est sans conteste le double volet de *Dan Yack: Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, c'est son indéfectible attachement à l'expérience bouleversante d'une guerre cruelle qui aura marqué le plus longuement et le plus puissamment sa création.

Dans la même période où il exerce son ironie au détriment des intellectuels et artistes engagés, soucieux du bien-être et des loisirs des ouvriers en grève, il prépare le recueil de nouvelles *La Vie dangereuse*. Plus de vingt ans après le récit de *J'ai tué*, la nouvelle *J'ai saigné* lui fait écho. Loin des éclats du combat et des fanfaronnades des coups de main, le délire du blessé résonne dans tout le texte :

J'étais donc là, guettant l'ange de la mort qui s'apprêtait à me fondre dessus pour me prendre dans ses ailes molles et chaudes et m'asphyxier

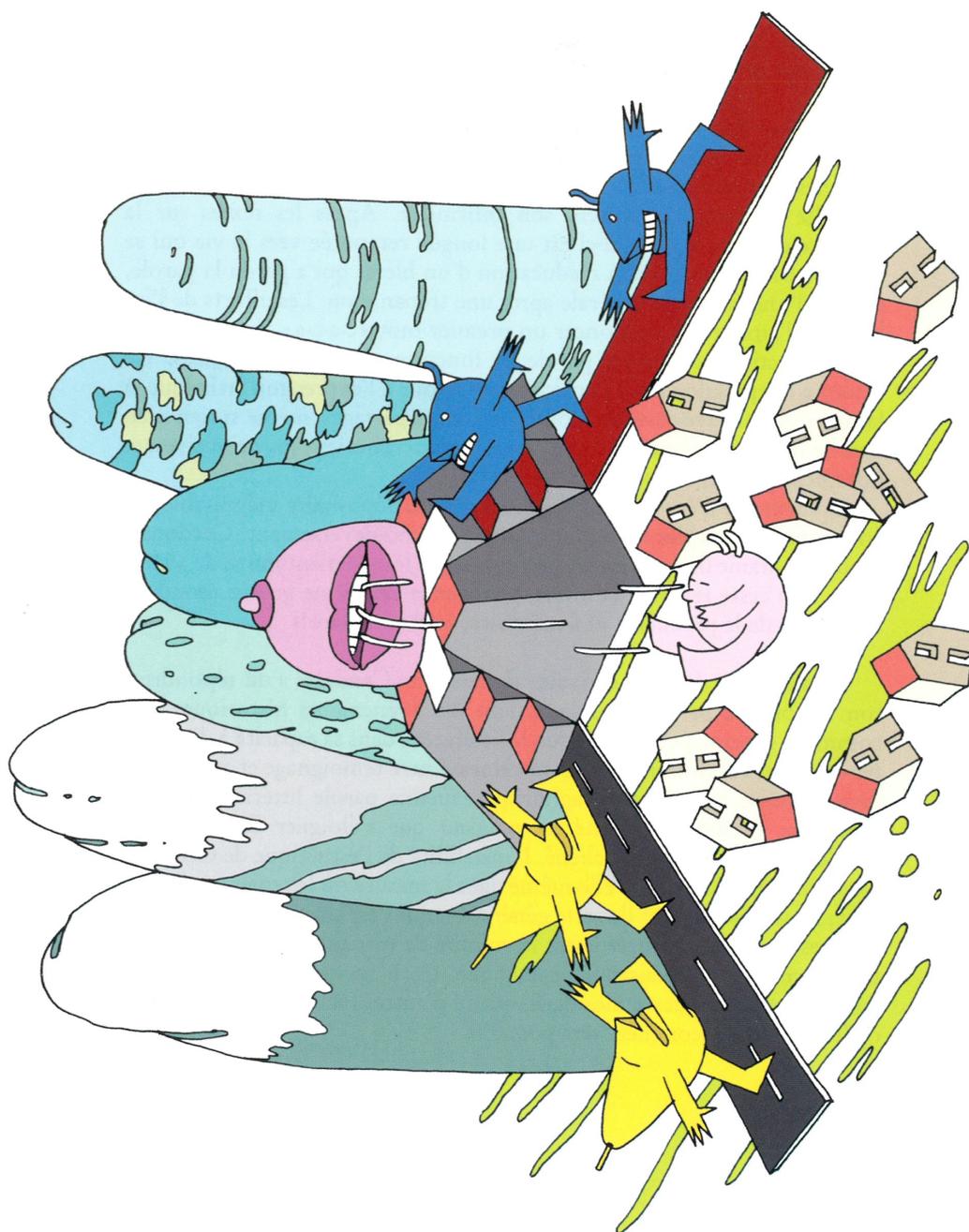
sous son aisselle, et je devinais déjà sa présence transparaître dans le décor qui devenait flou [...].

Cendrars fait le récit de toutes les douleurs des blessés, de la mort pathétique du petit berger des Landes soigné par les infirmières mais martyrisé par une sommité médicale. Sur ses brouillons, Cendrars dédie la nouvelle à Marie Vermersch, son infirmière. Après les textes sur la violence de la guerre, celui-ci est une longue remontée vers la vie qui se termine par l'épisode de la rééducation d'un blessé qui a perdu la parole, atteint d'une paralysie générale après une trépanation. Les efforts de l'infirmière l'amènent à prononcer un premier mot «c-a-c-a», premier signe d'une fonction retrouvée, parole et fonction organique associées. Ce retour à l'expression est-il l'analogie du retour à l'expression artistique, à la relation retrouvée avec le monde des signes partagés, même si rien n'en sort de sublime, même si l'on revient aux fonctions les plus primitives, et justement pour cette raison?

La mémoire d'écrivain de Cendrars reste la dépositaire inépuisable des émotions, des paroles et des fantasmes de ce bouleversement. Gardons à l'esprit la litanie de *La Main coupée*, ce texte si longuement mûri, de 1918 à 1946, sans cesse remanié et offert, pendant la deuxième guerre mondiale aux morts de la première: «La mémoire, quel cimetière!».

Comme tant d'autres écrivains de ce siècle, Cendrars a dû répondre à son temps, n'a pu échapper aux défis des événements historiques qui, comme la guerre, mettaient en jeu la littérature dans sa capacité à dire l'expérience des conditions les plus extrêmes. Entre témoignage et aveu, visée documentaire ou choix métaphorique, aucune parole littéraire ne peut prétendre atteindre la vérité, et ne peut que s'éloigner dans l'utopie absolue ou s'abolir dans le cliché. L'instabilité de l'esthétique de Cendrars est à l'image de la période elle-même dans la mesure où les enjeux se déplacent; mais il est surtout de cette génération qui s'est trouvée spoliée de ses propres souvenirs, coincée entre la volonté de ne pas permettre l'oubli et le soupçon de complaisance nostalgique. Ce n'est qu'à bonne distance, après la Seconde Guerre mondiale, quand d'autres reclassements se seront opérés, qu'une reconquête sera possible.

MICHÈLE TOURET



Elégie sur le travail de la naissance.

ÉLÉGIE SUR LE HASARD DE LA NAISSANCE

POUR BLAISE CENDRARS

Le pays de hasard
Où je suis tombé du sein de ma mère
Expulsé retranché emmailloté
dans la terre mère
de la Maculée Conception
O mon pays
O ma patrie
Marqué de la tache de vin
Des niquent-leur-mère
Pourquoi pas à Corpus Christi p.ex.
Même Thulé serait
un lieu possible
Ultima Thulé
Pourquoi m'a-t-elle
mis bas dans cette basse-fosse
Vers chez les têtes de quetsches
Dans l'inouï pays du gazouillis
Atterri par hasard
dans ce non-pays
Où les Ventres-pointus espionnent les Têtes-rondes
excrété
en ce lieu assidu
cette bande de terre aigre
Hominidé
Parmi les hominidés

Que n'ai-je été couvé
en Terre de Feu Pouilles Sierra Leone
Pourquoi dans ce parc national pour retraités
Sur ces terres enclavées qui suçotent leur passé
Pourquoi point ne m'a-t-elle conçu dans la Croix du Sud
plutôt que sous l'insensibilité de cette croix blafarde
vers laquelle ils rampent tous les jours
Pourquoi point ne me porta-t-elle au Massachusetts
avant de m'avoir porté à terme
Ou en Colombie-Britannique à la plaine rutilante
Ou naissance apatride en mer
À bord du MS Tübingen
cordon ombilical coupé au large de Terre-Neuve
né de l'écume béni au sel

ou apparu hurlant
dans un Concorde transatlantique
mais pas de la SWISSAIR

Pourquoi m'a-t-elle
jeté dans ce trou
Où les montagnes se dressent
Comme des planches devant mon nez

NIKLAUS MEIENBERG

LE DIABLE, LA FAUCHEUSE-LIEUSE ET LES MITRAILLEUSES À LA VOIX DE FEU

Dans *Le Lotissement du ciel*, Blaise Cendrars dévoile au détour du texte tout l'indicible des souffrances humaines. Par un brusque retour sur la période noire où il bat la dèche à Paris, rentrant du front une main en moins, il éclaire obliquement la situation de l'homme sur terre pendant l'année 1919, époque à laquelle il écrit l'*Anthologie nègre* dans une chambre vide, meurtri par les douleurs de l'amputation :

La nuit, quand j'étais par trop fatigué [...], je n'avais qu'à souffler la camoufle et à faire deux, trois tours sur moi-même dans mon manteau pour aller dormir dans un coin, le long de la cloison, le plus à l'abri possible des vents coulis, lorsque mon bras coupé voulait bien me laisser dormir et lorsqu'il ne le voulait pas, ma main absente me faisant par trop mal, j'allais plaquer de l'autre main deux, trois accords dissonants sur un piano droit¹.

C'est cette notion de dissonance musicale que nous voudrions développer, mais aussi plus largement celle de discontinuité, qu'elle soit rythmique ou harmonique, dans le flux éternel et immarcescible de la mélodie de la vie, de la musique de l'essence intime des choses.

Nous chercherons donc à saisir comment, dans l'écriture autobiographique cendrarsienne, les références à la dissonance et à l'arythmie expriment, dans la lignée de Nietzsche, le chaos originel, l'arrière-fond de brutalité amoral qui préside au déroulement infini du temps, la souffrance et la mort aussi, constantes inévitables de la vie sur terre : « mes

¹ *Le Lotissement du ciel*, « La Tour Eiffel sidérale », chapitre IX « Les Êtres qui bougent », Folio 2795, p. 387-388.

accords étaient dissonants pour rendre le plus vrai possible les douleurs inexprimables autrement, car il n'y a pas de mots pour les dire, que ma main coupée me faisait subir»².

Nous aborderons ce thème en faisant dialoguer trois mises en scène de l'homme devant la mort, inscrites dans le cours de l'autobiographie cendrarsienne, et dans lesquelles prédomine une écriture musicale toute en synopes et en appoggiatures. La figure *démoniaque* et burlesque de l'homme-orchestre dans la «Deuxième Rhapsodie»³, que nous avons analysée dans ses relations avec la philosophie nietzschéenne⁴, servira de point de départ à une réflexion qui s'étendra à l'étude de l'allégorie de la mort représentée par la faucheuse-lieuse dans le chapitre «Gênes» de *Bourlinguer*, cette «damnée mécanique qui [émet un] bruit de crécelle et d'engrenages cacophoniques»⁵ et qui aboutira à l'examen du chant crépitant des armes, dans *La Main coupée*, et à l'exploration du face-à-face inquiétant entre «les mauvais *diabes* et ces oiseaux-phénix que sont les mitrailleuses à la voix de feu»⁶.

Dans ces récits de la confrontation de l'homme avec les vecteurs de mort que sont les instruments de musique, les machines agricoles ou les armes de combat, quelle est – du point de vue eschatologique – la signification des références au désordre acoustique, au capharnaüm sonore, à la rupture dans l'harmonie ou le rythme? Et comment comprendre les renvois sémantiques constants au royaume des ténèbres et à la figure du diable dans ces passages aux accents fort nietzschéens? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses en suivant Blaise Cendrars sur des terrains de moins en moins symboliques, et de plus en plus proches de l'horizon métaphysique et implacable qui sert de toile de fond à son autobiographie.

«Toute fuite lui était impossible»

La figure de l'homme-orchestre dans «La Peau de l'Ours» renvoie, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, à la philosophie de Nietzsche. Le mémorialiste qui relate a posteriori cette pièce de théâtre jouée par une troupe de gitans, place sous l'invocation de Dionysos un

² *Ibid.*, p. 388.

³ *L'Homme foudroyé*, Deuxième Rhapsodie, chapitre 16 «La Peau de l'Ours», V, 236-249 et TADA 5, 251-268.

⁴ Laurence Guyon, «Dionysos dans *La Peau de l'Ours*», *Feuille de Routes*, Bulletin de l'association internationale Blaise Cendrars, n° hors série, hiver 2002-2003, pp. 54-66.

⁵ *Bourlinguer*, VI, 142 et TADA 9, 172-173. Nous soulignons.

⁶ Chapitre XIII «Plein-de-soupe», V, 423 et TADA 6, 114. Nous soulignons.

personnage grotesque, qui renaît des tripes d'un ours et qui endosse le harnachement d'un homme-orchestre, imaginant pouvoir s'en tirer facilement avec les instruments de musique. Cette tentative le conduit à l'échec et Martin s'effondre « dans un tintamarre burlesque »: c'est « une tragédie que j'aurais baptisée, d'après Nietzsche, *La Tragédie de Dionysos*, si le Grêlé ne l'eût tout simplement appelée *La Peau de l'Ours* », indique le mémorialiste⁷. Il n'est nullement question ici de revenir en détail sur la manière dont Blaise Cendrars transpose le mythe tragique et prête au personnage mis en scène dans la saynète le masque du Dieu grec démembré par les Titans qui incarne dans la pensée nietzschéenne les douleurs de l'individualisation et l'éternel retour des souffrances humaines. Il convient plutôt d'examiner attentivement la signification de l'écriture cendrarsienne de la cacophonie et de l'arythmie, de la mettre en relation à la fois avec la philosophie de Nietzsche et avec l'eschatologie chrétienne et d'éclairer notamment la référence au diable qui apparaît presque à la fin du passage :

C'est ce drame sonore de la conscience que je ne puis raconter et que le Grêlé réussissait à rendre évident, même à son public de simples, par la cacophonie. On assistait à cela hilarant mais effrayé. Socrate avait son démon. Pascal aussi. Et le Grêlé. *Diabolus in musica*, disait-on au Moyen Âge, époque où l'on croyait au diable. Ce soir-là, je l'ai vu, le diable, de mes yeux vu...⁸

La danse et la musique produites par Martin sont le fruit de l'aléa puisque l'homme, pris dans les instruments, se débat, s'empêtre et ne maîtrise plus rien. Symbolique du destin tragique de l'homme pris dans les rets de la Volonté, cette scène fait appel à des notions musicales et en particulier à la dissonance telle que la définit Nietzsche, puisque la mise en branle désordonnée et imprévisible des divers instruments qui composent la tenue de l'homme-orchestre engendre une musique cacophonique et inévitablement désagréable pour l'auditoire, qui assiste à la scène « hilarant mais effrayé ». L'impression que laisse l'écoute d'un accord dissonant est fonction des habitudes socioculturelles⁹ et il n'est à notre sens pas innocent que Blaise Cendrars choisisse de mettre en relation la cacophonie que

⁷ *L'Homme foudroyé*, V, 246-247 et TADA 5, 265.

⁸ *Ibidem*.

⁹ « Cette notion [la dissonance], aussi relative que celle de la consonance, s'applique à un intervalle ou un accord non agréable à l'oreille, en fonction d'habitudes socioculturelles données. Par exemple, la tierce, qui, de nos jours et depuis longtemps, est une consonance, fut une dissonance au début de la polyphonie (vers le début du X^e siècle) et l'était encore en France pendant le premier quart du XV^e siècle », lit-on dans l'article « Dissonance » du *Dictionnaire de la Musique* (Marc Vignal, dir.), Larousse, 1996, coll. « In Extenso », tome I, p. 572.

perçoit « le public de simples » réuni ce soir-là « sous la tente foraine »¹⁰ à la fois avec la pensée nietzschéenne et avec la manière dont au Moyen Âge on concevait la place de la musique dans la liturgie chrétienne.

Restreignons donc le cadre de la réflexion à la référence que glisse le mémorialiste au cœur du récit, c'est-à-dire l'allusion au « *diabolus in musica* », intervalle dissonant correspondant à celui de la quarte augmentée, que nous analyserons dans la perspective adoptée par Nietzsche dans ses œuvres philosophiques. L'intervalle Do-Fa# ou Fa-Si, appelé aussi *triton*, froisse l'oreille et menace la vision philosophique et religieuse qui avait cours au Moyen Âge d'un univers tout entier baigné dans l'harmonie divine et orienté vers l'avènement du Seigneur à la Fin des Temps; il enseigne que l'euphonie n'est pas de ce monde. Les musiciens médiévaux, pour lesquels la musique liturgique et le chant devaient exprimer la perfection accomplie, la béatitude eschatologique et l'harmonie finale considéraient le *diabolus in musica* comme inacceptable et évitaient de l'employer dans leurs compositions. Notons au passage que Berlioz y aura recours au contraire de manière systématique dans *La Damnation de Faust* (1846), faisant de l'intervalle Fa-Si la signature du démon. La rencontre de l'âme humaine avec l'esprit des ténèbres et la « course à l'abîme » sont rendues évidentes, dans cette œuvre musicale, grâce à l'utilisation appuyée du triton, qui détourne l'homme de l'harmonie divine et manifeste de manière tragique l'impossibilité pour le héros d'accéder au Royaume de Dieu.

Dans « La Peau de l'Ours », qui n'est pas exempte de références au mythe de Faust – nous pensons en particulier au prénom de la gitane, Marguerite, qui est un ajout sur le manuscrit – la composition musicale que peut entendre le public est un véritable pandémonium acoustique, un désordre sonore né du hasard des notes actionnées par Martin dans sa chute, une expression pathétique de l'humanité en lutte avec sa propre finitude. La dissonance est généralisée, portée à sa quintessence, mais cette musique qui est qualifiée de « diabolique »¹¹ l'est probablement plus en référence à Nietzsche qu'en référence à la religion chrétienne dont le mémorialiste rejette ici radicalement les espérances eschatologiques. Pour Nietzsche en effet, est démoniaque dans l'écoute musicale le pressentiment de ce qui, dans l'univers, est de l'ordre du contingent, du non-manifesté, du chaos primordial et immortel, comme l'indique cette pensée extraite d'un écrit ancien, « Sur la nature de la musique »:

¹⁰ V, 246 et 249; TADA 5, 265 et 268.

¹¹ « Il perdait la tête. Toute fuite lui était impossible. Tout mouvement de recul ne faisait qu'ouvrir de nouvelles chausse-trappes dans cette musique diabolique. » V, 246 et TADA, 264.

Ce que l'artiste peut constater de façon absolue, ce sont les effets produits sur lui par quelque chose d'indéterminé, de démoniaque. Que les auditeurs ressentent ce démoniaque, c'est là l'exigence suprême. [...] La mélodie, c'est l'esquisse de l'universel dans le singulier¹².

Le diable auquel Cendrars fait allusion dans le passage – « ce soir-là, je l'ai vu, le diable, de mes yeux vu » – n'est donc pas celui de la religion chrétienne, que doivent rejoindre les hommes impurs à l'issue du Jugement dernier. Le public de simples, qui au Moyen Âge, « époque où l'on croyait au diable », était terrifié par l'idée de la pesée finale des âmes et terrorisé par les fresques et les tympans des Églises – nous pensons aux représentations très crues des tourments de l'enfer qui accompagnaient les sermons des prédicateurs dans le vaste mouvement de conversion et de pastorale de la peur entrepris par l'Église au Moyen Âge et poursuivi au cours des siècles¹³ – ce public assiste dans « La Peau de l'Ours » à une mise en scène explicite et humoristique de l'eschatologie nietzschéenne, à un renversement de la prédication chrétienne. Sous la plume du mémorialiste, le théâtre gitan possède ainsi la capacité que possède l'art selon Nietzsche : le pouvoir de transfigurer le monde et de révéler aux spectateurs l'essence métaphysique de l'univers, à savoir l'arrière-fond dionysiaque de la nature, l'abîme insondable de violence et de douleur constituant la vie, qui œuvre à sa propre perpétuation, à sa propre régénération, sans se soucier en quoi que ce soit de la morale. La vie, qui est un chaos immortel et imprédictible, une lutte constante entre les forces de création et les forces de destruction, s'incarne à l'infini dans le flux des générations et reste une, inchangée, indéfectible derrière toute civilisation, derrière l'histoire mouvementée des individus et des peuples, malgré la variabilité des

¹² Cité par Arnaud Villani, dans un article intitulé « Physique et musique de Nietzsche », Cahiers de l'Herne, *Nietzsche*, Paris, 2000, p. 225 et par C. Murin, dans *Nietzsche problème*, P. U. Montréal, Vrin, 1979, p. 234.

¹³ Jean Delumeau analyse le rôle joué par ces représentations dans l'accroissement de la peur des fidèles et la manière dont elles rendent ceux-ci plus réceptifs aux discours qui leur sont assénés : « Concrétisons par un rapprochement significatif cette montée et cette dramatisation des attentes apocalyptiques : à Salamanque, la 'vieille cathédrale' comporte un Jugement Dernier du XII^e siècle peint sur un mur latéral et donc intégralement visible pour les fidèles. Au centre de la fresque siège le Christ en majesté, hiératique, serein et nimbé de gloire. À sa droite et à sa gauche, figurent naturellement les élus et les damnés. Mais – fait assez rare – en dessous du Sauveur, l'artiste a représenté les limbes. Au total, une composition peu traumatisante. Dans la 'nouvelle cathédrale' (XV^e-XVI^e siècles) qui jouxte la précédente, se trouve aussi un Jugement Dernier. Mais cette fois, il est peint sur le mur de l'abside et fait face au public. En outre les scènes en sont traitées à l'intérieur d'un format plus grand que les cinquante petits tableaux peu lisibles situés au-dessous et qui racontent en détail la vie de Jésus. Enfin, les limbes ont disparu. Paradis et enfer se partagent par moitié la totalité de l'espace peint », *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Fayard, 1978, p. 199. Nous soulignons.

phénomènes. Dans la pensée nietzschéenne, l'art immunise, par le recours au sublime et au comique, contre le dégoût que provoque la révélation de ce qu'est réellement la vie sur terre, «[libère] nos regards des terreurs obsédantes de la nuit, [guérit] des douleurs convulsives que nous cause la volonté»¹⁴ car «celui qui voit au fond de soi comme dans un univers immense et porte en lui des voies lactées sait le désordre de leurs routes; elles mènent jusqu'au chaos, au labyrinthe de l'existence»¹⁵.

Le diable que voit Cendrars ce soir-là correspond donc au caractère chaotique, perspectiviste de l'essence intime du monde, à l'indétermination profonde à laquelle il participe en tant qu'individu et que le théâtre du Grêlé aide à accepter. Les dissonances, les impuretés dans l'harmonie, les ruptures dans le rythme du morceau que joue Martin malgré lui, permettent de saisir l'arbitraire de la réalité sous-jacente de l'univers, la pluralité des tensions et la brutalité de ce qui est au fond de toutes choses, de ce qui travaille en permanence au maintien de la vie. C'est en ce sens que, pour Nietzsche, «la musique est 'un pont jeté entre le soi et le non-soi'. *Diabolé* des opposés, où se révèle leur familiarité incompatible»¹⁶. L'appoggiature, qui est une note appuyée, «étrangère à l'harmonie de l'accord avec lequel elle est entendue»¹⁷ et la syncope, qui est rupture, hiatus dans la régularité de la pulsation, soulignent à quel point l'individu pris parmi la multitude est en décalage par rapport à la volonté originelle et révèlent en quoi la musique de l'univers en perpétuel devenir est une modulation systématique, une union des opposés, un rejet de l'harmonie, de la fixité, de la norme.

En insistant sur le caractère imprévisible de la musique et de la danse de Martin – tout le passage est construit sous le signe de l'inattendu: «les surprises goulantes de la musique que ses moindres gestes [déchaînent]» caractérisent en effet «ce numéro [qui n'est] fait que d'improvisations et d'impromptus»¹⁸ –, Cendrars rattache le destin de l'humanité à une tragique danse de Saint-Guy¹⁹, qui s'apparente plus à une transe diony-

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, chapitre 19, «Folio Essais» 32, p. 130.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Livre IV «Saint Janvier», § 322, «Folio Essais» 17, p. 254.

¹⁶ Arnaud Villani, «Physique et musique de Nietzsche», *art. cit.*, p. 228. L'extrait nietzschéen appartient aux *Considérations intempestives*, IV, § 6, Aubier, p. 229.

¹⁷ Article «Appoggiature», *Dictionnaire de la Musique, op. cit.*, p. 63.

¹⁸ *L'Homme foudroyé*, V, 246 et TADA 5, 264.

¹⁹ «Guy. Sa légende le fait naître en Sicile. À sept ans, il s'enfuit avec son précepteur Modeste et sa nourrice Crescence de la maison paternelle: son père le persécute à cause de sa foi chrétienne. Les trois fugitifs gagnent l'Italie à bord d'un bateau dirigé par un ange. À Rome, il est dénoncé comme chrétien à l'empereur Dioclétien, qui le fait torturer. Il a pourtant guéri le fils de l'empereur possédé d'un démon. Comme Jean l'Évangéliste, il est plongé dans une chaudière d'huile bouillante et comme le prophète

siaque qu'à une possession diabolique. Là encore, l'eschatologie chrétienne et le sens de la fête médiévale sont rejetés à la périphérie du discours. La possession de Martin par les instruments de musique, qui le conduit inexorablement vers une mort symbolique, vers «une espèce de suicide dans la grosse caisse»²⁰ – rappelons que selon la religion chrétienne le suicide interdit tout espoir de résurrection – renvoie à la lecture nietzschéenne de la danse de Saint-Guy comme résurgence médiévale des fêtes dionysiaques d'où est absente toute référence à l'eschatologie chrétienne: «Au Moyen Âge, en Allemagne, des foules toujours croissantes erraient ainsi de lieu en lieu, chantant et dansant: dans ses danseurs de la Saint-Jean et de la Saint-Guy nous reconnaissons les chœurs bachiques des Grecs»²¹. Nietzsche revient dans *Humain, trop humain* sur cette analogie: «Leur secret fut de vénérer la maladie comme une divinité, pourvu qu'elle fût douée de *puissance*»²².

On le voit bien, ce qui est divin ou démoniaque chez Nietzsche n'a rien de commun avec les conceptions que défend la religion chrétienne et tout se passe comme si Blaise Cendrars, en faisant allusion dans «La Peau de l'Ours» au diable, cherchait à révéler l'invisible dans l'apparent en référence à la philosophie nietzschéenne, en élargissant le décor de la pièce de théâtre du Grêlé aux dimensions gigantesques d'un univers métaphysique conçu comme retour de la pluralité de forces obscures, comme absolu chaotique en perpétuelle évolution, comme grouillement incommensurable.

Esclave d'un monde industriel qui a envahi les campagnes

La machine agricole qui surgit brusquement dans le chapitre «Gênes» de *Bourlinguer*, évolue elle aussi dans un espace aux dimensions infinies: «J'ai le vertige, écrit Blaise Cendrars, comme quand j'étais assis dans la sellette de supplice, montée sur le bras-AR, fait d'un bout de ressort renforcé, d'une faucheuse-lieuse dans les plaines à blé du Canada, du côté

Daniel, jeté dans une fosse aux lions; il est pendu avec ses deux compagnons. Guy n'a jamais été très populaire en France, mais son culte a été répandu au Moyen Âge, en Allemagne et en Bohême, sous le nom de Veit. Patron de la famille impériale de Bohême, il protège les chaudronniers, ainsi que d'autres corporations. Il est aussi le patron des danseurs; on a mis en relation «la danse de Saint-Guy» avec la guérison du fils de Dioclétien, supposé avoir été épileptique», explique *La Bible et les saints*, Guide iconographique, par Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, Flammarion, 1994, p. 175.

²⁰ *L'Homme foudroyé*, V, 246 et TADA 5, 264.

²¹ *La Naissance de la Tragédie*, chapitre 1, *op. cit.*, p. 23.

²² *Humain, trop humain*, § 214 «Ennoblement de la réalité», «Folio essais» 77, p. 164.

de Winnipeg, et que j'attaquais un champ s'étendant à perte de vue»²³. Comme les instruments de musique dans «La Peau de l'Ours», la faucheuse-lieuse est une mécanique implacable, qui semble se mouvoir sans l'intervention de l'homme et qui émet au passage des crissements inaudibles, «un bruit de crécelle et d'engrenages cacophoniques». Dissonance et arhythmie caractérisent l'avance inexorable de la machine, de la moissonneuse qui coupe les blés dans les plaines du Canada comme la mort fauche les hommes sur les champs de bataille. Blaise Cendrars insiste d'ailleurs sur le bruit insupportable que produit la machine, «un chuintement de masticage», et sur les heurts qui ralentissent la progression de l'engin, incidents somme toute minimes qui ne réussissent pas à interrompre la moisson: «l'affreuse mâchoire d'acier [...] bafouille, mastique et chuinte parfois sur un caillou, douloureusement, comme si une dent avait sauté. (*C'est bien fait, salope!* pense-t-on), et l'on continue». Dans ce passage qui est construit comme un véritable poème en prose, Blaise Cendrars, grimé en cultivateur, se dépeint souffrant sur la machine agricole, presque attelé comme les chevaux qu'il stimule «de cris gutturaux», joignant sa voix à celle qui s'échappe de la mâchoire d'acier, malmené comme l'était Martin avec son attirail d'homme-orchestre. Dans ce concert cacophonique en pleine nature, l'homme assis dans «une inconfortable sellette à supplice» est «courbatu, secoué, malaxé, démoli». Comme l'homme-orchestre, il subit en un sens l'action mécanique et inflexible de l'instrument qui le gouverne; lui aussi «n'y [est] pour rien», «n'inter[vient] pas», «n'exist[e] plus», «victime des choses qui le trimball[ent]», «perd[ant] l'équilibre»²⁴: «chaque cahot risque de vous vider, le bras-ressort vous fichant des coups de raquette au cul, en vache, en traître, à vous disloquer la colonne vertébrale, et l'on se fout des tours de rein pour ne pas tomber sous l'affreuse mâchoire»²⁵.

Cette allégorie de l'absurdité de l'existence terrestre, qui mêle la cruauté que l'on subit aux souffrances que l'on inflige avant l'instant inévitable de la mort, est à mettre à notre sens en relation avec la conception nietzschéenne d'une puissance indestructible inscrite au fond de nous et au fond des choses, chaotique et changeante, mais toujours au travail dans un univers en devenir. La violence des affrontements sous-jacents et l'indétermination profonde dans lesquels nous précipite la dissonance des engrenages et les interruptions dans le tempo régulier de la fauche sont fort nietzschéennes:

²³ *Bourlinguer*, VI, 141-142 et TADA 9, 172-173. Les six citations suivantes proviennent du même passage.

²⁴ *L'Homme foudroyé*, V, 246 et TADA 5, 264.

²⁵ *Bourlinguer*, VI, 142 et TADA 9, 173.

Le caractère du monde est [...] celui d'un chaos éternel, non du fait de l'absence d'une nécessité, mais du fait d'une absence d'ordre, d'enchaînement de forme, de beauté, de sagesse, bref de toute esthétique humaine. Jugés par notre raison, les coups de dés malheureux sont de bien loin la règle générale; les exceptions ne forment pas le but secret, le mécanisme répète éternellement une ritournelle qu'on ne saurait baptiser mélodie²⁶.

C'est une mécanique dépourvue de toute morale qui agit en nous et que nous faisons agir, «un insecte monstre, un engin qui ne ressemble à rien, toujours en action» pareil aux autres mécaniques qui cliquettent «aux quatre coins de l'horizon». La faucheuse-lieuse représente la cruauté inscrite dans l'inconscient des hommes et des peuples, la sourde violence toujours prête à ressurgir et à entrer en conflit avec autrui, ne suscitant qu'a posteriori une mauvaise conscience que l'on écarte en prenant la fuite: «On a l'impression d'avoir commis une vilaine action et que durant ces huit jours l'on a travaillé, à son insu, au service de la Mort, tant le paysage est massacré. [...] Alors on dételle et l'on rentre furieux à la ferme se faire donner sa paie, et l'on fout le camp». Cette «damnée mécanique» évolue dans un univers violemment en décalage avec le paysage que délimite l'eschatologie chrétienne: un «océan de blé»²⁷ toujours prêt à renaître d'une année sur l'autre, comme repoussent les cheveux que l'on tond²⁸.

Le Jugement dernier qui permet dans la religion chrétienne de trier les ouailles à la Fin des temps, de choisir les élus qui vont siéger à la droite du Seigneur et de rejeter les damnés qui vont souffrir éternellement dans les flammes de l'enfer, bref de *séparer le bon grain de l'ivraie*, est nié par le mémorialiste qui inscrit cette moisson, conçue comme une véritable allégorie de la mort – «les poupées propulsées pirouettant, tombant sur le flanc, dix mille gerbes, un million de gerbes gisantes» – dans la perspective nietzschéenne d'un Éternel Retour de la barbarie, d'une ronde infrangible, celle de la vie, fluente et immuable, imprévisible résorption de tensions antithétiques:

Est-ce cela la Roue des Choses à laquelle les Hommes sont liés, semant le Mal, selon ce que le vieux lama enseignait à Kim, la Roue qui supporte le char de l'État, de Çiva et de Kali, le dieu de l'Absurdité et la déesse de la

²⁶ *Le Gai savoir*, Livre III, § 109, «Folio Essais» 17, p. 150.

²⁷ *Bourlinguer*, VI, 141-143 et TADA 9, 172-174. Notons que l'expression «damnée mécanique» revient à deux reprises dans ce passage.

²⁸ C'est la métaphore que file le mémorialiste tout au long du passage: «large ruban que l'on a tondu», «une dernière mèche à tondre», «cette dernière touffe ébouriffée». Cette figure concourt à personnifier les blés (comme l'image des poupées) et confirme la lecture qui fait de la faucheuse-lieuse l'allégorie de la mort.

Destruction, ce couple uni qui procréé? Mais la Roue tourne et cette semence universelle est une raillerie...²⁹

Ce que dit Nietzsche dans *Ecce homo* éclaire indirectement ce passage de «Gênes», qui précède directement la séquence de la moisson :

Zarathoustra a été le premier à voir dans le combat du bien et du mal *la vraie roue du train des choses*; c'est lui qui a transposé la morale sur le plan métaphysique, comme force, cause, fin en soi. Mais la question comporte déjà sa réponse. Zarathoustra a créé cette fatale erreur: la morale. [...] L'histoire n'est d'un bout à l'autre que la réfutation expérimentale du principe dit de *l'ordre moral*³⁰.

La séquence de la faucheuse-lieuse prend place dans *Bourlinguer* immédiatement à la suite d'un leitmotiv qui porte à son paroxysme l'idée d'un retour cyclique de la souffrance et de la cruauté – mais sous des formes imprévisibles, illogiques, contingentes, reflets du polymorphisme de la volonté de puissance³¹. Et c'est tout naturellement que la machine, qui fait un bruit de crécelle³² et dont on huile les engrenages pour qu'elle *tourne* à plein régime, se retrouve associée à l'idée d'une histoire qui bégaie, répète inlassablement des infamies variables à l'infini et recycle en permanence des pulsions destructrices amORALES et imprévisibles, bref à l'idée d'une histoire qui ne progresse pas vers l'avènement de Dieu et la Parousie: «Et l'on continue à tourner, tourner sous la transparente calotte du ciel mais suspendu au ras du sol»³³.

La présence de l'image du «misérable petit pioupiou» dans le passage qui précède immédiatement la séquence des moissons à Winnipeg annonce l'analogie implicite que sous-entend Blaise Cendrars dans tout le texte: si la faucheuse-lieuse est bien l'allégorie de la mort, elle est encore plus l'allégorie de la guerre, conçue comme retour incessant d'une cruauté bestiale. L'homme installé sur la moissonneuse «avance au pas», comme un soldat qui essuierait une baïonnette ensanglantée ou un couteau à cran³⁴ – «et

²⁹ *Bourlinguer*, VI, 141 et TADA 9, 172.

³⁰ *Ecce homo*, «Pourquoi je suis une fatalité», III, 10/18, N° 1897, p. 145-146. Nous soulignons.

³¹ Car si «aux quatre coins de l'horizon s'élève le même bruit de cliquette des autres mécaniques toutes pareilles à la sienne», chacun tond son petit carré, chacun a les rênes en main et ne butte pas au même moment sur le même caillou.

³² Crécelle: «Moulinet de bois qui *tourne* bruyamment autour d'un axe», dit *Le Petit Robert*.

³³ *Bourlinguer*, VI, 142 et TADA 9, 173.

³⁴ «Me voici l'eustache à la main. C'est à ça qu'aboutit toute cette immense machine de guerre», écrit Cendrars dans *J'ai tué*, IV, 151.

l'on torche la lame d'acier, essayant du pouce le tranchant de ses dents triangulaires» –, comme un combattant qui rechargerait son arme avant un nouvel assaut – «on la déboulonne pour en mettre une neuve à la place, et l'on huile les engrenages du dentier, et l'on resserre par-ci, par-là un écrou, et l'on profite de cet arrêt pour changer la bobine de la lieuse, avant de remonter sur la sellette». Le lecteur attentif de *La Main coupée* n'aura d'ailleurs pas oublié l'allusion à la «bonne ville de Winnipeg», d'où est originaire le soldat canadien Colon, «gentleman-farmer» qui «[perd] une jambe en Champagne»³⁵. Il y a donc fort à parier que la séquence sonore des moissons dans *Bourlinguer* ne soit nullement autobiographique mais ait pour objet de faire rouler tacitement la Roue des Choses dans l'univers glorieux des tranchées, terrain privilégié de l'expression nietzschéenne d'une histoire universelle envisagée non pas dans une perspective chrétienne mais dans celle d'un effrayant retour de la cruauté et d'impulsions destructrices soumises à la contingence et à la pluralité des buts apparaissant au cours du temps³⁶.

Entre les lignes, couché dans les herbes folles

Ceci nous conduit à une dernière confrontation de Blaise Cendrars avec la mort, la moins symbolique qui soit, celle qui apparaît tout au long de *La Main coupée*: le face-à-face direct et frontal de l'homme avec les armes. Placées sous le signe nietzschéen de la musique, les armes utilisées par les belligérants – canons, obus, mitrailleuses, etc. – sont synonymes de mort pour qui les écoute de trop près et émettent des sons plus ou moins graves qui rythment la vie et la mort des soldats, par leur grondement sourd ou leur crépitement saccadé³⁷. Elles glacent d'effroi: «Bourrasques.

³⁵ *La Main coupée*, V, 405-406 et TADA 6, 91-92. Nous renvoyons à ce que dit Michèle Touret dans la note 88, TADA 6, 333-334: «Le Winnipeg, où Cendrars n'est sans doute jamais allé, est pour lui un pays poétique et terrifiant. Colon en vient et, dans *Bourlinguer*, Cendrars dira y être allé. Il se décrit sous l'aspect d'une allégorie mécanique de la mort, conduisant une faucheuse [...]. Le thème des morts innombrables, du monde saccagé unit les deux textes».

³⁶ La négation de l'eschatologie chrétienne est particulièrement patente dans *La Main coupée*, où Blaise Cendrars inverse le modèle hagiographique du martyrologe. A ce sujet nous renvoyons au chapitre «Le renversement de toutes les valeurs» de la thèse *Modèles mystiques, miroirs poétiques: la dimension spirituelle dans les œuvres autobiographiques de Blaise Cendrars*, que nous avons soutenue le 22 décembre 2003 à l'Université de Rennes 2.

³⁷ Nous affirmons ici notre dette envers le très bel article de Jean-Carlo Flückiger, «Cendrars, Chopin et le vacarme de la guerre» (*Quarto* N°17, Revue des archives littéraires suisses, 2002, p. 67-72), dont les analyses sur le triton dans le huitième *Nocturne* de Chopin (opus 27, n°2) ont fait naître l'idée d'une mise en relation possible du chant des armes avec le *diabolus in musica* de «La Peau de l'Ours».

Pluie et neige. Les obus foiraient avec un *rauquement* de phoques dans le dégel.»

Ce qu'écrit le mémorialiste dans le chapitre VI «Robert Belessort (mort en Angleterre) et Ségouâna (tué à la ferme de Navarin)»³⁸ n'est qu'un exemple pris parmi la multitude de notations associant le bruit émis par les armes à la musique, à la parole ou aux cris. On retrouve à l'œuvre dans cette analogie l'idée nietzschéenne de l'oreille conçue comme «organe de la peur»:

[L'oreille] n'a pu se développer aussi amplement qu'elle ne l'a fait que dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures, selon le mode de vie de l'âge de la peur, c'est-à-dire du plus long de tous les âges humains qu'il y ait jamais eu: à la lumière, l'oreille est moins nécessaire. D'où le caractère de la musique, art de la nuit et de la pénombre³⁹.

Le concert dissonant et arythmique que l'on peut entendre, terrifié, sur un champ de bataille, mêlant grondements de canons, râles et chants des soldats, sifflements de balles et crépitements intermittents dans la nuit, est l'expression tragique de l'échec de la civilisation à endiguer la violence sous-jacente qui préside au déroulement infini de l'histoire et du temps. Les cris et les voix des armes reflètent le rythme saccadé et irrégulier, dissonant et inaudible de l'impossible unité d'un monde pluriel, qui est chaos imprévisible, joute incessante entre les forces de création et les forces de destruction, mais de manière aléatoire, dans un univers en expansion. Ainsi le son grave du canon est-il associé par le mémorialiste à une force primale, qui submerge tout: «La canonnade ininterrompue qui descendait du Nord avait réellement l'ampleur, le grondement continu, le rythme éternel et sans cesse renouvelé, la respiration de l'océan. Cela était grandiose et élémentaire comme la manifestation d'une force de la nature»⁴⁰.

³⁸ *La Main coupée*, V, 354 et TADA 6, 24.

³⁹ *Aurore*, Livre IV, § 250 «Nuit et musique», Folio essais n° 119 pour l'édition consultée, pp. 182-183.

⁴⁰ *La Main coupée*, V, 376 et TADA 6, 53. L'image est récurrente dans *La Main coupée*, et dans les autres textes autobiographiques de Blaise Cendrars: «On percevait un grand bruit de marée venant du Nord, et c'était la canonnade lointaine, et une odeur indéfinissable dans le vent, de chimie et de charogne» (V, 374 et TADA 6, 51); «Comme nous, les oiseaux aquatiques [...] devaient être accoutumés au roulement de la canonnade qui nous arrivait du Nord, de Bapaume, dans un flux de plus en plus furieux au fur et à mesure que les jours, les semaines s'écoulaient» (V, 440 et TADA 6, 137); «C'est la guerre, ça, ce calme, ce repos, cette paix entre les lignes et cette canonnade continue et monotone qui descend du nord et que l'on entend plus tellement elle fait partie du grand paysage nocturne dont elle est comme la respiration, une force cosmique, depuis les mois et les mois qu'elle roule et se déverse avec la régularité, le bercement de l'océan?» (*L'Homme foudroyé*, «Dans le silence de la nuit» (V, 71 et TADA 5, 35); «La canonnade

Mais l'oreille du soldat n'a pas le loisir de se laisser bercer très longtemps par le flux et le reflux de cette force unitaire; elle est continuellement détournée de son écoute par le surgissement soudain de notes discordantes, chaque arme jouant sa propre mélodie selon une rythmique distincte, sans se soucier de l'harmonie globale. Au silence des lignes françaises répond la dissonance impressionnante de la ligne allemande, « tout animée de fusées, crépitante d'armes de tous calibres et *aux voix les plus diverses* »⁴¹.

Dans le chapitre XV « Faire un prisonnier », le roulement du canon et le sifflement des balles sur fond desquels se poursuivent « [le] bavardage et [les] petits cris au nid » des oiseaux ainsi « le battement d'ailes tapageuses » de leur envol occasionnel⁴², soulignent bien d'ailleurs la cacophonie ambiante, comme si les instruments militaires et aquatiques de cet orchestre, lourdement installé dans le secteur instable des marais, ne parvenaient pas à s'accorder. L'horrible bruit de la mécanique de la guerre, associé à l'animalité des cris de la vie renaissante, rappelle la moisson mortifère de « Gênes » et sa mélodie discordante et aléatoire, pas le moins du monde troublée par le chant des oiseaux qui s'enfuient ou s'indignent à l'approche de la faucheuse-lieuse :

Et l'on émoustille les chevaux au risque de faire péter la damnée mécanique, et l'on arrive presque au galop, comme un char romain, sur cette dernière touffe ébouriffée en se demandant ce que l'on va en faire jaillir, un vol éperdu de perdreaux, une bande de poules de prairie qui s'égaillent en sifflant de frayeur ou une nichée de dindons outrés, ricanants et méprisants⁴³.

Le monde en guerre est une fanfare qui ne comprend rien à l'harmonie, qui fait des « couac », qui multiplie les canards et se déplace selon une cadence irrégulière et heurtée, incompréhensible, effrayante: c'est sans doute la raison pour laquelle les tirs des mitrailleuses sont « désarticulés », « éparpillés à la ronde »⁴⁴, comme le sont les palmipèdes qui naissent dans ce climat incertain. Dans le chapitre IX « Mme Kupka », le chant des armes est encore plus clairement associé à la musique :

ininterrompue qui venait du nord, de Bapaume, était comme la respiration de l'océan dans la nuit, son flux et son reflux, *crescendo*, *decrescendo*, donnaient l'idée d'un ballet cosmique, invisible au ciel, mais s'inscrivant comme des constellations sonores sur la membrane du tympan » (*Le Lotissement du ciel*, « La Tour Eiffel sidérale », chapitre VII « Les ombres dans le noir », VI, 508 et « Folio » 2795, p. 337-338).

⁴¹ *La Main coupée*, V, 434 et TADA 6, 129-130. Nous soulignons.

⁴² *Ibid.*, V, 440 et TADA 6, 137.

⁴³ *Bourlinguer*, VI, 143 et TADA 9, 174.

⁴⁴ *La Main coupée*, V, 440 et TADA 6, 137.

Cela tenait de l'opéra et de la prestidigitation. De la prestidigitation par la rapidité du truquage et de l'opéra par la musique d'accompagnement car chacune des fusées était accompagnée du tac-tac-tac d'une mitrailleuse, de coups de fusil plus ou moins précipités et plus ou moins nourris, de l'éclatement comme dans une eau profonde des grenades à main ou des *minen*⁴⁵.

Par le recours à l'onomatopée, Blaise Cendrars donne à son écriture une forme musicale, syncopée et dissonante, et *La Main coupée* devient ainsi le lieu du discours tragique par lequel le créateur se dérobe à la détresse née de l'histoire. Le «tac-tac-tac» des mitrailleuses, le «*floc*» des balles perdues, le «*boum-boum*» des canons lourds, le «*Crac-crata-crac... Krrâk*» des gros obus⁴⁶, telles sont les expressions par lesquelles Blaise Cendrars dépasse les formes traditionnelles du récit et porte à son paroxysme la variabilité infinie de la volonté de puissance, la sauvagerie toujours revigorée et protéiforme qui se dissimule derrière toute civilisation. L'art joue pleinement son rôle nietzschéen de justification de l'existence, d'acquiescement triomphal à la vie, malgré la souffrance innommable. Mais sous le feu des balles, se joue la tragédie d'une humanité qui n'accèdera pas aux félicités éternelles.

Comme dans «La Peau de l'Ours» ou dans «Gênes», le concert dissonant que font entendre les instruments de mort auquel l'homme est confronté et les heurts qui se produisent dans le tempo régulier qu'adopte habituellement la machine pour faire son abominable besogne, rendent impossible le rêve d'une harmonie métaphysique globale ou d'une eschatologie sur le point de s'accomplir. Dans les textes autobiographiques des années 40, le chant des armes a définitivement rompu avec le concert eurythmique composé par Blaise Cendrars en 1918 :

Nous sommes sous la voûte des obus. [...] L'ahanement du 240. La grosse caisse du 120 long. La toupie ronflante du 155. Le miaulement fou du 75. Une arche s'ouvre sur nos têtes. [...] Les sons en sortent par couples, mâle et femelle. [...] Cela s'enchaîne, forme des phrases, prend une signification, redouble d'intensité. Cela se précise. On perçoit un rythme ternaire particulier, une cadence propre, comme un accent humain. [...] On pense à un jet d'eau, à un jet d'eau cosmique, tant il est régulier, ordonné, continu, mathématique. Musiques des sphères. Respiration du monde⁴⁷.

Cette musique des sphères qui fascine le poète dans *J'ai tué*, cette régularité envoûtante – qui ne renvoie d'ailleurs déjà plus à une harmonie

⁴⁵ *Ibid.*, V, 376-377 et TADA 6, 53.

⁴⁶ Respectivement V, 377, 482 et TADA 6 54, 191 et 192.

⁴⁷ *Aujourd'hui*, Deuxième partie «J'ai tué», *op. cit.*, p. 150. Nous soulignons.

divine mais au flux unitaire que constitue la Volonté selon Schopenhauer – a cédé la place dans *La Main coupée* à une musique nettement plus imprévisible, discordante, symbole du polymorphisme de la Volonté de puissance nietzschéenne. Ce chaos acoustique est un pas de plus franchi dans la remise en cause du caractère unique de l'essence intime de l'univers, qu'on le nomme Dieu, comme dans la religion chrétienne ou Volonté, comme dans la philosophie de Schopenhauer. Face à la pluralité des interprétations possibles du monde, l'artiste n'aspire donc plus aux promesses de l'eschatologie chrétienne, cela va de soi, mais ne cherche pas non plus l'anéantissement bouddhique du Vouloir. L'art n'est pas prise de conscience ni détachement vis-à-vis de la Chose en soi – ou déchirement du voile de Maya pour reprendre la terminologie schopenhauerienne – mais adhésion intégrale à la vie, dans toutes ces composantes, avec tout ce qu'elle comporte de détresse, de souffrance et de cruauté.

Blaise Cendrars donne donc à son écriture la forme qui convient le mieux aux conceptions métaphysiques qu'il défend, une tournure dissonante, discordante, à des années-lumière de la musique des sphères. Nous sommes passés d'une écriture de la sublimation par la musique à son envers, un capharnaüm sonore que construit note après note le travail autobiographique. L'Histoire, désormais, nous apparaît plus que jamais comme un rouleau compresseur, comme un nouvel avatar de la faucheuse-lieuse des plaines du Canada, comme un Éternel Retour d'une bestialité imprédictible et dissonante, à laquelle nous sommes mêlés sans pouvoir prendre la fuite. Dans une telle perspective, seul l'art et la dérision que l'écrivain tourne contre lui-même peuvent sauver du désespoir. Pour s'en convaincre, il suffit d'ailleurs de lire le chapitre XIII «Plein-de-Soupe» dans lequel le récit de la nuit de Noël 1914 donne lieu à ce commentaire édifiant :

La cage était ouverte. Les anges avaient dû s'envoler en se voilant la face. Il ne restait que les mauvais diables et ces oiseaux phénix que sont les mitrailleuses à la voix de feu et qui renaissent sans cesse de leurs cendres⁴⁸.

Nous assistons, là encore, à une récusation de l'eschatologie chrétienne: c'est en effet une liturgie bien nietzschéenne que célèbre Blaise Cendrars entre les lignes. Le Calvaire tenu par les Allemands n'a rien du Golgotha des Écritures⁴⁹. Blaise Cendrars modèle, façonne le paysage pour

⁴⁸ *La Main coupée*, V, 423 et TADA 6, p. 114.

⁴⁹ Nous renvoyons à ce propos au chapitre «Une méditation profane» de notre thèse, *op. cit.* ci-avant, dans laquelle nous proposons une analyse des portraits que Blaise Cendrars a élaborés de lui-même, se plaçant sous les traits d'un Christ inversé, inopérant, dérisoire, dans un espace qu'il organise à rebours de la géographie biblique.

faire du monticule où le Christ a vécu sa Passion «un cratère crachant du feu par toutes ses meurtrières». Il rabote les sommets de l'espérance chrétienne pour creuser dans le sol les cavités où se joue l'Éternel Retour nietzschéen. La herse dressée devant le retranchement des Allemands ressemble d'ailleurs aux yeux de Blaise Cendrars à «l'entrée d'une cage fantastique contenant non pas des oiseaux des îles ou par cette nuit de Noël, des anges planeurs annonçant la paix aux hommes de bonne volonté mais un bruit de bottes et de rires rauques et comme un oiseau rare, le tube astiqué d'un canon de mitrailleuse». Le feu des armes «qui renaissent sans cesse de leurs cendres» n'est pas celui des tourments de l'enfer mais celui d'un Éternel Retour de forces multiples, bestiales et sourdes: «Les hommes n'en viendront-ils jamais à bout?»⁵⁰.

La réponse est bien évidemment – et malheureusement – non. Mais en reprenant le motif lié à la régénération qui lui a fourni son propre pseudonyme – le phénix – et en l'appliquant ironiquement au chant des armes, Blaise Cendrars associe sa voix à la dissonance générale, indique sa présence dans le flux sans fin de ce cycle heurté et joue avec sa propre destinée, avec les forces qui œuvrent toujours et qui œuvraient déjà en lui quand il était soldat. Il est définitivement le «mauvais diable»; il est la «mitrailleuse à la voix de feu», dont l'écriture crépite éternellement, ludique, chargée d'onomatopées et d'autodérision, dans cet abîme sans fond de cruauté qu'est l'existence humaine. Il est vivant.

L'univers gravide porte en germe un chaos de puissances invincibles, sans lien avec la morale, indéterminées et démoniaques: c'est cette théorie nietzschéenne que Blaise Cendrars reprend à son compte dans ses œuvres autobiographiques pour peindre le face-à-face de l'homme avec la mort et se situer lui-même dans l'immensité de l'espace métaphysique, n'hésitant pas à s'égratigner ou à s'éborgner au passage. Les mécaniques inflexibles qui le menacent, que ce soient l'attirail de l'homme-orchestre, la faucheuse-lieuse ou les mitrailleuses à la voix de feu, sont fortement tributaires de la pensée de Nietzsche qui fait table rase de l'eschatologie chrétienne et voit dans le pandémonium acoustique et rythmique l'expression de forces brutales toujours amenées à renaître, mais sous des formes diverses. La guerre en est l'expression la plus criante, en tant que bégaïement – arythmique mais tristement récurrent – de l'Histoire. Aussi n'est-ce pas un hasard si les accords dissonants que joue Blaise Cendrars de retour du front, un bras en moins, sont émis par un piano qui précisément appartient à «une veuve de guerre», mais une veuve «de la guerre de 70!»⁵¹.

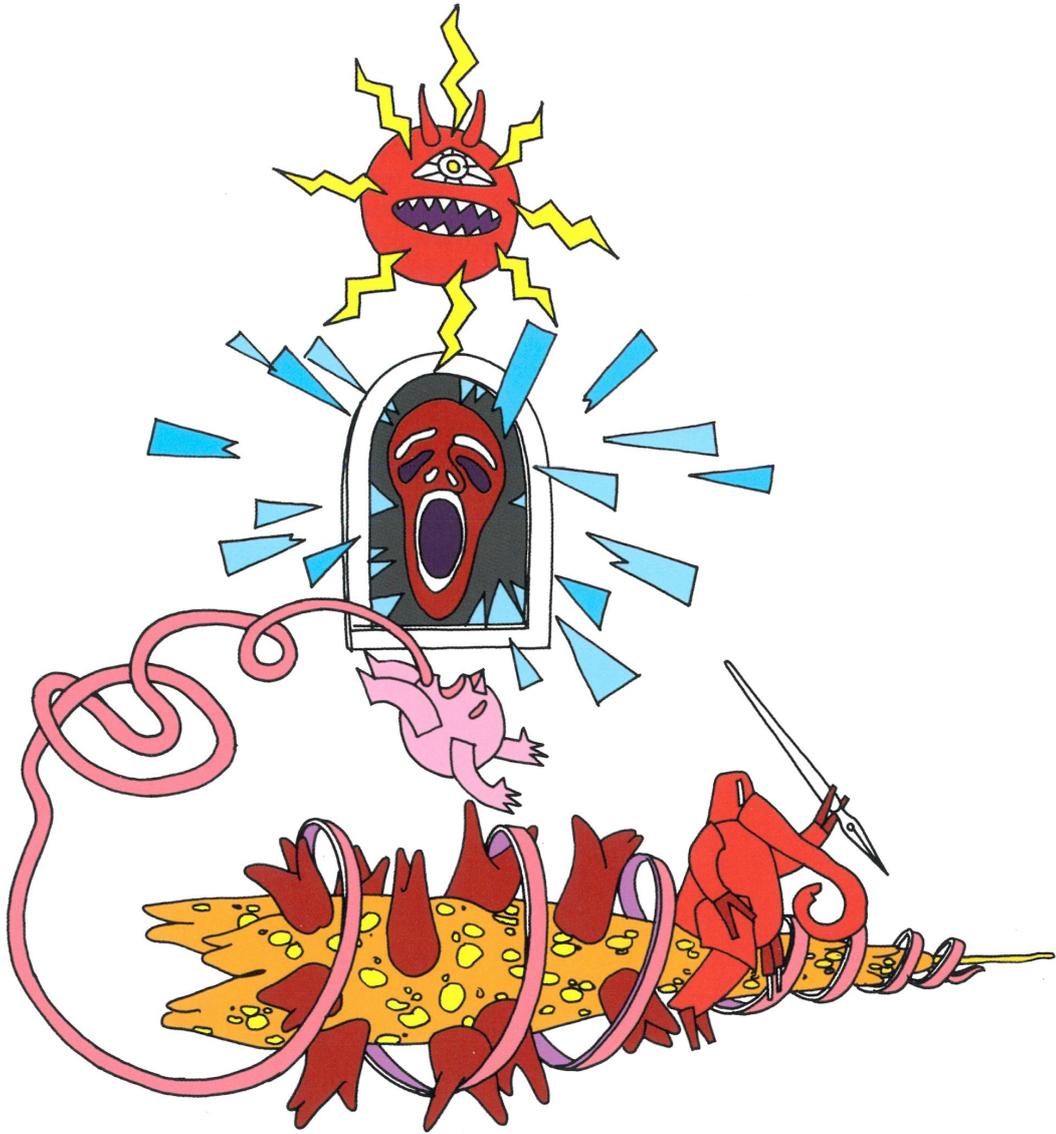
⁵⁰ *La Main coupée*, V, 419-423 et TADA 6, 110-114.

⁵¹ *Le Lotissement du ciel*, «La Tour Eiffel sidérale», chapitre IX «Les Êtres qui bougent», Folio 2795, p. 388.

Le mémorialiste, qui au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, choisit de revenir à contre-temps sur son expérience de soldat de la première, ne pouvait que produire des notes inaudibles sur ce piano, vestige d'un autre âge, symbole d'une époque révolue qui elle aussi a eu ses morts au combat. Dans l'univers ambigu et imprévisible crient des voix discordantes que seul l'art peut saisir, que seul l'art peut justifier éternellement. Le mémorialiste inscrit sa ligne de vie dans une conjoncture historique qui n'a de sens que parce ce qu'elle est révélatrice d'un ordre caché, souterrain, grouillant. Et l'écriture autobiographique devient une possibilité inédite, pour le Blaise Cendrars des années 40, de s'extraire du malheur consécutif à la guerre, de la catastrophe qu'a engendrée l'Histoire, du silence et de l'oubli. De joindre sa voix à celles des mauvais diables qui se résolvent dans l'indétermination et la variabilité infinie du monde et du temps. Et de fixer à jamais ce qui est fluent et tragique, derrière le masque dérisoire d'un « impitoyable ironiste »⁵².

LAURENCE GUYON

⁵² *L'Homme foudroyé*, Deuxième Rhapsodie, chapitre 15 «Le Grêlé», V, 236 et TADA 5, 251.



L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs.

L'ICÔNE, LE CROQUIS À LA PLUME ET LE TOURBILLON DES COULEURS

Le vrai peintre ne sait pas ce qu'il peint, et n'a consacré tout son savoir qu'à mendier la surprise de découvrir ce qu'il n'avait osé prévoir.

JEAN-LUC MARION

Cendrars est un maître du paradoxe qui est une façon d'aiguiser le tranchant de la pensée. Assez fréquemment, il se plaît à mettre son lecteur en situation de voir poindre derrière une vérité hautement proclamée une autre vérité, contraire, et d'autant plus dynamique qu'elle est muette. Ainsi, lorsque à la fin des années vingt, il congédie les peintres modernes en leur reprochant de l'avoir déçu, tous sans exception, ne laisse-t-il pas entendre par là-même quel immense espoir il avait placé en eux, quelle importance il accordait à leur amitié? Ne fait-il pas revivre toute la ferveur avec laquelle il s'attaquait dix, quinze ans plus tôt aux mêmes problèmes qu'eux, prenant passionnément part à leur recherche de nouveaux moyens d'expression. Sans le recours aux arts visuels et surtout à la peinture, son œuvre est impensable.

Divers auteurs ont éclairé le rapport entre Cendrars et l'un ou l'autre de ses amis peintres; divers critiques ont cerné certains aspects du problème, mais aucune étude définitive n'a encore été consacrée à la question. Les considérations qui vont suivre s'attachent moins aux maîtres universellement connus, tels Picasso, Léger, Chagall ou Braque, qu'à la tentative de comprendre, par le truchement de la peinture, le rapport qu'entretient Cendrars avec le Visible. À partir de trois représentations qui se révèlent comme autant d'images clés – à savoir une icône de la mère de Dieu, un portrait à l'encre de Chine de «l'auteur du *Panama*» et une

grande toile à la tempera de Delaunay – on tentera d'exposer les particularités de la saisie et de l'expérience du monde visible par Cendrars.

Par ailleurs, le poète s'est lui-même essayé au dessin et à la peinture, bien que dans une mesure plus limitée et avec un acharnement moins systématique que ne l'ont fait un Jean Arp, un Henri Michaux ou un Friedrich Dürrenmatt. Une phrase comme: «Nous ne connaissons 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»¹ ne laisse subsister aucun doute quant à la hiérarchie effective des arts chez Cendrars. Mais le poète à la main coupée exerce son écriture plus consciemment, plus douloureusement que nul autre comme un métier manuel, comme un enchaînement de gestes essentiellement apparentés au maniement du pinceau. Lorsqu'il évoque par ailleurs dans nombre de ses textes l'art du tatouage, auquel il accorde des vertus éminemment magiques, Cendrars éclaire d'un jour singulier cette parenté «à fleur de peau».

Fait remarquable, dès le début le travail de l'écriture et l'intérêt porté à la peinture vont de pair chez Cendrars. L'essentiel de la formation que Freddy Sauser acquiert en autodidacte pendant ses années de jeunesse repose sur l'étude systématique de la peinture italienne du XV^e siècle, comme en témoignent les notices détaillées du *Cahier gris* (1907) conservé au Fonds Blaise Cendrars de Berne. Bien entendu, tout un monde sépare cet effort têtu et studieux des essais magistraux consacrés à la peinture nouvelle, au cubisme, au simultanisme, à la couleur, au motif de la tour Eiffel, à Picasso, Braque, etc., que Cendrars publiera en 1919, dans la revue *La Rose rouge*, sous le titre de «Modernités».

La passion que voue Cendrars à l'art pictural trouve toutefois son expression la plus frappante dans la célèbre *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, c'est-à-dire dans le «Premier livre simultané», réalisé en 1913 en collaboration avec Sonia Delaunay. Ce livre ne se feuillette pas, mais se déplie en une bande de deux mètres de haut sur trente-six centimètres et demi de large que l'on fixe au mur et dont on commence la lecture tout en haut, juché sur un tabouret, pour la terminer à genoux. Mais le caractère véritablement révolutionnaire, véritablement «simultané» de l'œuvre réside dans la partition très élaborée entre les deux moitiés qui par endroits s'interpénètrent: à droite le texte, à gauche la composition en couleurs.

Paradoxalement, la *Prose du Transsibérien* n'est du reste pas dédiée «aux peintres», mais «aux musiciens». D'après ses propres déclarations, Cendrars se sentait nettement plus doué pour la musique que pour les arts plastiques. La musique, cette «bien-aimée ensorcelée» comme l'appelait

¹ *Bourlinguer*, VI, 283; TADA 9, 357.

Paul Klee², n'est pas l'objet de notre étude; elle nous permet simplement d'opérer la transition vers *Moganni Nameh*, nous conduisant ainsi au cœur du problème. Dans une lettre envoyée de Streilna à son ami le sculpteur August Suter, Freddy Sauser définit cette œuvre inachevée comme un «omnibus» dans lequel il comptait faire entrer sa vie entière, tout son savoir, ses divagations et son cœur, Dieu, le monde et le diable, sans oublier le piment d'une bonne dose d'érotisme. Pour titre il allait choisir le terme d'«Aléa», explique-t-il à Suter, qui équivaut à «Notes» ou mieux: à ce que Spitteler avait appelé *Allotria*³.

Un texte d'apprenti sorcier donc? Un péché d'exubérance juvénile? Certes oui, mais bien davantage. *Aléa* constitue une étape décisive vers la conquête de l'écriture. Décousu, excessif, maladroit tant qu'on veut, il n'empêche que c'est le grand texte fondateur de l'œuvre à venir. Cendrars a vingt-quatre ans lorsqu'en été 1911, à Saint-Pétersbourg, il se met à la rédaction des 124 pages que comptera le manuscrit. Au début de 1911, à New York, il en établira une copie qui fait aujourd'hui partie du Fonds Blaise Cendrars de Berne. C'est à cette copie autographe que nous faisons ici référence. En 1922, Cendrars l'a complètement remaniée, en l'allégeant, en l'élaguant, en la raccourcissant de nombreux passages, avant de la confier à l'imprimeur: probablement en toute hâte, parce qu'il n'avait pas d'autres textes publiables sous la main. C'est à cette occasion-là que le récit prend son titre officiel de *Moganni Nameh*. Plus de dix ans après sa rédaction, la publication de *Moganni Nameh* en sept livraisons consécutives, dans les *Feuilles libres*, tombe comme une pluie de météorites mal identifiées. Mais ce qui nous importe ici, c'est de voir comment la version originale d'*Aléa* donne à l'écrivain débutant l'occasion de définir son rapport au visible en tant que transgression.

L'histoire se passe à Saint-Pétersbourg. Elle relate les souffrances et les joies d'un jeune poète pour qui les souffrances excèdent à tel point les joies et les agréments de la vie qu'elles menacent parfois de lui faire perdre la raison. Le drame c'est que Monsieur José – c'est ainsi que se nomme l'apprenti poète – doit sans cesse démontrer au monde et à lui-même qu'il a opéré une rupture radicale avec le milieu bourgeois, car ce n'est que grâce à la distance ainsi ménagée, ce n'est que dans l'espace de liberté ainsi créé, qu'il peut accomplir sa mission poétique. Totalement acquis au style symboliste, il prend cette mission très au sérieux.

² «La musique est pour moi comme une bien-aimée ensorcelée. / Gloire, en tant que peintre? / Ecrivain, poète lyrique moderne? Mauvaise plaisanterie. / Ainsi, je reste sans vocation et je flâne», note Paul Klee au chapitre «*Munich*, première année d'études 1898-1899» de son *Journal*, traduction de Pierre Klossowski, Grasset, 1959, p. 29.

³ *Moganni Nameh*, IV, 63-108. Le troisième chapitre en discussion ici se trouve aux pages 81-84.

La trame est simple, l'action essentiellement intérieure. Monsieur José arrive un beau matin à Saint-Pétersbourg et s'incruste dans une famille de sa connaissance. L'ancienne connivence avec ces gens modestes fait place à l'incompréhension et au mépris qu'il leur voue désormais. Il passe le plus clair de son temps tout seul : il écrit, lit, réfléchit, remâche ses souvenirs, rêve, échafaude des châteaux en Espagne, tient tête aux obsessions et aux hallucinations qui l'assaillent. La ville de Pierre l'attire, l'aspire, le happe. Il la parcourt en tous sens, il arpente la perspective Nevski, erre dans le labyrinthe des ruelles et des canaux, suit des noctambules en guenilles, pousse la porte de bouges infâmes... Mais pas un seul instant il ne perd de vue son mandat d'homme de lettres. Le désir d'écrire détermine jusqu'à ses moindres gestes ; le besoin d'écrire règle le déroulement des sept jours – assez exactement répartis sur les sept chapitres que compte le « roman » – de la vie du jeune poète. Enfin, sous l'empire d'un symbolisme exacerbé, celui-ci s'assigne comme but suprême rien de moins que la transposition littéraire d'un quatuor à cordes !

Il est vrai que, pour Monsieur José, la musique dispute le premier rôle à l'écriture. Aussi *Moganni Nameh* expérimente-t-il toutes sortes d'approches de l'art musical, allant d'envolées lyrico-spéculatives sur Beethoven à des tentatives de reprendre leur bien aux phrases musicales en les transcrivant en mots, en phrases littéraires. Dans ce contexte, l'aspect manifestement visuel du troisième chapitre n'en est que plus remarquable. On pourrait l'intituler « Pâques à Saint-Pétersbourg » et y voir une manière de vague ébauche slave des *Pâques à New York*. La mise en évidence de cet épisode par deux ellipses temporelles, qui l'encadrent et l'isolent pour ainsi dire de la continuité des chapitres, ne fait que souligner son caractère particulier.

Mais, précisément, en quoi consiste cette particularité ? Quelle est l'originalité de cet épisode ? Quelle est cette « fête de Pâques russes » ? La question n'est innocente qu'en apparence, car il n'y a qu'une réponse : c'est une descente aux enfers. Et que donne-t-elle de si troublant à voir ? C'est le renversement de l'icône de la Vierge en son contraire diabolique.

Suivons Monsieur José dans son voyage au bout de la nuit. Vendredi saint 1911. La place de la cathédrale Saint-Isaac est noire de croyants qui piétinent silencieusement dans la neige. Les cloches sonnent. Monsieur José jette un regard plutôt sceptique sur la splendeur des coupes dorées et sur les uniformes rutilants du cortège processionnel officiel qui s'écoule maintenant sur la place. Il s'éloigne de ce « casino à la mode » sans y réfléchir trop longtemps, se fraie un passage à travers la foule compacte, se dirige vers l'Amirauté, traverse la Neva sur le pont du Palais, longe le quai de l'Université et celui de Saint-Nicolas, emprunte des ruelles de plus en plus sombres jusque dans les « environs du port », pénètre dans un misérable « quartier de marins, de prostituées et d'ou-

vriers», ne se laisse pourtant pas séduire par l'illumination des «enseignes électriques», mais poursuit tout droit jusqu'au noyau d'obscurité vers lequel il est attiré.

La «petite chapelle, roussie et noire, continuellement ébranlée par les lourds chariots des débardeurs» devant laquelle Monsieur José s'arrête un instant, n'existe très certainement plus de nos jours. S'agissait-il de la *tchassovnja Pokhvaly Prjesvjatoj Bogoroditsy*, la chapelle de la Vierge Glorieuse, à l'angle du *Bolchoï prospekt* et de la *Knjagininskaja oulitsa*? Vu le caractère étrange de la prière qu'il s'apprête à y faire, on doit sans doute imaginer quelque crypte encore plus près du port, plus sinistre et non répertoriée sur les plans de la ville.

Monsieur José repousse maintenant les mendiants, *babouchkas* et autres moujiks, les aveugles et les lépreux qui se pressent autour de la chapelle et il y pénètre. Le contraste est frappant entre l'extérieur minable de l'édifice et la splendeur qui inonde l'espace intérieur. Ajoutez à la somptueuse clarté dorée qui émane de l'iconostase les voix du chœur qui psalmodie l'office de nuit ainsi que les vapeurs enivrantes de l'encens, et vous aurez le saisissement qu'éprouve Monsieur José. Mais, comme précédemment, le héros va son chemin de la lumière à l'obscurité. Ebloui d'abord par l'éclat du mur d'icônes, par le scintillement des vêtements brodés d'or des prêtres, par les milliers de cierges allumés, il s'en détourne, traverse la nef et s'éloigne, irrésistiblement attiré par les ténèbres, en direction du recoin le plus caché, le plus sombre: c'est à peine si on y devine l'ombre d'une «icône oubliée». Là, il s'agenouille.

Il faut brièvement rappeler ce qui fait l'essence de la «peinture religieuse exécutée sur un panneau de bois» appelée *icône*. Elle appartient aux églises orthodoxes, par excellence à l'Église orthodoxe russe. Le choix des thèmes, la composition, le dessin, les couleurs obéissent à des règles strictes, ancrées dans une tradition quasi immuable. Le peintre d'icônes ne cherche ni l'expression ni l'originalité. Sous son pinceau surgit la pure présence. Dans ce sens, l'icône ne doit pas être considérée comme un tableau, aussi réussi, aussi splendide soit-il. L'icône n'est pas une œuvre d'art, ni même une image à proprement parler. Elle n'illustre pas, ne représente pas, ne figure pas – elle est. L'icône est présence, présence divine. «Fenêtre sur l'absolu.»⁴

L'icône dont Monsieur José s'approche avec un «mauvais frisson» est une *Bogoroditsa* ou *Bogomater*, à savoir une «Mère de Dieu». Les spécialistes distinguent quatre types fondamentaux d'icônes de la Sainte Vierge: celle qui trône, celle qui prie, celle qui montre le chemin et la Miséricor-

⁴ Tel est le sous-titre que donne Michel Quenot à son ouvrage sur *L'icône*, Les Editions du Cerf, 1991 (3^e édition revue et corrigée).

dieuse. En russe, cette dernière est appelée «de tendresse»: *Oumiljenie*. Telle est la plus célèbre des icônes de Russie, la *Vladimirskaja*, importée de Byzance à Kiev, puis de Kiev à Vladimir et de Vladimir à Moscou, où elle fait aujourd'hui partie des chefs-d'œuvre de la galerie Trétiakov. On y voit la Vierge Marie et l'enfant Jésus unis dans une tendre familiarité, joue contre joue. C'est devant l'une des innombrables copies de la *Vierge de Vladimir*, selon toute vraisemblance, que s'arrête maintenant Monsieur José.

Mais que se passe-t-il? Au moment précis où le regard de Monsieur José tombe sur la figure sainte, nous dit le texte, le verre éclate, se brise, et sous la coiffe noire de la Vierge apparaît un visage émacié, joues rentrées, pommettes saillantes, peau jaune, jaune safran: la couleur jaune des asiles de fous, en vérité. Un visage ravagé dont il ne reste rien qu'une bouche violemment peinte en violet et qui bée comme un trou noir, et deux yeux entourés de cernes noirs, irréels, démesurément écarquillés.

Le texte insiste sur le contraste entre les yeux «d'orfrois miroitants», «aigus comme des cristaux» et les lèvres «molles», «comme des tronçons de serpents», «brûlantes»: au paroxysme de la perversion, méchanceté froide et sensualité torride se font irrémédiablement face, tordant le visage en une grimace d'horreur, un masque d'épouvante. Lorsque surgit dans le texte le mot d'«épouvante», le monde bascule définitivement. Où se trouve l'enfant divin? À sa place apparaît le moine peintre possédé par des hallucinations, qui achève maintenant sous les yeux de Monsieur José le portrait de la Madone. Marie ne se transforme pas alors en mère douloureuse mais en une furieuse déesse de la vengeance qui, du haut du Golgotha, inonde le pays de son sang menstruel et répand la fièvre, la maladie et la démence. Soudain le cierge à la lueur duquel s'est déroulée la métamorphose diabolique s'éteint, mais l'horreur n'est pas encore achevée. Sous la dalle de pierre où Monsieur José est agenouillé pousse un lys maladif qui éclôt, puis se fane...

Monsieur José n'est bien évidemment pas innocent de ce qui vient de se dérouler là devant nos yeux. C'est son propre regard qui a projeté sur l'icône l'effroyable processus. En vérité, il est impliqué bien davantage encore. Deux passages supprimés du manuscrit et dont toute trace est soigneusement effacée dans la suite du récit, nous renseignent sur ce qui se passe parallèlement à la contemplation de l'image sainte: Monsieur José s'abandonne à un «érotisme provocatoire et mystique», à «la plus violente des luxures». Ainsi, l'«icône oubliée» est une icône profanée.

Résumons les données acquises jusqu'ici. Nous constatons que le poète en herbe vit manifestement la saisie de la réalité visible comme un acte de violence. Son regard suffit à faire éclater le verre de protection de l'icône. En raison de la culpabilité qui en résulte, ajoutée à l'impossibilité de saisir la réalité en tant que telle, et sous la pression d'une sexualité ardente,

l'image subit une distorsion systématique au moment même de son appréhension, c'est-à-dire qu'elle sert de surface de projection au flot interne des hallucinations. Jusqu'à nous laisser face au visage de la pure épouvante. Epouvante dont Cendrars fut saisi dès sa naissance, – comme il l'écrit dans un de ses poèmes les plus célèbres –, lorsqu'en apercevant la lumière du monde il crie: «Merde, je ne veux pas vivre!»

*
* *

Tout le secret est dans le mouvement du poignet et de son accélération méthodique...

BLAISE CENDRARS

Le portrait à l'encre de Chine a longtemps figuré sur la couverture du volume de format carré *Blaise Cendrars*, publié par Louis Parrot en 1948, chez Seghers, dans la collection «Poètes d'aujourd'hui». Il s'agit d'une caricature faite une trentaine d'années auparavant. Elle a peut-être été jetée d'une plume rapide et maladroite sur la nappe en papier d'un joyeux dîner entre amis. Ce qui est certain, c'est que le dessin consiste pour moitié en inscriptions diverses, calligraphiées, qui enserrent l'illustre buste et parmi lesquelles figure en bonne place la signature de Raymone.

Une photographie plus tardive, prise à l'époque de la rédaction de *Dan Yack*, montre Blaise Cendrars assis vis-à-vis de Raymone à une table bien servie, quelque part dans le midi de la France⁵. Solidement calé derrière les saucières et les sceaux à champagne, cravaté, cheveux coupés courts, il ressemble étrangement au jeune Rachmaninov. Elle, de son côté, a la tête légèrement penchée, légèrement tournée à gauche pour regarder bien droit dans l'objectif, un sourire taquin sur les lèvres. C'est en lui prêtant exactement cette sienne pose que la muse a croqué son poète.

Jusqu'à la fin de sa vie, l'actrice Raymone Duchâteau (1896-1986) prétendra, avec un zeste d'espièglerie, qu'elle avait épousé Blaise dans l'unique but d'obtenir le passeport suisse. Leur mariage ne sera célébré qu'en octobre 1949 à Sigriswil. En lui dédiant plusieurs de ses livres les plus significatifs, Cendrars l'avait depuis longtemps proclamée non seulement sa compagne mais encore sa grande inspiratrice. Leur relation était et restera cependant platonique. «Quand tu aimes / il faut partir», dit un poème de *Feuilles de route*, en 1924. Cette maxime sera suivie peu de temps après par la dédicace inscrite en tête de *Dan Yack*: «Nec sine te nec tecum vivere possum.» Ainsi, le poète parcourt le monde; ainsi, l'actrice part en tournée

⁵ Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, Club français du livre, 1969, tome 5, p. XXXI.

avec la troupe de Louis Jouvet. Malgré toutes les remises en question, les crises, les ruptures, le couple reste lié par une relation insolite, impénétrable et comme imposée par le destin. Et Raymone semble en quelque sorte avoir pressenti tout cela dès sa première rencontre avec Blaise.

«Il y avait un pouilleux sur terre et il a fallu que ce soit pour Raymone!» Tel est le cri poussé par la sœur de Raymone qui réveille leur maman en sursaut au milieu de la nuit, lorsque les deux jeunes femmes rentrent de leur premier rendez-vous avec le poète. L'événement lui est aussitôt relaté et commenté par le menu: «Tu ne peux pas savoir... il a pris le bras de Raymone quand nous sommes sortis du café, il l'a pris comme ça avec son bras coupé et il ne l'a plus lâchée.»⁶ Ce fut le 26 octobre 1917. Raymone elle-même ajoute que Blaise était d'une pâleur effrayante; il lui semblait habillé de l'habit d'un mort, donnant ainsi à la jeune femme de vingt et un ans qu'elle était, amoureuse de la vie dans la fraîcheur de son plus bel âge, l'impression d'un vieillard défiguré et couvert de cicatrices. Sauf ses yeux – «des yeux extraordinaires: des gens en avaient peur» –, ses yeux qui avaient plongé leur regard dans les siens...

Ne dirait-on pas que de ces mots qui cherchent à amortir le choc de la première rencontre jaillissent tout droit les traits dont Raymone dessinera la tête du poète? Le visage est émacié, tiré en longueur, légèrement penché, mais de telle sorte que le mouvement spontané vers la gauche fait pressentir que la plus grande attention est désormais de rigueur. Sous les épais sourcils relevés, le regard darde avec précision. Il émane de cette tronche une énergie brute, un sans-gêne moqueur, une effronterie absolue, un défi sans merci. Impression renforcée par l'extrême simplicité des moyens mis en œuvre: quelques taches noires, un faisceau de traits hâtifs, des hachures maladroites et tout autour une constellation de lettres qui s'assemblent en mots... Mais le tout révèle une intuition infaillible. Dans son immédiateté, la lucidité avec laquelle Raymone procède à la «mise à nu» de cette face ravagée par la guerre, la misère, le feu intérieur, est presque surnaturelle. *Les Fleurs du mal*, qu'il sait par cœur, Cendrars les a citées dans *J'ai tué*, plaquette parue en 1918. La blessure de guerre et l'amputation remontent à plus de trois ans déjà, mais la douleur est toujours là. *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* est sorti l'année précédente, après bien des difficultés. En revanche, l'année 1919 devait se montrer plus favorable à Cendrars: la N.R.F. publie *Du monde entier*, qui réunit *Les Pâques à New York*, la *Prose du Transsibérien* et *Le Panama*, et le poète devient directeur littéraire aux éditions de la Sirène.

Lorsqu'on met côte à côte les autoportraits que Cendrars a exécutés quelques années auparavant et le dessin de Raymone, l'impression

⁶ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris 1993, p. 321.

produite par ce dernier est encore plus intense. On dirait qu'il résume non seulement l'essence de tous les portraits, photographies comprises, mais encore celle de tous ceux à venir. Dans aucune autre image, sous aucun autre regard, la vérité la plus intime de Cendrars ne s'est incarnée aussi directement.

« Qui suis-je ? » se demande Cendrars au milieu du chapitre « Gênes », au milieu de son troisième volume de mémoires : *Bourlinguer*. Plus révélatrice que la question elle-même est la manière dont elle est amenée, sa mise en scène⁷.

Elle s'inscrit dans un passage où Cendrars, sur le pont du bateau de Papadakis pendant la traversée de Naples à Gênes, cherche à faire comprendre au jeune matelot (qu'il affuble du sobriquet de Kalliméra) « qu'il n'y a pas [...] de malheur dont on ne puisse sortir et se tirer pour devenir un homme, et un homme libre ! »⁸, en le faisant rire par toutes sortes de tours de passe-passe et de magie. Suit une digression sur les avantages et l'efficacité de pareils intermèdes clownesques et acrobatiques dans les situations où il y va de la vie ou de la mort. C'est alors que Cendrars apprend au moussaillon le truc de la bande de papier magique. On colle une bande de papier sur la lame et on fait tourner le couteau de plus en plus vite jusqu'à ce que tout à coup deux bandes blanches soient visibles. « Tout le secret est dans le mouvement du poignet et de son accélération méthodique... »⁹, autrement dit : ce n'est pas sorcier, il faut juste un peu d'agilité et un chouia d'entraînement.

Ce qui en revanche mérite examen c'est le fait que Cendrars s'autorise sans ambages de ce tour de prestidigitation pour conclure à l'équivalence entre le plein et le vide, la joie et la tristesse, la santé et la maladie : « La Vie. La Mort. C'est tout comme. Un tour vertigineux. Équivalence. Équipolence. Je suis, tu es, il est... »¹⁰ Et d'ajouter qu'à soixante ans il exécute maintenant sur le clavier de sa machine à écrire « cette gymnastique et cette jonglerie » par lesquels il avait ébahi autrefois le jeune matelot. Et de souligner que c'est en cela, sur le modèle de Bach et d'Einstein, que réside en vérité la nouveauté révolutionnaire, à prendre au sérieux, de son entreprise littéraire. Il affirme glisser sa vie comme un papier carbone entre les feuilles et taper avec beaucoup d'entrain, recto verso, d'une écriture simultanément normale et en miroir, afin d'intercaler « dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne peut se déchiffrer qu'à l'envers », ce qui fait de lui, comme il le proclame, le maître de sa vie, le maître du temps. La virevolte

⁷ *Bourlinguer*, VI, 163 ; TADA 9, 201.

⁸ *Ibid.*, VI, 154 ; TADA 9, 189.

⁹ *Ibid.*, VI, 156 ; TADA 9, 192.

¹⁰ *Ibid.*, VI, 157 ; TADA 9, 192.

du poignet s'accélère. Sa vie: une double série d'aventures – occidentales et orientales. Son écriture: de la machine à écrire au piano d'écriture, du bruit et de la fureur du vaste monde à l'intériorité du silence. Et lorsque le mouvement du poignet s'accélère de nouveau en vue de la maîtrise encore à venir des tours de passe-passe chinois, lorsque l'abîme entre le passé mythique (Pékin 1904) et la projection dans l'avenir est franchi d'un bond hardi, à ce moment précis Cendrars tombe sur la question relative à son visage: «Dieu, quelle tête aurai-je quand je sortirai enfin de ma solitude d'Aix-en-Provence (j'aurai alors 70 ans...)?»¹¹

Dans la cascade de réponses improvisées et pour vérifier la solidité des hypothèses avancées, apparaissent tout d'abord les personnages du *brahmane à rebours* et du «boxeur qui s'entraîne en portant des coups à son ombre». Un portrait non réalisé, que Picasso a proposé de faire mais que Cendrars a poliment refusé, nous invite à parcourir impromptu une galerie imaginaire dont les cimaises supportent hélas! un certain nombre d'autres cadres restés vides. Mais il y a aussi de très belles réussites à admirer. En effet: «Qui a fait mon portrait à ce jour?» s'interroge le poète. Et d'égrener quelques noms, et non des moindres: Chagall, Modigliani, Léger, Léon Bakst (?), Caruso (!) et Richard Hall, dont le fusain de juillet 1912 est apprécié comme suit: «Un très beau portrait de moi, romantique à souhait, avec un grand chapeau de cow-boy et des longs cheveux me tombant sur les épaules.»¹² Ce n'est pas un hasard si nous retombons pour finir sur Picasso, pas tellement parce qu'à l'insu de Cendrars, il a peint celui-ci de dos en arlequin sur le rideau de scène du ballet *Parade*¹³, mais bien plutôt parce que le poète partage sans réserve la vision implacable, incorruptible qui définit ce «démon de la peinture», qui habite «ce diable de peintre, à l'œil droit de jaloux Espagnol et, le gauche, en entonnoir, tourné en dedans, incisif, impitoyable et étrangement fixe quand il vous regarde...»¹⁴.

Une fois encore la rotation du poignet s'accélère. Dans ses évocations, Cendrars va maintenant jusqu'à soupçonner Picasso d'avoir abandonné la colombe de la paix au profit de *Lucky*, le hibou qui, selon les rumeurs, nicherait dans son atelier de la rue des Grands-Augustins et dont il aurait fait son compagnon. «Pourvu que Pablo ne se mette à dessiner et à peindre [...] des dizaines, des centaines, des milliers [...] de hiboux, et des millions et des millions de prunelles phosphorescentes!»¹⁵ Ne doit-on pas craindre

¹¹ Toutes les citations de ce paragraphe, *ibid.*, VI, 158-159; TADA 9, 192-195.

¹² *Ibid.*, VI, 161, TADA 9, 198.

¹³ On trouve une belle reproduction de ce rideau dans le catalogue de l'exposition *Picasso 1917-1924, Le Voyage d'Italie*, Palazzo Grassi, Bompainai, 1998.

¹⁴ *Bourlinguer*, VI, 160; TADA 9, 196.

¹⁵ *Ibid.*, VI, 161; TADA 9, 198-199.

ainsi que toute cette recherche de l'effigie véridique ne se réduise à la lutte acharnée entre l'oiseau de proie nocturne assimilé à la chouette de Minerve et la colombe du Saint-Esprit, en un mot à l'éternel combat entre le Bien et le Mal, et que celui-ci l'emporte? Ce combat doit avoir marqué Cendrars d'une empreinte indélébile dès son âge le plus tendre. En tout cas, le voici projeté en un clin d'œil et sans transition aucune de l'antré plein de poussière de Picasso au temps de sa propre enfance. Neuchâtel d'abord, selon l'ordre du texte, un an et demi: «Maman, maman, puis-je venir dans le tien lit?» Puis, encore plus précoces, dans le ventre de sa mère, quatre mois avant la naissance, les perceptions sensorielles du fœtus et, remontant encore plus loin vers l'indéterminé, le doute insidieux sur le désir conditionnant sa venue au monde. Puis, retour à La Chaux-de-Fonds, un an: le jour de son baptême, couché dans son berceau, le petit Blaise voit se pencher sur son visage le diable, «sous forme d'une boule électrique qui jetait des flammes et des étincelles crépitantes, et je hurlais, hurlais de frayeur!»¹⁶.

Les opérations de retournement quasi instantané, de conversion d'une chose en son exact contraire pourraient se poursuivre ainsi sans fin, la peur devenant jeu, le hurlement s'éteignant dans le silence: «Petit Blaise, tu dors ou tu ne dors pas?» – si, en cet instant même, elles n'étaient arrêtées net par la question des questions: «Aujourd'hui, c'est le 1^{er} septembre 1947. C'est le jour de mon anniversaire, j'ai 60 ans. Qui suis-je?»

Les réponses fusent: certainement pas, en tout cas, celui qu'on peut admirer sur les portraits d'artistes évoqués plus haut, et sûrement pas non plus celui que les nombreuses photographies «picturales» se font fort de représenter. Cendrars rejette toute tentative de saisir son être, de s'en emparer. «Le monde est ma représentation», insiste-t-il pour ne se porter que plus complètement garant de soi-même. Si complètement que l'idée de mesurer sa vie à l'aune des sept péchés capitaux paraît presque un retrait stratégique. Mais là aussi, il coupe sans autre forme de procès: «Je n'ai pas le temps. Je renonce donc à mon projet d'analyse», écrit-il au terme du premier *round*, consacré à la gloutonnerie. «La vie m'emporte et mon écriture me presse.»¹⁷

En d'autres termes, dans leur fixité, ni la théologie, ni la peinture, ni la photographie ne peuvent véritablement saisir Cendrars. Il ne peut s'appréhender que dans son écriture. A quel point cette vertu de l'écriture a partie liée avec la vitesse, nous le comprenons en feuilletant ses livres, au détour d'un passage oublié ou négligé qui tout à coup nous saute aux yeux. Tel précisément celui de «Gênes»: «Dieu, quelle tête aurai-je quand je

¹⁶ *Ibid.*, VI, 162 et 163; TADA 9, 199 et 201.

¹⁷ *Ibid.*, VI, 175; TADA 9, 217.

sortirai enfin de ma solitude d'Aix-en-Provence [...], aurai-je l'air émacié, comme hier à bord de la barque de Papadakis, après ma cure ratée au tombeau de Virgile [...] ou arborerai-je enfin mon véritable visage, non plus de bagarreur ou de casseur d'assiettes pour la galerie, mais de ce contemplatif que je n'ai jamais cessé d'être [...], ce brahmane à rebours que je connais bien, ce boxeur qui s'entraîne en portant des coups à son ombre sur le mur, qui redouble de vitesse tout en s'étudiant de près et qui corrige méthodiquement sa technique [...], mais qui sait aussi encaisser [...]»¹⁸

Revenons encore une fois au dessin de Raymone. Il nous a d'abord étonné par sa laideur ostentatoire. Puis nous y avons reconnu un portrait compassionnel, capable de nous guider avec une sûreté somnambulique au plus profond du poète. Ce noyau essentiel est pourtant continuellement en mouvement, toujours double. À l'inverse du tour de passe-passe impliquant une bande de papier, l'accélération dans ce cas ne nous laisse pas appréhender l'un comme un double, mais elle maintient ensemble ce qui serait sinon irrémédiablement séparé. C'est en tournant sur elle-même de plus en plus vite que la toupie d'Archipenko peut faire surgir un chef-d'œuvre «nu, neuf, total»¹⁹. Au plus profond de l'arrière-pays du ciel de *L'Eubage*, les formes originelles de l'Anguille et de l'Éponge s'interpénètrent continuellement. Et le vaisseau spatial en route vers les antipodes de l'unité n'est préservé (provisoirement) de la destruction que parce qu'au dernier moment le pilote aura réussi à remettre en marche son turboréacteur à spirale moléculaire. À la fazenda du Morro Azul, les *beija-flores*, les oiseaux de Paradis, virevoltent avec une telle légèreté qu'ils paraissent planer comme des cristaux de lumière... Et, sur le mur de faïences, dans la chaleur de braise de l'après-midi, la peau du lézard se fend de mille rayures par lesquelles on peut deviner la structure fine du monde, ce qui en assure la cohésion la plus intime: la lumière, la masse, l'énergie. Cendrars nommait cela le *perpetuum mobile*.

Ses yeux pourtant... Pourquoi Raymone les a-t-elle remplis à ras bord d'encre noire? Pourquoi leur a-t-elle mis des couvercles noirs? A-t-elle voulu se protéger de la puissance magique de leur regard? A-t-elle songé à Lyncée, l'homme aux yeux de lynx? Ou a-t-elle reconnu en son poète un Œdipe aveuglé, assumant pour elle-même le rôle d'Antigone?

*
* *

¹⁸ *Ibid.*, VI, 158-159; TADA 9, 195.

¹⁹ «La Tête», *Dix-neuf poèmes élastiques*, I, 79; TADA 1, 91.

Si l'homme parfois ne fermait pas *souverainement* les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé.

RENÉ CHAR

L'aventure Cendrars? Elle est avant tout intérieure. Même et surtout lorsque, jouant le jeu d'une certaine légende, le poète revêt le masque du globe-trotter, du businessman, du soudard ou du gibier de potence. On sait aujourd'hui, grâce aux travaux de nombreux chercheurs et chercheuses, grâce aux révélations apportées notamment par les documents conservés au Fonds Blaise Cendrars de Berne, quelle volonté d'exploration des gouffres intérieurs et de construction pour ainsi dire architecturale sous-tendent son œuvre. Il est devenu notoire que son ambition va bien au-delà de l'envie d'épater la galerie par des récits hauts en couleurs de voyages d'affaires à travers la Sibérie, des relations de chevauchées héroïques en Amérique du Sud ou des anecdotes de chasses à l'éléphant au Soudan. Le don de poésie ainsi que la blessure de guerre ont déterminé la trajectoire de l'écrivain. Une curiosité sans préjugé, une soif de connaître inextinguible l'ont poussé à saisir et à éprouver tout ce qu'offre le monde, tout ce que comporte la vie. Il embrasse, sonde, exprime la vie et le monde dans leur grandeur, dans leur absurdité, dans leur totalité. C'est là véritablement une entreprise d'essence spirituelle.

En ce sens, et bien qu'il n'ait jamais été pilote comme Saint-Exupéry ou Roman Gary, l'aviation constitue la métaphore par excellence de l'aventure cendrarsienne. Dans sa jeunesse, il a vécu l'essor spectaculaire des machines volantes. Plus tard est venue la désillusion: « La révolution et l'aviation, triomphe des fonctionnaires civils et militaires, sont les deux grandes déceptions de ma vie », écrira-t-il au chapitre « Gênes » de *Bourlinguer*²⁰. Mais c'est dans une troisième phase – schématiquement parlant – qu'il dépasse les pures données externes et transpose son expérience sur un plan intérieur élevé.

Mais comment? dira-t-on. N'est-ce pas plutôt le chemin de fer qui constitue le moyen de transport propre à l'« Homère du Transsibérien »? Les traversées de l'Atlantique, lors de ses voyages en Amérique, ne les a-t-il pas toutes effectuées en paquebot? Et son véhicule le plus sport, n'est-ce pas la fameuse Alfa Romeo rouge à la carrosserie dessinée par Braque? Des objets volants identifiés avec plus ou moins de précision, Cendrars en a certes introduit de toutes sortes dans son œuvre, depuis le dirigeable jusqu'à la fusée à propulsion nucléaire en passant par les chasseurs Morane. Mais d'autre part il n'a consacré qu'une seule de ses « histoires vraies » à un pilote professionnel: c'est « Anecdote » qui figure dans *La*

²⁰ *Bourlinguer*, VI, 165; TADA 9, 204.

*Vie dangereuse*²¹ et dont le héros est Antoine de Saint-Exupéry. Dans les archives de l'écrivain, on n'a retrouvé aucun titre de transport d'aucune ligne aérienne; on sait encore moins s'il a jamais tenu lui-même les manettes d'un engin volant quelconque. Le fait est qu'en 1914, lorsque la guerre éclate et qu'il s'engage, il remue ciel et terre pour être incorporé dans l'aviation. Mais finalement il a été versé dans le «3^e régiment de marche de Légion étrangère du Camp retranché de Paris», c'est-à-dire dans l'infanterie²².

Dès le début, la technique et l'esthétique de la construction aéronautique paraissent avoir fasciné Cendrars au moins autant que le frisson et les risques liés à l'abandon de la terre ferme. Cette fascination est particulièrement évidente au chapitre *p) Aviation* du roman *Moravagine* (1926). Le chapitre est situé à Chartres; la répartition des rôles y est révélatrice²³. Qui vole avec enthousiasme et fait de nombreux atterrissages en catastrophe? C'est Moravagine, le héros. Et qui reste assis à lire toute la journée juché sur la terrasse entre les deux tours de la cathédrale? Le narrateur, Raymond la Science. De temps à autres, il lève le nez de ses livres quand l'ombre de l'appareil piloté par Moravagine glisse sur les pages. Quant à Cendrars, il paye de sa personne en tant que «lieutenant» et ingénieur au service du constructeur d'avions Champcommunal. Il se met nommément en scène en bleu de travail, devant l'établi, penché sur une hélice, entièrement absorbé par ses mesures, ses calculs, sourd à tout le reste. Il construit.

Construire – nous devons garder en mémoire ce verbe clé. D'ailleurs, la machine à laquelle il travaille est un avion Borel, un triplan, l'ancêtre du Goliath, comme Cendrars l'explique à Manoll, en 1950, dans les interviews de *Blaise Cendrars vous parle*²⁴. Dans le roman de 1926, c'est un «triplan jaune» dont un premier prototype, bon pour la casse, gît au fond du hangar, mais dont une deuxième version améliorée, mise au point par le «lieutenant» Cendrars précisément doit permettre à Moravagine d'entreprendre le vol autour du globe, en première mondiale. Ses caractéristiques: absence de cockpit, extrémité des ailes incurvées et mobiles, ainsi qu'un *gouvernail de profondeur*²⁵ d'un type particulier. Gouvernail en profondeur: là encore, un concept à retenir.

En août 1913, alors que la polémique autour du simultanésisme et du *Transsibérien* (qui n'était encore qu'annoncé) bat déjà son plein, Cendrars se casse une jambe. De la fenêtre de sa chambre d'hôpital à Saint-Cloud il

²¹ *Histoires vraies* suivi de *La Vie dangereuse* et de *D'Oultramer à Indigo*, TADA 8, 215-222.

²² Cf. Jean Bastier, «Blaise Cendrars légionnaire (1914-1915)», Claude Leroy (sous la dir. de), *Blaise Cendrars et la guerre*, Armand Colin, 1995, p. 36.

²³ *Moravagine*, II, 387-393; TADA 7, 188-196.

²⁴ *Blaise Cendrars vous parle*, VIII, 617-618.

²⁵ *Moravagine*, II, 390; TADA 7, 192.

jouit d'une vue splendide sur Paris et sur la tour Eiffel, ce qui l'incite à s'essayer à la peinture. Robert Delaunay, qui lui rend visite presque tous les jours, le fournit en couleurs, palette et pinceaux. Et c'est ainsi qu'ont été réalisés les quelque trente tableaux que Cendrars inscrit à son actif. Le plus grand nombre d'entre eux ont par ailleurs été précieusement conservés par des collectionneurs privés. Bien évidemment, lors de leurs rencontres, les deux amis poursuivent aussi leurs intenses discussions sur les nouvelles voies de la peinture et notamment sur la pratique et la théorie des « contrastes simultanés ». Dans son style incomparable, l'écrivain en a exposé les tenants et les aboutissants par le menu dans plusieurs textes aux vues pénétrantes, auxquels nous devons nous contenter ici de faire allusion. Il suit d'abord avec un intérêt passionné la lutte de Delaunay avec la tour Eiffel que le peintre, dans ce qu'on a appelé sa « phase destructive », met en pièces, broie, tord, comprime, pour la faire tenir tout entière sur sa toile. Il commence alors à s'interroger minutieusement sur la nature de la lumière, cherche, expérimente, décompose, recompose, met en mouvement les couleurs. En d'autres mots, il invente le « contraste simultané ». Comme le dit Robert Delaunay lui-même : « La lumière dans la Nature crée le mouvement des couleurs. Le mouvement est donné par les rapports des *mesures impaires*, des contrastes des couleurs entre elles. Il constitue *la Réalité*. Cette réalité est douée de la *Profondeur* (nous voyons jusqu'aux étoiles), et devient alors la *Simultanéité rythmique*. »²⁶ *Le disque simultané* (1912-1913) passe pour le modèle le plus rigoureux de ces relations chromatiques ; il constitue en même temps le premier tableau non figuratif, destiné à infléchir durablement l'avenir de la peinture. Dans l'immédiat, Delaunay poursuivra le développement de sa technique dans diverses toiles intitulées *Formes circulaires*, *Soleil*. De son côté et suivant les mêmes principes, Sonia Delaunay crée les « couleurs simultanées » de *La Prose du Transsibérien*, puis les élargit aux impressionnants *Prismes électriques* de grand format. Mais c'est une des compositions « simultanées » de son mari qui nous permet d'aller un peu plus loin dans nos réflexions sur Cendrars.

Hommage à Blériot – tel est le nom par lequel on désigne couramment le tableau en question. Il se trouve aujourd'hui dans la collection publique du musée des beaux-arts de Bâle. C'est un grand carré de deux mètres et demi sur deux mètres et demi, peint à la tempera. Près du bord inférieur, on lit l'inscription suivante, soigneusement tracée en lettres rouges : « Premiers disques solaire-simultané-forme au grand constructeur Blériot, 1914, Delaunay. » Mais ce qui frappe d'emblée l'œil, ce sont les couleurs, la lumière, le mouvement qui envahissent la toile : cela coule, cela roule, déboule et dégringole, cela tourne, circule, fuse et plane. Que de globes

²⁶ Robert Delaunay, « La Lumière », *Der Sturm*, Berlin, janvier 1913.

multicolores, de boules lumineuses qui se carambolent pêle-mêle! En vagues toujours renouvelées, l'énergie lumineuse jaillit du disque solaire placé au centre et se répand jusqu'aux coins les plus éloignés de l'espace qu'occupe l'image. À gauche, les formes circulaires sont soumises à un éclairage si éclatant qu'elles fondent, ce qui n'empêche pas toutefois le spectateur de continuer à déchiffrer ce qui se passe dans le tableau. Une hélice apparaît, un cockpit, un train d'atterrissage, deux ailes. En bas à droite, trois mécaniciens qui s'affairent apparemment à préparer le Blériot XI pour le décollage. Loin au fond se profile la silhouette de la tour Eiffel, à son côté, celle de la grande roue. Du plus haut du ciel descend en un vol plané silencieux et incertain l'engin des frères Wright, nimbé d'une auréole vénérable. Et juste avant qu'elle n'échappe à nos regards, nous reconnaissons encore l'ombre de la queue du Morane de Moravagine.

Si la guerre n'avait pas éclaté en août 1914, Cendrars aurait certainement consacré à cet *Hommage à Blériot* un texte aussi superbe que le tableau lui-même, comme il l'avait par ailleurs fait pour les *Tour Eiffel* et les *Fenêtres* de Delaunay. À défaut, il expose dans ses «Modernités» ce qu'il y a de plus important chez Delaunay et dans le simultanisme: l'enthousiasme (que le poète partage avec le peintre) pour le monde moderne, les progrès fulgurants de la technique, le sport, la vitesse, les records. A l'instar du Cendrars ingénieur aéronautique, Delaunay passe pour avoir travaillé un temps comme ouvrier mécanicien dans un atelier de ferronnerie d'art à proximité de la tour Eiffel. À souligner également: l'approche non psychologisante, non métaphysique de l'art; la conscience de contribuer, en tant qu'artiste d'avant-garde, à façonner l'époque et de se rapprocher ce faisant de l'authenticité originelle. Nous nous contenterons de mettre deux concepts en évidence: celui de *profondeur* et celui de *construction*.

Dans «Le Contraste simultané»²⁷, Cendrars écrit que le contraste crée la profondeur. Il souligne que l'art d'aujourd'hui est l'art de la profondeur. Il proclame que la profondeur est une nouvelle source d'inspiration: «Tout ce que l'on voit est vu dans la profondeur. On vit dans la profondeur. On voyage dans la profondeur. J'y suis. Les sens y sont. Et l'esprit.» La raison «plus profonde» pour laquelle Delaunay et Cendrars sont à ce point fascinés par le vol est désormais limpide. Contrairement au train, à la voiture ou au bateau, l'avion conquiert une nouvelle dimension. Il ne se déplace pas seulement à la surface, mais dans l'espace à trois dimensions. En plus de l'accélérateur et du frein, le pilote ne peut pas se contenter d'un simple volant pour virer à gauche ou à droite, il lui faut une commande pour régler son altitude, un *gouvernail de profondeur*. Que les deux amis

²⁷ «Le Contraste simultané», *Aujourd'hui*, IV, 192-193.

artistes aient réellement tenu le manche à balai n'est pas décisif. L'essentiel, c'est que tous deux ont réussi à traduire dans leurs textes et dans leurs tableaux cette nouvelle expérience du monde qui a été si déterminante qu'elle a imprégné durablement l'œuvre de toute leur vie.

En fait, le tour d'illusionniste avec la bande de papier sur un couteau ne repose-t-il pas sur un « contraste simultané » transposé dans le domaine de l'illusion d'optique ? Plus sérieusement, Cendrars ne fonde-t-il pas ses chaînes associatives impressionnantes, longues parfois de plusieurs pages, sur le même principe du contraste permanent ? Ne pousse-t-il pas le procédé aux dernières limites lorsqu'il manie le paradoxe en virtuose ? Sans même parler de la façon qu'il a de jouer avec le temps, de se jouer du temps, dans ses textes...

Dans un autre essai, Cendrars insiste sur la volonté de construire qui habite la jeune génération. La jeunesse actuelle a le sens des réalités, affirme-t-il ; elle a horreur du vide, de la destruction ; elle se tient debout ; elle est vivante ; et elle veut construire²⁸. Ce désir ne peut qu'avoir été renforcé par les destructions causées par la guerre. Le concept de construction doit d'abord être pris dans un sens presque artisanal. « Le mot *simultané* est un terme de métier, comme *béton armé* en bâtiment, comme *sublimé* en médecine », précise Cendrars dans « Le Contraste simultané ». Ce désir du bâtir solide constitue l'attitude artistique fondamentale propre au peintre comme au poète. La dernière parole de Cendrars sur son lit de mort, ce fut encore : « Construire. »

Toute la portée du concept devient manifeste lorsque nous nous reportons un instant à l'icône dont il a été question plus haut et à la catastrophe qui lui est advenue. Au début, la cassure, l'explosion. Le monde éclate en fragments miroitants. Dans l'abîme vertigineux, les deux éléments originels inséparables-inconciliables sont mis à jour : plus/moins, positif/négatif, masculin/féminin... Le monde est à recréer : écrire, construire comme barrage contre l'intrusion du vide.

Que reste-t-il d'un pilote auquel on retire son avion ? Que reste-t-il quand on le bannit du cockpit, lui interdit le manche à balai, lui sabote l'altimètre et qu'on le prive de ses lunettes, de son casque et de sa tenue ? Eh ! bien, il ne lui reste d'autre issue que de devenir un saint.

Du moins en va-t-il ainsi dans la réflexion radicale sur la véritable aventure du vol que Cendrars conduit dans la deuxième partie de son quatrième volume de mémoires, *Le Lotissement du ciel*. En d'autres termes, lorsqu'il substitue le miracle de la lévitation à la conquête purement technique du ciel. « Le Nouveau Patron de l'aviation » raconte en effet l'histoire miraculeuse de saint Joseph de Copertino. Ce n'est certes pas un

²⁸ « Pourquoi le 'cube' s'effrite », *Aujourd'hui*, IV, 187.

docteur de l'Église, que ce pauvre saint provincial italien. En revanche, sa piété si sincère et si naïve lui permet de battre non seulement tous les records de locomotion aérienne libre et sans assistance mécanique, mais d'inventer également le vol à reculons.

Les personnes délicates qui auront trouvé notre vocabulaire quelque peu irrespectueux sont humblement priées de relire les descriptions pleines d'humour que Cendrars lui-même consacre à ce sujet²⁹. Or, ce que nous voudrions souligner pour finir, c'est la chose que voici: le livre consacré au nouveau saint patron de l'aviation et à la lévitation en tant que manifestation visible d'une expérience intérieure hors normes, très richement documenté et de ce fait difficile à lire par endroits, est ainsi conçu, ainsi construit dans sa totalité qu'il ne culmine pas avec le spectaculaire vol arrière, mais avec la tentative sans égale que fait sainte Thérèse d'Avila de présenter son extase miraculeuse non en termes d'événement mémorable, mais d'en traduire l'ébranlement intérieur en mots simples. Le texte de sainte Thérèse revêt ainsi une telle importance pour Cendrars qu'il ne peut pas faire autrement que de le citer par deux fois, in extenso.

Se produit alors la chose la plus extraordinaire, à savoir la lévitation à deux, dans laquelle l'irrésistible mouvement ascendant du lys blanc hors du caveau de la chapelle obscure de Saint-Pétersbourg trouve enfin son accomplissement: c'est l'extase partagée de Thérèse et de Jean de la Croix, plongés dans leur conversation et oublieux du monde, quittant le sol terrestre sans même s'en apercevoir, s'élevant de concert dans les airs...

Mais c'est là le début d'une autre histoire.

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

²⁹ Par exemple *Le Lotissement du ciel*, VI, 357, 380-381, 458-459, 462; Folio N° 2795 (1996, édition présentée et annotée par Claude Leroy): p. 65, 106-108, 248-250, 254-255.

BLUES

POUR BLAISE CENDRARS

1

En l'an quinzième de mon âge
si les pans lumineux de la jeunesse &
des yeux qui s'ouvrent et de l'épanouissement du corps
se perdaient dans le brou sale de bourgeons noirâtres –
mais ce n'était que de la peinture à l'eau
barbouillée par des instituteurs et par d'autres étouffoirs intellectuels –
je creusais de mes ongles un passage souterrain,
dépouillais la carapace de mes vêtements,
et en pleine possession
du corps de la volonté et du sexe
je me frayais avec d'autres assoiffés du vol

un chemin vers diverses libertés qui s'ef-
feuillaient sous les espèces de Hootchie Cootchie Man
ou d'une sorte de Moloch Moravagine donc
échappés des labyrinthes mortels
et cherchant malgré tout à être humains
ni langue mensongère ni roc dans le désert.

2

Blaise C. tu m'as appris à ne pas abhorrer toute faute de frappe,
à y distinguer des explosions et laisser
aller et venir la vie comme elle vient dans la certitude :

ÇA arrive comme ça doit arriver – et c'est
soit O.K. ou et La Mort. (Pas la fin de tout, au bout du compte.)

Tu m'apprends
– à déplacer des montagnes laisser là les ordures ou tout
reconstruire à nouveau
– à me ruer aux frontières avec les étoiles
et tomber dans un lac alpin
– à être la Pierre Noire et me sol-
idifier aux siècles des siècles
– à engendrer une planète ou une souris diaphane
inconsciente que l'épervier ravit
– le désir toujours vague mais
aussi sûr que la mer

Tu m'apprends
– à hurler au passage du Transsibérien
– à manger quand l'alouette se désaltère
– à rester coi quand les mammoths entrent dans ma chambre
– à rire quand rien ne m'est plus de rien –

3

Le joli mois d'avril ne cesse de boxer
les réveils alanguis dont
chacun parlait.

Et nous d'*éclore*
jusqu'aux précipices flamboyants de couleur,
nous découvriions des rires enfouis
et des morts théâtrales qui

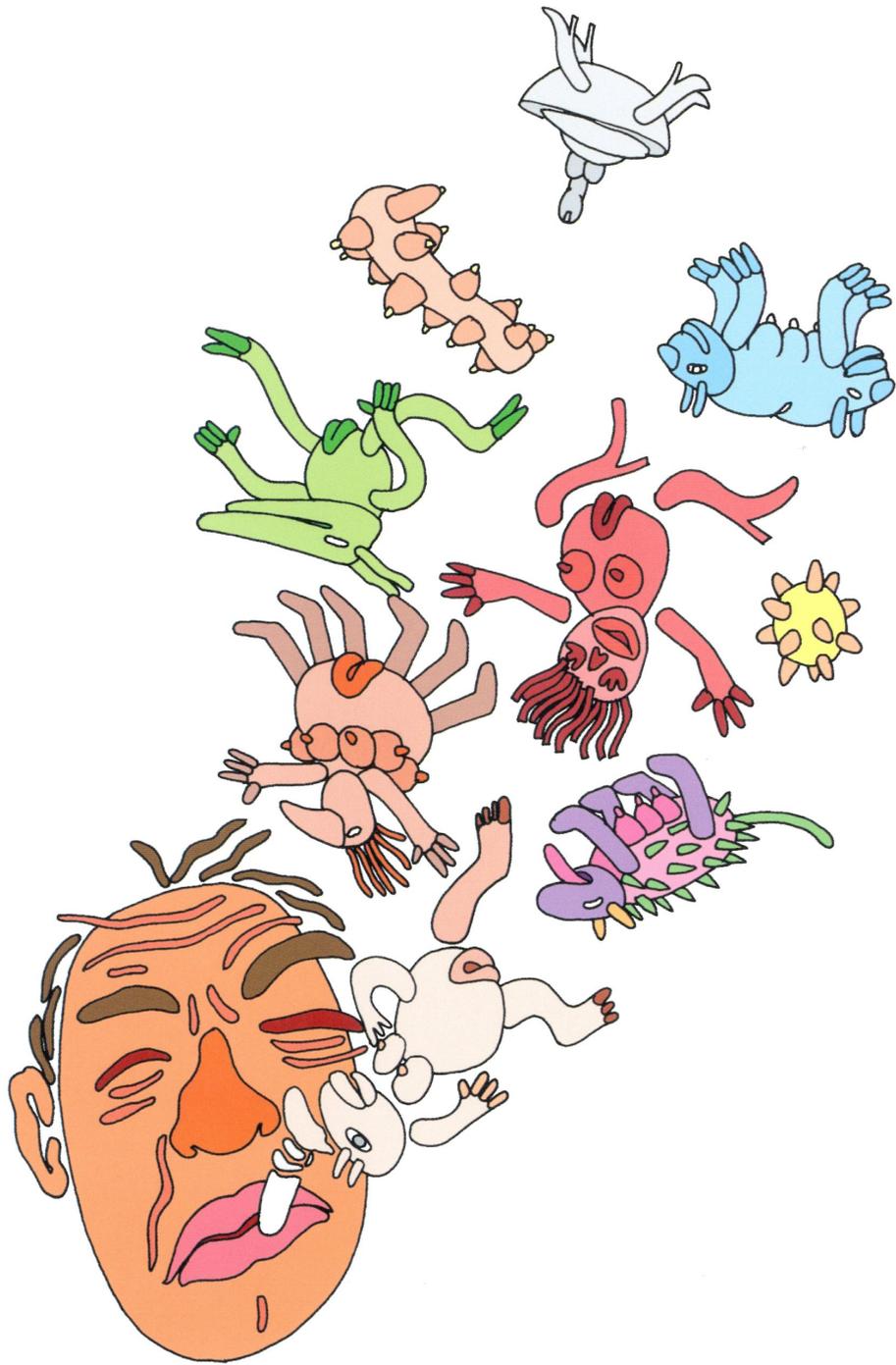
se trouvaient là tout simplement, monceaux d'hier, os&chair.

Printemps, mon ami, voyage lyrique sur porte-conteneurs 3 semaines
la vue bouchée par 1 conteneur ne me reste qu'à
devenir l'histoire, y ajouter la paroi du conteneur et ma vie jusqu'ici
et de tout écrire.

Et personne ne m'empêchera de l'engloutir ce conteneur
contenu compris, et

tous les autres avec, ceux qui contiennent la nitroglycérine.

BEAT BRECHBÜHL



Cendrars et les femmes.

CENDRARS

ET LES FEMMES

« On ne fait pas sa vie avec une femme », note Freddy Sauser dans un de ses carnets. « Et au bout du voyage c'est terrible d'être un homme avec une femme », constate le poète du *Transibérien*. « Le plus grave malheur qui puisse arriver à un homme [...] c'est de prendre une femme au sérieux », lance le narrateur de *Moravagine*. Des affirmations de cet acabit, hérissant çà et là ses textes, n'ont pas manqué de valoir à Blaise Cendrars – mais peut-être un peu trop sommairement – une solide réputation de misogynie. Sans prétendre apporter la preuve du contraire, nous essayerons de montrer dans les lignes qui suivent que les choses ne sont pas aussi simples qu'elles le paraissent de prime abord, d'une part et d'autre part nous tenterons d'éclairer les causes possibles de cette haine trop apparente de la femme.

Les femmes dans la vie du poète

La mère

Ne dirait-on pas que le naturel avec lequel le petit Blaise se glisse dans le rôle d'Œdipe prend les allures d'une insolence ludique? « Maman, maman, puis-je venir dans le tien lit? » mendie-t-il, âgé d'un an et demi à peine. La suite ressortit à la tragédie: pas de réponse. Le silence, la résignation, la maladie, la mort – il ne faut que peu de mots pour résumer l'existence de Marie-Louise Sauser, née Dorner (1850-1908). Elle se mettait parfois au piano. Les plantes de son herbier étaient dûment étiquetées en latin. Elle n'eut pas la force d'empêcher la dégringolade sociale et morale de la famille. Sa sœur, tante Claire, se serait souvent occupée du petit Freddy, se souvient-on; pendant leurs promenades, elle lui racontait des

histoires qu'il n'allait jamais oublier: l'histoire de Jésus de Nazareth, celle du paralytique qui se lève et marche, celle de la résurrection de Lazare. Dans *Les Confessions de Dan Yack*, Cendrars brosse, à quarante-deux ans, l'un de ses portraits les plus émouvants: «O ma mère, vous que j'aurais tant aimée! Je pense à vous. Je ne vous ai jamais connue.»¹

Les compagnes

En décembre 1906, vers la fin de son séjour à Saint-Petersbourg, Freddy fait la connaissance d'Hélène. Le coup de foudre, comme on dit. Freddy paraît avoir été subjugué à tel point qu'une faille douloureuse s'est ouverte entre l'image idéalisée de son amour – «Vous êtes tout ce que je rêvais de plus beau, de plus pur, de plus noble» – et la réalité grossière de son désir – «je me sens indigne de vous [...] avec mon éveil grandit en moi un profond dégoût pour moi-même.» Freddy est-il allé trop loin? Nous ne saurons probablement jamais ce qui s'est réellement passé entre les deux jeunes gens. Nous ne savons pas même au juste qui était cette Hélène Kleinmann, dont aucun document direct n'éclaire le mystérieux destin. Ce qui est avéré, c'est qu'en avril 1907 Freddy retourne seul à Neuchâtel et qu'il dresse le brouillon de ses lettres à Hélène dans son «Cahier noir»: «Nos deux âmes n'en formeront plus qu'une, mais il faut que nos corps soient séparés à jamais. Vous serez mon *ami* et moi votre *amie*.»²

Hélène meurt tragiquement le 11 juin 1907. Dans un demi-sommeil, elle aurait renversé sa lampe à pétrole. Accident? Suicide? Ce malheur jette Freddy dans un profond désespoir. Pour lui, Amor (l'amour charnel) et Eros (l'amour idéal) ne seront jamais réconciliés. Entre la révolte et le remords, comment aurait-il pu oublier ce que cette fin avait d'atroce? Le passage d'Hélène laissera sa trace à travers tout le labyrinthe de l'œuvre de Blaise et ses cendres reposent dans le nom d'artiste que le poète s'est lui-même donné: «En cendres se transmue / Ce que j'aime et possède / Tout ce que j'aime et que j'étreins / Se transmue aussitôt en / Cendres / Blaise Cendrars», écrit-t-il des années plus tard de sa main gauche, sur un bout de papier.

Pendant l'hiver 1908-1909, Freddy est à Berne. Il est mal dans sa peau. Il entreprend des études de philosophie: Kant, Schopenhauer, Nietzsche. Sa mère est décédée presque un an auparavant. Elle lui apparaît une nuit en rêve et lui annonce qu'un ange viendra lui apporter son soutien. Le lendemain, il fait la connaissance de deux étudiantes polonaises, deux cousines et amies inséparables: Féla Poznanska et Bella Bender.

Il s'éprend instantanément de la coquette et séduisante Bella. Elle lui laisse entendre que, de son côté, elle n'est pas indifférente à son charme, à

¹ *Les Confessions de Dan Yack*, III, 193; TADA 4, 242.

² *Inédits secrets*, 6, 12.

sa prestance, ce qui achève de lui tourner la tête. Or, au début des vacances de Pâques, la jeune femme disparaît sans la moindre explication. Freddy est pris d'angoisse; le souvenir d'Hélène le hante. Comme par un fait exprès, le théâtre municipal donne *Tristan et Isolde*... Fort heureusement, quelques jours plus tard, arrive une lettre de Belgique. Freddy prend aussitôt la plume: «Les mains haut et serrant convulsivement ton billet, fou de joie, je dansais par la chambre.» Mais le plaisir peut-il être plus profond, pour le poète en herbe, que la peine du cœur? La douleur le rattrape aussitôt, si crûment, si physiquement: «Oh! ton amour, ton amour me ravit et me torture, c'est comme une large brûlure sur mes chairs et sous les lys sacrés je suis enseveli à jamais! Redouble d'amour afin que ma souffrance se quadruple et que les roses m'enlacent de leurs épines», implore Freddy³.

Exercices de style? Peut-être. Mais – «une large brûlure sur mes chairs» – l'allusion à Hélène est transparente. Et quand, en recourant à l'équation romantique *Amour = Torture*, il assimile la souffrance physique à une expérience mystique, cette conception fait indéniablement partie de la psychologie bien particulière de Cendrars.

Le «choc en retour», pour employer cette expression favorite du poète, ne se fait pas attendre longtemps. Avant même d'avoir achevé sa lettre, Cendrars apprend que, si Bella est bien partie en Belgique pour les vacances de printemps, c'est au bras d'un autre! Un monde s'écroule. Les cauchemars reviennent. Les fantômes de la mère décédée et d'Hélène brûlée vive reviennent le hanter. Son seul ami cherche à lui venir en aide, lui enjoignant de sortir et d'aller se divertir.

Et c'est ainsi que le lendemain déjà Freddy aperçoit Féla, l'amie de Bella, au concert. Féla? Soudainement, tout s'éclaire, tout s'illumine. L'«ange» dont la venue lui avait été annoncée en rêve par sa mère, c'est elle, Félicie, Félicité, son salut! Bella, le démon tentateur, le serpent maléfique qui, en le frappant de cécité, l'avait détourné de la pureté, est mis hors jeu, maintenant. Mais voici que cette rencontre avec l'ange réveille la hantise compulsive de la pureté. Et du même coup ce vieux manichéisme opposant l'ange au démon (sous l'influence de tante Claire?), la victime au bourreau (en rappel du sort douloureux de la maman?), la vertu et le vice, le bien et le mal. Dans la vie comme dans l'œuvre, le rapport de Cendrars avec les femmes se heurte à ce dualisme radicalement inconciliable.

«Féla, ma sœur, mon amie, mon aimée», écrit Freddy dans une longue lettre où il lui raconte toute sa vie, lui dévoile toute son âme, «tends-moi la main, Féla, sauve-moi!»⁴ Secrètement amoureuse de lui depuis leur

³ *Ibid.*, 40.

⁴ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, 1993, p. 166-167.

première rencontre, désapprouvant l'inconstance de sa cousine, souffrant en secret de son flirt, Féla est émue aux larmes par l'initiative de Freddy. Elle dit oui au bonheur, non seulement d'être sa sœur, son amie, mais encore de devenir son amante. Freddy est bouleversé d'apprendre que la pureté et la sexualité ne sont pas incompatibles, en fin de compte, et qu'Amor et Eros peuvent très bien aller main dans la main. Saura-t-il retenir la leçon ?

De son côté, Bella n'abandonne pas la partie. Habitée à séduire tous ceux qui lui plaisent, elle a du mal à s'avouer vaincue. Freddy se laisse plusieurs fois prendre à ses pièges. L'ambiguïté a ses charmes, et qui ne se sentirait flatté en l'occurrence ? Entre la vierge infernale et l'amante angélique comment – et *pourquoi* – choisir ? Lassée à la fin de ce va-et-vient, Bella retourne vivre auprès de son ami en Belgique. Cet heureux dénouement évite au jeune homme d'avoir à prendre une décision. Mais l'ambivalence fait dorénavant partie de la personnalité de Cendrars : la dichotomie entre l'inclination pour le démon et l'élan vers l'ange détermine pour toujours et de façon indélébile son image de la femme, et il cherchera sans trêve ni répit, à travers toute sa vie et toute son œuvre, à réaliser une synthèse impossible.

« Elle s'est blottie dans mon rêve. Elle s'est divinisée. »⁵ Telle est l'épigramme qu'on pourrait inscrire au début de la longue histoire de Freddy et de Féla. Une histoire faite d'amour, de passion, de confiance mutuelle, de joies partagées, de projets en commun mais très tôt également une histoire mêlée d'inquiétude, de problèmes, de difficultés matérielles, de disputes pénibles.

De deux ans l'aînée de Freddy, Féla possède une maturité, une force intérieure, une persévérance et une détermination qui lui permettent de pressentir le grand poète en puissance dans ce jeune homme attiré par les arts et de mettre un peu d'ordre dans sa vie décousue, au moins pendant quelque temps. Ensemble, ils travaillent et luttent pour survivre dans des conditions matérielles de plus en plus précaires. Ensemble, ils lisent des poèmes, et découvrent – entre autres – celui que Cendrars considérera comme son maître, Remy de Gourmont. Compagne, amante, amie, Féla est aussi sa muse : pour elle, il écrit ses premiers vers ainsi que le conte « Au pays des images »⁶. C'est elle enfin – « la femme au cœur de tendresse »⁷ qui part rejoindre sa nièce à New York, parce que c'est la seule possibilité qu'elle voit de trouver un emploi et de gagner sa vie. C'est elle qui fait parvenir à Freddy l'argent pour la traversée, afin qu'il puisse – de Saint-

⁵ *Inédits secrets*, 151.

⁶ *Ibid.*, 57-102.

⁷ *Ibid.*, 151.

Pétersbourg où il n'a pas pu s'empêcher de retourner entre-temps – venir la rejoindre en Amérique. Elle donne des cours, son modeste pécule suffit pour une pauvre chambre et des repas frugaux. Il ne songe à rien d'autre qu'à écrire. Il lit, il écrit. Errant des nuits entières dans les rues de Manhattan. Rongé par le doute, tenaillé par la faim. Il s'accroche. Il s'obstine. C'est ainsi qu'il réussira son premier grand jet: le poème *Les Pâques*. Qu'il l'ait, comme il le prétend, couché sur le papier en une seule nuit inspirée du printemps 1912, à New York, sous le choc de l'audition de la *Création* de Haydn, ou qu'il en ait mûri et achevé la composition après son retour à Paris, cela reste à prouver positivement. Ce qui importe, c'est qu'il l'a signé de son nouveau nom, Blaise Cendrars, comme un acte de reconnaissance. Et en même temps, à la bien-aimée qui s'est tenue indéfectiblement à ses côtés parmi toutes les difficultés, il offre son autoportrait au bas duquel il inscrit la devise nervalienne: «Je suis l'autre.»

À la précarité de la situation financière s'ajoute le constat que, pour un poète de langue française, le chemin de la gloire passe par Paris. «Je quitte l'Amérique comme j'y suis arrivé: le cœur ivre d'un amour impossible!» écrit-il dans son calepin⁸. Que cherche-t-il au juste? L'«inaccessible étoile»? Sans aucun doute, car à peine est-il installé tout seul à Paris qu'il prend sa plume pour presser sa lointaine bien-aimée de s'embarquer au plus vite et de venir le rejoindre. On ne peut toutefois s'empêcher de déceler une certaine ambiguïté dans ses protestations d'amour. Le visage de sa mère lui sourit inopinément à travers les traits de Féla: «Je suis ton brave petit gosse. Je suis anémique. Je languis. Je languis. Je t'attends avec patience. Je suis bon, très bon, avec un bon sourire. Je suis très sage.»⁹ N'avait-il pas offert le châle de sa mère à Féla après leur première nuit d'amour? Un geste certainement plus lourd de sens qu'il ne l'avait pensé lui-même. Enfant, n'avait-il pas souffert de l'éloignement de sa mère, l'être qui pourtant subvenait le mieux à ses besoins? Est-il maintenant en quelque sorte victime de sa dépendance à l'égard de cette première figure féminine toute dévouée à lui, cette absente toujours présente? Cela nous aide peut-être à comprendre la portée de ces phrases définitives adressées à Féla: «Le tragique de l'amour c'est que le dévouement de la femme est absolu. L'homme en a peur: c'est trop immense. De Sapho à sainte Thérèse et à Mme Desbordes-Valmore c'est toujours le même cri, la même plainte: que l'homme ne peut supporter le dévouement complet de la femme, qu'il ploie, qu'il succombe, qu'il recule, que l'holocauste est de trop et qu'il supplie la femme de ne pas s'immoler toute. Or, je ne suis pas de ceux qui refusent ce sacrifice. Je l'accepte très

⁸ *Ibid.*, 211.

⁹ *Ibid.*, 259.

avide. Je veux boire tout ton sang. Je suis prêt à recevoir ce don trop lourd, à soutenir cet abandon.»¹⁰

Vraiment? Les événements vont très vite prouver le contraire. Lorsque Féla revient en Europe au printemps 1913, Cendrars s'est déjà fait un nom dans les milieux littéraires de la métropole française et il prend une part intense à la vie agitée du monde artistique d'alors. L'arrivée de Féla ramène un semblant d'ordre. Tous deux s'installent bientôt à la campagne, près de Paris, sans pouvoir d'ailleurs échapper à leurs soucis d'argent. En avril 1914, Féla donne naissance à leur premier enfant, Odilon, ce qui n'arrange en rien la situation. Blaise se voit en outre confronté à une nouvelle déconvenue: «Tu es devenue une mère, Felco, grommelle-t-il. Cela te va bien, ça te complète. C'est ta vraie vocation. Moi, je ne serai jamais un père... et je ne suis plus ton enfant préféré.»¹¹ Le 28 juillet la guerre éclate. Cendrars s'engage aussitôt comme volontaire. Le 8 septembre il est incorporé au 3^e régiment de marche de la Légion étrangère et le 15 il est promu caporal. Le 16 a lieu la célébration de son mariage avec Félicie Poznanska, puis il part pour le front.

La naissance de Rémy en 1916 et celle de Miriam en 1919 ne suffisent pas à ramener à ses devoirs paternels le mutilé de guerre Cendrars, toujours plus obnubilé par l'écriture. Au contraire. Il a beau promettre de l'argent pour le jour où le succès sera au rendez-vous, il abandonne entièrement le soin des enfants à Féla qui parvient même à leur faire aimer et admirer en dépit de tout cet «homme extraordinaire» auquel la vie de famille répugne tellement. Blaise s'éloigne de plus en plus. À la longue histoire d'amour succède une lente séparation, la divergence inexorable de leurs deux vies. Le divorce est prononcé en 1938. Félicie Poznanska meurt le 13 octobre 1943 à l'hôpital de Montpellier.

Remontons cependant le cours du temps. Entre 1915 et 1916 apparaît dans la vie de Cendrars la ravissante Gaby, venue de Picardie à l'âge de 19 ans, dont il s'éprend, avec laquelle il fait l'amour, assiste aux représentations des Ballets russes et qu'il loge même tout un mois chez Féla à Nice. «Un minois de chatte, le corps élégant, un peu androgyne», comme s'en souviendra un ami de jeunesse¹².

«Un peu androgyne»: nous touchons ici à un point délicat, à l'une des obsessions permanentes de Cendrars. Comment le misogynne décidé, le séducteur impénitent (une nuit avec lui, prétend-il, faisait plus pour la libération intérieure de sa partenaire que deux douzaines de séances chez un

¹⁰ *Ibid.*, 256.

¹¹ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars, op. cit.*, p. 284.

¹² Albert t'Serstevens, *L'Homme que fut Blaise Cendrars*, Denoël, 1972, p. 89 et Arléa, 2004 (nouvelle édition), p. 79.

psychanalyste), comment donc un tel homme peut-il nourrir le désir, pris très au sérieux, de faire voler en éclats l'identité sexuelle? «Je suis las d'être un mâle!», écrit-il dans *Moganni Nameh*; et dans une lettre à Féla: «J'ai ce soir une telle heure de nervosité que j'ai envie de descendre dans la rue pour chercher une femme-garçon.»¹³

Ce rêve du retour à l'enfance, au temps d'avant la différenciation sexuelle, jusqu'à l'androgynie originelle, représente-t-il la réponse au désordre inné de la sexualité normale et à la douleur qui poursuit et déchire le poète depuis si longtemps? Comme le souligne Conrad Moricand de façon éloquente dans le portrait astrologique qu'il dresse de Cendrars: «C'est l'horoscope à la fois d'un séducteur et d'un homme séduit. Un principe masculin et un principe féminin en constant équilibre et ne se contrariant pas mais donnant à la silhouette tant morale que physique du sujet une apparence troublante.»¹⁴ Mais l'expression certainement la plus forte qu'ait reçue ce «complexe» se trouve dans les vers du douzième des *Poèmes élastiques*:

Être à ta place
Tournant brusque!
C'est la première fois que j'envie une femme
Que je voudrais être une femme
Être femme
Dans l'univers
Dans la vie
Être
Et s'ouvrir à l'avenir enfantin¹⁵.

Les avis divergent par ailleurs sur la question de savoir dans quelle mesure la perte du bras droit peut être comprise comme une sorte de castration rétablissant symboliquement l'androgynie originelle. Cette mutilation marquerait ainsi la fin de son obsession, de sa peur de la femme, consacrerait la victoire sur la sexualité et rendrait plausible le rêve d'une pureté transfigurée par le mysticisme.

Quoi qu'il en soit, dès octobre 1917 Cendrars rencontre une femme en qui il reconnaît immédiatement son «grand amour» et qui le restera jusqu'à la fin de ses jours. Elle a vingt et un ans; elle est actrice; elle ressemble à «une vierge de vitrail» et n'est pas dépourvue de charme. Comme le dit t'Serstevens: «Il y avait de la séduction dans sa voix, le débit un peu enfantin, ce qui peut charmer un homme très masculin. Le

¹³ *Moganni Nameh*, IV, 91, et *Inédits secrets*, 253.

¹⁴ Cité d'après Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, op. cit., 311.

¹⁵ *Dix-neuf poèmes élastiques*, I, 71-72; TADA 1, 83-84.

corps mince et sans maigreur avait quelque chose d'un adolescent, à ce point que Blaise se plaisait à l'habiller en homme – chose exceptionnelle en ce temps-là – en jeune garçon breton, ce qui lui allait à merveille.»¹⁶ Ce n'est que bien plus tard que Cendrars confessa l'absolu sérieux de la chose, en écrivant: «Au début, en 1917, [...] je m'éloignais pour cacher ma joie de vivre car mon amour était tel, Raymone, que je craignais de tomber foudroyé [...].»¹⁷

Le coup de foudre, donc. Et comme Hélène, comme Féla, Raymone est vue en «vestale d'un feu sacré». Ce qui donne toutefois son caractère particulier à cette relation, c'est qu'elle restera «pure», c'est-à-dire sans contact sexuel, même après le mariage officiel. Dans cette *Vita nuova*, Amor éclipse Eros. Pour Blaise, Raymone restera «l'éternelle jeune fille, celle qui reste intacte à travers toutes les vicissitudes de l'existence, toujours disponible et toujours inaccessible. Elle est la gardienne de la pureté. Elle est l'incarnation de l'amour le plus complet qu'un pécheur chrétien en quête de sainteté puisse espérer: l'amour qui par la souffrance de la chair et par la joie de l'âme conduit sur la voie de l'amour absolu.»¹⁸

Le cercle se referme. La dernière est semblable à la première, pourrait-on dire en suivant Nerval. Même si elle vit sa propre vie, même si elle se voue corps et âme à sa seule vraie passion, le théâtre, et même quand elle délaisse Cendrars par deux fois, Raymone reste la compagne, la sœur fidèle, la muse irremplaçable du poète. Les lettres qu'il lui adresse à Paris de sa cuisine solitaire et affairée d'Aix-en-Provence pendant les années de guerre, de 1940 à 1945, fournissent un témoignage incomparable sur sa pensée et son travail.

Blaise Cendrars et Raymone Duchâteau se marient en octobre 1949. C'est elle qui aurait eu l'idée, dit-on, du voyage à Sigriswil en vue de la cérémonie. Après avoir (presque) achevé son œuvre, le poète épouse sa muse... Ils s'accordent à plusieurs reprises des vacances détendues à Ouchy, sur les rives du lac Léman. Cendrars consume ses forces créatrices dans son dernier roman *Emmène-moi au bout du monde!...*, afin de crier une fois encore de par le monde la puissance dévastatrice de la pulsion amoureuse. De son côté, sa femme veillera sur lui durant les dernières et pénibles années; elle le soigne alors qu'il est épuisé et malade, puis paralysé. Avec Miriam, la fille du poète, elle restera au chevet de son mari jusqu'à sa dernière heure, le 21 janvier 1961.

¹⁶ Albert t'Serstevens, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷ *L'Homme foudroyé*, V, 297; TADA, 5, 331.

¹⁸ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars, op. cit.*, p. 340 et 319.

Les amies

Il nous faut ici nous limiter à trois figures féminines liées d'amitié avec Cendrars: la femme artiste, complice de travail – celle-ci apparaissant sous deux incarnations différentes –, la femme mécène et l'aventurière.

Fin 1912, incontestablement impressionné par le poème *Les Pâques* qui vient de paraître, Guillaume Apollinaire invite Cendrars au Café de Flore, lieu de rencontre, tous les mercredis, des poètes et de leurs amis. Il y fait la connaissance des Delaunay, Robert et Sonia: «Il y a eu tout de suite entre nous une très grande sympathie [...]. Entre Robert et lui, ça a été tout de suite la grande amitié [...]. Pour moi, j'étais assez timide et plutôt portée à la rêverie [...], mais avec Blaise nous parlions souvent des poètes allemands qu'il aimait (et que moi-même j'avais pratiqués après mon premier mariage en Allemagne avec Wilhelm Uhde), et de la Russie, d'où j'étais originaire. Le génie de Blaise était évident: il suffisait de l'entendre parler, on le découvrait même sans avoir lu ses poèmes. Je ne serais pas étonnée que l'amitié qui nous avait réunis ait été un stimulant pour lui», raconte Sonia¹⁹.

Cendrars se sent bientôt comme chez lui dans l'atelier des Delaunay, où, en leur absence, il trouvera même un abri temporaire avec Féla et le petit Odilon. Un jour qu'il observe Sonia à l'œuvre, l'idée d'un livre original, hors du commun, lui vient. Il le nomme le «premier livre simultané», parce qu'il mêle le texte et la couleur, la poésie et la peinture, sous une forme et avec une force encore jamais réunies. *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* était née.

En hommage aux robes «simultanées» conçues et réalisées par Sonia, Cendrars écrit (de sa main droite encore) le poème: «Sur la robe elle a un corps». Une nuit, au Portugal, Sonia fait un rêve étrange dans lequel Blaise lui apparaît, amputé d'un bras. Presque au même moment, Cendrars est effectivement blessé lors de l'assaut de la ferme Navarin, en Champagne.

En 1923 Blaise Cendrars reçoit la visite d'un jeune couple faisant partie de l'avant-garde artistique du Brésil, le poète Oswald de Andrade et la femme peintre Tarsila do Amaral. Il s'enthousiasme à l'instant: la peinture claire, moderniste, de l'artiste de São Paulo lui plaît tout particulièrement et, très vite, il ne parle plus que de la «chère petite grande Tarsila». Il lui offre un tableau, une «Tour Eiffel» peinte par lui-même et accompagnée d'une dédicace affectueuse. À partir de là, tous deux se lient d'une amitié profonde et féconde. Par l'entremise de Tarsila, Cendrars peut entreprendre un voyage au Brésil. Il rapporte de son séjour de six mois les

¹⁹ «Souvenirs de Sonia Delaunay» dans Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, Club français du livre, tome 1, XXI.

Feuilles de route, une profession de foi personnelle en faveur du Brésil. Il prie naturellement Tarsila d'illustrer ce recueil de poèmes et celle-ci n'aura qu'à se laisser inspirer par les impressions recueillies lors de leur voyage dans l'intérieur du pays jusqu'aux villes légendaires de Congonhas et d'Ouro Preto.

En 1925, Cendrars montre les tableaux de Tarsila à un connaisseur d'art sans préjugés et le persuade de mettre sur pied la première exposition parisienne de l'artiste brésilienne, à la Galerie Percier. Le catalogue est enrichi de textes de Cendrars.

Ce dernier n'oubliera jamais son « petit oiseau brésilien ». En 1949, plus de vingt ans après son dernier voyage au Brésil, il lui dédie « La Tour Eiffel sidérale », la troisième partie du *Lotissement du ciel*, un de ses textes majeurs : « Para a mais linda Paulista do mundo. »

1916 est une des années les plus sombres de la vie de Cendrars. Un des rares rayons d'espoir lui vient de sa rencontre avec Eugenia Errazuriz, dame du monde et richissime Sud-Américaine, entichée de Paris et de ses artistes et s'intéressant avant tout à la peinture moderne. Pour avoir entendu réciter un de ses poèmes lors d'une soirée littéraire alors à la mode, elle invite Cendrars chez elle, avenue Montaigne, et le présente aussitôt au célèbre couturier et mécène Jacques Doucet, qui lui propose un contrat ferme. Elle suggère à Paul Lafitte, le directeur des Éditions de la Sirène, de recommander Cendrars au cinéaste Abel Gance, comme assistant. À plusieurs reprises, elle tirera Féla et les enfants des difficultés financières dans lesquelles la petite famille se débat.

Sa villa de Biarritz, « La Mimoseiraie » est également célèbre, comme le sera, plus tard, « L'Angostoura » où « son poète moderne » pourra disposer en permanence d'une chambre réservée à lui exclusivement. Celui-ci s'y réfugiera souvent, pour se consacrer au travail ou pour s'isoler tout simplement. Pétrie de mysticisme religieux, cette « nouvelle mère » de Cendrars ne peut que le soutenir dans sa quête.

Autre « rayon de soleil » au milieu de la plus longue période de chagrin d'amour qu'il ait vécue – nous sommes en 1939, cela fait deux années que Blaise et Raymone ne se sont plus revus – : Élisabeth Prévost a vingt-deux ans; elle vient de rentrer d'un safari en Afrique; elle boit sec, adore le whisky et ne rate jamais sa cible. Androgyne, virginale, spirituelle, elle a tout pour séduire Cendrars et devient effectivement en un rien de temps son « meilleur copain ».

La relation avec Élisabeth – Blaise l'appelle affectueusement « Bee & Bee » ou « Diane de la Panne » – est exactement ce qu'il lui faut dans cette mauvaise passe : une franche amitié, le respect mutuel, la paix de la campagne. La propriété ardennaise d'Élisabeth Prévost, « Les Aiguillettes », où

elle dirige un élevage de chevaux de course, verra effectivement naître divers textes et germer plusieurs projets importants.

Entre le réel et l'imaginaire

Dans la seconde partie de notre étude, nous allons nous intéresser aux figures féminines qui peuplent les textes de Cendrars, sans chercher cependant à confronter systématiquement la fiction à la réalité. À vingt-quatre ans, Freddy Sauser s'efface pour laisser la place à l'Autre, à l'homme entièrement voué à l'écriture et dont la vraie vie se trouve désormais dans ses livres, même si ceux-ci se nourrissent de sa vie réelle. En d'autres termes, chez Cendrars, les événements clés de sa vie sont projetés et mis en œuvre dans le texte au même titre que les visions qui hantent son imaginaire, de sorte que le livre tel un «miroir déformant» n'offre pas seulement une «projection idéale» mais qu'il se révèle, plus radicalement, comme la «seule réalité»²⁰ qui puisse s'appréhender. On ne s'étonnera donc pas, chez un auteur qui maintient avec Przybyszewski qu'«à l'origine était le sexe», de voir la rencontre avec la femme exorcisée en quelque sorte par le biais de diverses figures caractéristiques.

L'obsession de la pureté et de la mort

Si l'on en croit *Bourlinguer*, le petit Blaise²¹ aurait été plutôt précoce: à l'âge de sept ans, il tombe éperdument amoureux à Naples de la petite Elena. Ils jouent ensemble, vagabondent à travers champs et jardins, vont à la chasse aux escargots. C'est grâce à elle qu'il découvre qu'il est un garçon, lorsqu'elle attire son attention sur une certaine petite différence. Elle porte donc la responsabilité de l'avoir arraché à son androgynie originelle, à cet état d'innocence dans lequel chaque enfant croit se trouver tout d'abord. En l'obligeant à reconnaître son sexe, elle divise pour ainsi dire l'enfant en deux, le dépouille de sa part féminine. Peu après, Elena est mortellement frappée par une balle perdue. Frappée ou punie?

En 1905, le jeune Blaise s'enflamme pour Lenotschka, une révolutionnaire finnoise; par amour pour elle, il prend part à de dangereuses activités subversives en Russie, alors que le pays est en pleine ébullition. Deux ans ne se sont pas écoulés que la «douce et enthousiaste petite collégienne révolutionnaire» subit la peine de mort par pendaison à Viborg²².

²⁰ *Bourlinguer*, VI, 320; TADA 9, 405.

²¹ Dans les écrits autobiographiques de Cendrars ne figurent, *nota bene*, ni Frédéric, ni Freddy, ni Fritz, mais dès la naissance le seul prénom de Blaise.

²² *Le Lotissement du ciel*, Folio 2795, 408.

Elena... Lenotschka... toutes deux tragiquement privées de leur jeune vie, de leur beauté et de leur pureté... Comme Hélène?²³

L'obsession de la pureté s'incarne dans diverses autres figures féminines traversant le monde romanesque cendrarsien. C'est ainsi qu'apparaît plusieurs fois la «femme-enfant» qui provoque chez l'homme élu le «foudroiement amoureux», mais qui refuse de se donner à celui qu'elle a «foudroyé» pour rester éternellement sa «sœur».

Tel est le cas, dans *Moravagine*, de la princesse Rita, mariée au héros alors qu'ils n'ont tous deux que six ans d'âge. Ils ne se voient qu'une fois par année, le jour anniversaire de leur mariage. Leur amour «sans tache», symbolisé par des roses blanches, se développe ainsi jusqu'à leurs dix-huit ans, lors de rencontres aussi rares que virginales. Puis un beau jour, le désir désespérément réprimé de Moravagine se transforme en agressivité sado-masochiste: quand Rita lui annonce qu'elle le quitte définitivement, il devient fou et la tue. Pompon, dans *Une Nuit dans la forêt*, subit un sort guère plus enviable: elle est «l'être le plus pur, le plus transparent, le plus fragile, le plus porcelaine» que Cendrars ait jamais rencontré, sa «petite fille»²⁴ qu'il emmène avec lui en Italie, à qui il montre tout Rome, mais qu'il ne touche pas – jusqu'au jour où elle aura le visage affreusement mutilé par un accident.

La plus impressionnante des figures de «femmes-enfant» créées par Cendrars reste cependant celle de Mireille, l'héroïne des *Confessions de Dan Yack*. Le coup de foudre est immédiatement suivi du mariage; mais le mariage reste «pur» – comme celui de Raymone avec Cendrars – parce que Mireille, par répugnance pour tout contact sexuel, se réfugie dans son rêve d'avoir à ses côtés un «grand frère» qui ressemble comme deux gouttes d'eau à son papa. Dan Yack l'entoure de ses soins, la gâte, tente de l'égayer et de la faire rire, mais il est impuissant devant la maladie inquiétante, mystérieuse, qui consume ses forces et dont elle meurt peu après.

L'obsession de pureté poursuivie avec un tel sérieux ne peut pas renvoyer au seul refus de la sexualité, elle indique le refus de la vie même. C'est ainsi que «l'homme foudroyé par l'amour» est condamné à vivre sans amour. Pour expier la mort d'Hélène?

L'étoile inaccessible

Il n'y a qu'un pas entre l'idéal obsessionnel de pureté et le culte de l'inaccessible de l'impossible amour. Ce culte hante toute l'œuvre de

²³ «L'histoire d'Elena est la version publiable de la mort d'Hélène», affirme Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 66.

²⁴ *Une nuit dans la forêt*, VII, 30; TADA 3, 179-180.

Cendrars. Que l'on pense au conte intitulé « Au Pays des images »²⁵, dans lequel le prince Adonis tombe amoureux sans espoir d'une statue de marbre. Cette image reparait sous les avatars les plus divers dans presque tous les textes de Cendrars, notamment dans un de ses derniers livres, *Le Lotissement du ciel*. Dans sa fazenda du Morro Azul perdue au fin fond de l'Etat de São Paulo, le docteur Padroso (manifestement un alter ego de l'auteur) se consume d'amour pour une Sarah Bernhardt adulée, qu'il n'a vue, en chair en os, qu'une seule fois au théâtre de la capitale, sur l'épaule nue de laquelle il a déposé un baiser brûlant et qui ne lui laisse désormais plus une heure de tranquillité²⁶.

En ce qui concerne Dan Yack, sa vie est par trois fois radicalement transformée par un amour impossible. À cause d'Hedwiga, qui le quitte pour convoler avec un autre, il abandonne brusquement Saint-Pétersbourg et ses mondanités pour fuir dans la solitude de l'Antarctique. Dans l'île de Chiloé, toute présence féminine est bannie de Community-City, communauté utopique purement virile, fondée par Dan Yack. Il suffit de l'arrivée fortuite de Dona Heloisa pour remettre en question la guérison, c'est-à-dire le retour à la vie active et sociale du héros. Dan Yack tombe éperdument amoureux de la jeune femme envoûtante, mais elle est mariée à Hortalez junior et enceinte jusqu'aux yeux... Enfin, ce sera l'inaccessible Mireille qui viendra une ultime fois changer le cours de la vie de Dan Yack. Son histoire, qui se voulait celle de l'adieu à la femme, devient en fait celle du triomphe de la féminité maudite, qu'il ne parvient pas à maîtriser – mais aussi celle du renoncement idéal à la femme charnelle.

La femme dangereuse

Il faut dire toutefois que Cendrars n'atteint cet idéal qu'avec peine. Pour tuer le désir qui continue de couver en lui, il doit tuer ou du moins renier et rabaisser la femme. Tout danger vient d'elle, car « la femme est toute puissante, [...]. L'homme est son esclave, il se rend, se vautre à ses pieds, abdique passivement. Il subit. »²⁷ La petite Elena, comme Ève au Paradis et comme toutes les femmes, n'est-elle pas coupable de la prise de conscience de la sexualité et donc de la Chute? Sa puissance doit donc être combattue. Dans le fond, c'est la peur qui nourrit l'anti-féminisme abusif de Cendrars. Sa misogynie se manifeste sous différentes formes allant du

²⁵ *Inédits secrets*, 57-102.

²⁶ À l'adresse de Raymone, le narrateur d'*Une nuit dans la forêt* (1929) avait dit ceci : « O mon amour ! Je ne prononce pas ton nom. C'est toi qui parles. Je viendrai t'entendre ce soir au théâtre. De derrière les feux de rampe ta voix me parviendra, toute chargée de nuit et d'étoiles [...] et je sortirai, comme cela m'arrive souvent, sans rien dire... » (VII, 45; TADA 3, 200-201.)

²⁷ *Moravagine*, II, 293; TADA 7, 68.

simple mépris et de l'avalissement de la femme à sa réduction à l'objet sexuel.

La femme abjecte

Moravagine, le héros terrifiant du roman du même nom, rend pleinement honneur au nom qu'il porte: il étrangle toute femme qui croise son chemin, puis il lui ouvre le ventre. La raison de cette atrocité? Une certaine Rita qui avait voulu l'abandonner et qui fut sa première victime. Quant au Dr Raymond, le psychiatre et complice de Moravagine, son rôle de narrateur lui sert – pratiquement de la première à la dernière page – à proférer des imprécations contre la femme en tant que telle:

L'homme et la femme ne sont pas faits pour s'entendre, s'aimer, se fondre et se confondre. Au contraire, ils se détestent et s'entre-déchirent; et si, dans cette lutte qui a nom l'amour, la femme passe pour être l'éternelle victime, en réalité c'est l'homme qu'on tue et qu'on retue. Car le mâle c'est l'ennemi, un ennemi maladroit, gauche, par trop spécialisé. [...] La femme est maléfique. L'histoire des civilisations nous montre les moyens mis en œuvre par les hommes pour se défendre contre l'avachissement et l'effémination. [...] Au cours des âges, et avec plus ou moins de retard, on voit toutes les civilisations périlcliter, disparaître, s'enfoncer, s'abîmer en rendant hommage à la femme²⁸.

Ou encore:

Comme son rôle est de séduire, la femme se croit toujours au centre de l'univers, surtout quand elle est tombée très bas. L'avalissement de la femme est sans fond, de même sa vanité²⁹.

C'est essentiellement sur la personne de Mascha que les deux compagnons déversent leur haine brutale de la femme. Raymond raconte qu'ils avaient fait la connaissance de cette juive lithuanienne à Varsovie; elle les avait suivis en Russie et avait pris une part active à leurs attentats terroristes. Une grande femme avec une forte poitrine et un derrière majestueux. Mais, précise Raymond, avec sa bouche tombante, son front de penseur et ses cheveux bouclés, elle ressemblait à Novalis. De plus, elle aurait fait de solides études de mathématiques en Allemagne et même écrit un ouvrage traitant du *perpetuum mobile*. Une personne affreusement raisonnable, froide, jamais prise au dépourvu quand il s'agissait de se lancer dans une nouvelle affaire, d'exécuter un attentat ou d'éventer les

²⁸ *Ibid.*, II, 293; TADA 7, 68.

²⁹ *Ibid.*, II, 328; TADA 7, 114.

traquenards de la police. Mais autant elle se montrait intrépide au combat, autant elle se serait comportée de façon sentimentale et bête en amour. Seule avec Moravagine, elle devenait une tout autre personne, ordinaire, larmoyante, sensuelle et lubrique³⁰. Raymond en est dégoûté, et Moravagine ne perd pas une occasion de la tourmenter de toutes les manières imaginables.

Mais enfin, ce qu'il y a de plus vil dans la femme selon eux, c'est sa fertilité: «La femme est sous le signe de la lune, ce reflet, cet astre mort, et c'est pourquoi plus la femme enfante, plus elle engendre la mort. Plutôt que de la génération, la mère est le symbole de la destruction.»³¹ En fait, ce que Moravagine déteste le plus en Mascha, c'est sa grossesse qui le prive de son rôle favori, qui est de jouer à être son enfant, et l'oblige à endosser le rôle abhorré de père. L'expérience traumatisante de la première grossesse de Féla ressurgit-elle ici démesurément amplifiée?

Ce souvenir doit avoir persécuté Cendrars, car la figure de la femme enceinte malheureuse reparaît sans cesse dans ses textes. Que l'on pense par exemple à Pompon qui est présentée comme «cette petite Française [...] qui se tira un coup de revolver dans le ventre pour tuer le fruit de ses amours, le jour où abandonnée par son amant [...] elle s'aperçut qu'elle était enceinte.»³² Pompon survivra; Mascha trouve une fin atroce...

La femme-objet

La dichotomie entre Amor et Eros introduite par le culte de l'inaccessible est une constante dans l'œuvre de Cendrars. Si Dan Yack arrive à se convaincre de renoncer à l'amour charnel, il semble bien que Cendrars comme auteur, narrateur et protagoniste des textes «autobiographiques» ne partage pas cette façon de voir. C'est qu'Amor ne parvient pas à bannir Eros, qui lui fait parfois un pied de nez et lève une passante.

«J'aime bien trop la femme pour ne pas être misogyne», déclare Cendrars dans *L'Homme foudroyé*. Et si l'on peut en croire *Vol à voile*, Blaise doit avoir mené une jeunesse plutôt dissipée à Neuchâtel où il était censé suivre les cours de l'École de commerce: trois jeunes Anglaises simultanément; puis Teresita et Rosita qui le présentent à madame leur mère, la belle Madame de B., une riche Sud-Américaine dont l'élégance et le parfum le séduisent et qui l'initie aux secrets de l'amour³³. Dans *Une nuit dans la forêt*, Cendrars rejette carrément la chasteté: «Je ne la pratique pas et matche avec toutes les femmes, sans arrière-pensée, sans prophy-

³⁰ *Ibid.*, II, 290-291; TADA 7, 64-65.

³¹ *Ibid.*, II, 292; TADA 7, 67.

³² *Une nuit dans la forêt*, VII, 30; TADA 3, 179.

³³ *L'Homme foudroyé*, V, 270; TADA 5, 295 et *Vol à voile*, IV, 252; TADA 9, 436.

laxie³⁴. Et l'homme foudroyé par l'amour, en dépit de sa résolution de tourner le dos à Eros, ne renonce pas à des «écarts par passion». La nuit qu'il partage avec Madame de Patmos est symptomatique: malgré la passion orageuse qu'il lui voue, malgré toutes les promesses absurdes qu'elle lui fait, malgré toutes les menaces de mort, de suicide, cette nuit n'aura pas de suite: au premier cri du coq, ce sera la séparation à jamais.

Dans cette scène de passade plutôt que d'amour, le mépris de la femme s'exprime par sa réduction au simple objet de désir charnel. D'une part, la nuit torride n'est pas seulement «accordée» comme une faveur particulière, mais encore comme une thérapie brève de type psychanalytique; d'autre part, Madame de Patmos s'indigne, traite son amant de tous les noms dès qu'elle se rend compte qu'il va la quitter, et (véritable mère maquerelle) elle va jusqu'à lui proposer sa propre fille pour le retenir³⁵.

D'ailleurs Dan Yack lui aussi, avant de découvrir le grand amour, noie son ancien chagrin dans les plaisirs charnels. C'est ainsi qu'à l'hôtel Payot, à Chamonix, il tombe entre les griffes de trois girls qui n'ont pas les moyens de régler leur note. Par hasard, elles se nomment toutes trois Bella; serviable comme il est, il couche avec chacune. (Et se venge par trois fois de l'infidèle Bella Bender.) La serveuse qui travaille dans le même hôtel l'attire davantage encore: elle s'appelle Lucienne, Lucie, Lucia, Luce, Lucette, Suzette, Lulu ou Zézette, elle est «aussi belle que bête» et «la nuit, miaule tout doucement, tout doucement.»³⁶ Ajoutons qu'avant d'épouser Mireille, Dan Yack avait été l'amant de la mère de celle-ci – en quoi il n'avait apparemment pas été le seul.

Depuis *Pâques à New York*, la figure de la prostituée traverse toute l'œuvre de Cendrars. La petite Jeanne, pâle et douce, du Transsibérien, «la fleur du poète», nous fait des signes désespérés. Thérèse Églantine, la vieille actrice démente, nous effraie par son manque cynique de pudeur, elle qui ne s'arrête devant rien. Tout tourne autour du sexe, *comme disait l'Autre*.

La garçonne

Si l'on voulait dresser le catalogue des femmes que Cendrars a pourvues de traits androgynes, il faudrait sans aucun doute commencer par la statue de marbre que le prince charmant Adonis trouve inopinément dans le «Pays des images». À partir de là, la liste serait passablement longue; la sélection présentée ici demanderait de toute manière à être étoffée et complétée. Mascha ne devrait pas manquer d'y figurer, avec ses manières

³⁴ VII, 18; TADA 3, 161.

³⁵ *L'Homme foudroyé*, V, 170; TADA 5, 160-162.

³⁶ *Les Confessions de Dan Yack*, III, 153; TADA 4, 189-190.

entreprenantes et décidées, pas plus que la conductrice de tram de Malaga, «virago farouche et souriante»³⁷, dont s'entiche Dan Yack, ni Fausta, ni surtout Mireille qui, depuis sa plus tendre enfance, aurait voulu être un garçon mais qui s'effondre quand elle est révélée à elle-même dans son dernier rôle au cinéma, celui de Gribouille, déguisée en jeune homme. Faut-il rappeler que Cendrars a songé à faire jouer à Raymone le rôle de Gribouille, trouvant sa ressemblance avec le personnage «séduisante»?

Ce n'est donc pas un hasard si le souvenir le plus vif qu'il ait gardé de Sarah Bernhardt est celui dans lequel elle interprète le rôle de Roméo en travesti. Pas un hasard non plus si Fredrick Jensen, le capitaine de l'ERIC-JUEL, que Cendrars met dans la confiance pendant la traversée de Rio à Cherbourg, accepte de régulariser le passager clandestin qu'est sa maîtresse Félicie (dont le visage est barré d'une profonde cicatrice résultant d'un accident) en la faisant passer pour son *boy* Fê-Li. Pour ne rien dire de Diane de la Panne au nom évocateur, sa pointure 42, sa poitrine plate, sa voix de basse profonde, – mais quelle apparition divine, lorsqu'elle daignait paraître en toilette de soirée! On sait par ailleurs qu'Élisabeth Prévost, grande amie de Cendrars, s'est reconnue dans ce personnage de roman.

La liste des femmes-garçons pourrait s'allonger à volonté, surtout si l'on étendait l'analyse à *Emmène-moi au bout du monde!*... Du reste, les personnages féminins ne sont pas les seuls à être marqués par l'androgynie cendrarsienne. Leur pendant – l'homme efféminé – traverse logiquement lui aussi l'œuvre. Mais les quelques exemples qu'on vient de voir paraissent suffisamment significatifs de la volonté de neutralité sexuelle qui obsède l'écrivain.

L'ambiguïté de la femme

Chez Cendrars, la confusion des sexes s'accompagne d'une autre caractéristique de la femme: son ambiguïté intrinsèque. Il faut entendre par là sa double nature: sexualité diabolique d'une part, candeur angélique de l'autre.

Cette dualité se manifeste déjà dans ce «péché de jeunesse» qu'est selon le jugement du poète lui-même, le cycle de poèmes *Séquences* (1913). Ces poèmes, dédiés à Féla, célèbrent la femme, ou plutôt la Femme, écartelée entre les élévations de la Dame et les appétits de la Goule», selon la formule de Claude Leroy³⁸. Dans *Moganni Nameh*, le narrateur cerne la femme par des suppositions contradictoires. D'un côté l'insatiabilité féminine: «Quelle brutalité! Femme, tu aimes le scandale, tu te déshabilles

³⁷ *Ibid.*, III, 136; TADA 4, 172.

³⁸ Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 69.

pour un bain d'adultère. – Mets des voiles, mets des voiles, – je suis las de chair crue.» De l'autre l'admiration et la reconnaissance: «Souviens-toi des femmes! Ce sont elles qui t'ont tiré de la basse-fosse universitaire. Elles sont sans morale, sans principes, sans théories; tout énergie: une force élémentaire de vie qui se cabre, un magnifique spectacle.»³⁹

Et lorsque nous regardons une dernière fois la petite Jeanne qui nous fait signe du Transsibérien, nous voyons qu'elle est devenue Jehanne de France, la Pucelle d'Orléans...

Ce soir un grand amour me tourmente
Et malgré moi je pense à la petite Jehanne de France
C'est par un soir de tristesse que j'ai écrit ce poème en son honneur
Jeanne
La petite prostituée
Je suis triste je suis triste⁴⁰.

Cette mise à nu de l'ambiguïté fondamentale de la femme montre bien toute la complexité de l'analyse psycho-sociale à laquelle nous convie l'œuvre de Blaise Cendrars.

La sublimation du désir

Lorsqu'en 1943, après un long silence, Cendrars se met à écrire les quatre volumes de sa «saga autobiographique», ou plutôt de sa «mythographie», il est obnubilé par une image féminine: celle de Marie Madeleine. Le livre lui tient très à cœur; ce sera la plus belle histoire d'amour jamais vécue et pensée sur la terre. Il y racontera les noces mystiques et la vie contemplative de la pécheresse repentante. Le livre s'appellera *La Carissima* et sera, bien sûr, dédié à Raymone. Pour l'écrire, il va étudier les grands mystiques et se plonger dans leurs ouvrages. Il s'absorbe tout entier dans l'âme de cette femme qui, seule, a ému le Christ jusqu'aux larmes.

Ce livre n'a pas été écrit. Mais par la fusion de toutes les figures féminines peuplant son monde imaginaire en cette femme unique, qui a su sublimer ses pulsions sexuelles en un amour mystique, Cendrars dévoile le secret de son parcours torturé: il ne s'agissait pas pour lui de refouler, de nier, d'étouffer le désir charnel, mais de le dépasser, d'y renoncer volontairement. Ce qu'il a cherché en écrivant, c'est l'illumination et le renouvellement spirituels.

Si ce n'est *La Carissima* qui couronne sa «tétralogie», celle-ci finit tout de même par s'élever à des hauteurs célestes, dans le dernier des quatre

³⁹ *Moganni Nameh*, IV, 90-91.

⁴⁰ *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, I, 33; TADA 1, 33-34.

volumes intitulé: *Le Lotissement du ciel*. Un ciel peuplé de saints flottant librement, emmenés par saint Joseph de Copertino, l'« as de la lévitation » et le nouveau patron des aviateurs. Mais c'est aussi le ciel au firmament duquel le docteur Padroso découvre du haut de sa fazenda du Morro Azul une nouvelle constellation qui n'est autre que la « Tour Eiffel sidérale ». N'en dit-il pas plus que de longs discours, ce symbole phallique projeté sur la voûte céleste ?

Et le seul véritable amour, le seul grand amour de Cendrars, la seule « épouse » qui ait vraiment compté dans son existence ne se nomme-t-elle pas : écriture ? Dans *Bourlinguer*, il souligne qu'on ne saurait prêter trop d'attention à la part féminine dans la littérature. Et de sa plus belle nuit passée à écrire il parle comme d'une nuit d'amour.

MARIA TERESA DE FREITAS

UNE SAISON AU PARADIS

Plus de lendemain,
Braises de satin,
Votre ardeur
Est le devoir.

ARTHUR RIMBAUD

Le passager qui, en février 1924, débarqua à Rio du paquebot rapide à deux hélices *Formose* par une température de quarante degrés, la veste de son costume gris boutonnée jusqu'au col, la manche droite pendante, la main gauche serrée sur l'aile d'un chapeau de feutre, cet illustre passager était un écrivain en crise. Dès la publication de ses *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919), dans lesquels il avait aiguisé sa sensibilité poétique jusqu'à frôler la limite de rupture, Blaise Cendrars voyait son inspiration le quitter sous l'attrait d'un moyen d'expression artistique tout ce qu'il y avait alors de neuf, de frais, d'actuel: le cinéma, – rejeton bâtard de la littérature en feuilletons du siècle précédent. Or, Cendrars cherchait précisément à passer de la poésie la plus moderne à ce genre hybride qu'Alexandre Eulálio appellera le « roman hors série »¹, en récusant l'analyse psychologique des personnages au profit de la mise en œuvre des techniques empruntées aux arts plastiques, à la musique et au cinéma. *Moravagine* en sera l'exemple le plus frappant.

Paulo Prado (1869-1943) fut un homme d'affaires très influent, actif avant tout dans le secteur de la plantation, de la production et de l'exportation.

¹ « Falso romance, ou romance fora de série » écrit Alexandre Eulálio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo / Brasília, Quíron, INL, 1978, p. 28; 2^e édition, revue et complétée par Carlos Augusto Calil, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 33.

tation de café. C'était également un grand intellectuel éclairé. En l'invitant à venir au Brésil, à São Paulo, il offrit à Cendrars l'opportunité d'échapper aux disputes de plus en plus stériles du grand monde littéraire parisien, l'occasion de tenter sa chance ailleurs et autrement, et – sait-on jamais? – peut-être même de faire fortune.

La traversée de l'Atlantique se révéla déjà hautement stimulante. À côté des poèmes journaliers, qui constitueront *Feuilles de route*, sa première œuvre «brésilienne», Cendrars remit sur le métier – sans doute stimulé par la température croissante et la lumière de plus en plus vive – divers projets anciens de ballets, de poèmes et de romans.

Adieu Europe que je quitte pour la première fois depuis 1914
Rien ne m'intéresse plus à ton bord pas plus que les émigrants de l'entre-
pont juifs russes basques espagnols portugais saltimbanques et alle-
mands qui regrettent Paris
Je veux tout oublier ne plus parler tes langues et coucher avec des nègres
et des négresses des indiens et des indiennes des animaux des plantes
Et prendre un bain et vivre dans l'eau
Et prendre un bain et vivre dans le soleil en compagnie d'un gros bana-
nier
Et aimer le gros bourgeon de cette plante
Me segmenter moi-même
Et devenir dur comme un caillou
Tomber à pic
Couler à fond².

Lorsqu'il franchit l'équateur, Cendrars est devenu un *homme nouveau*. Le voilà qui subodore le paradis sur terre; et aussitôt il envoie un télégramme à Paris, pour faire part de son nouvel état d'esprit à son amour, à sa muse: «Il fait bon vivre.» C'est sous cette devise-là que Cendrars s'engage alors résolument dans une expérience qui lui permettra d'élargir puissamment le champ de ses perceptions et qui contribuera pour une part essentielle au mûrissement de l'homme aussi bien que de l'écrivain.

Paris, 1923

C'est l'année où l'avant-garde du *modernismo* brésilien séjourne à Paris – Sérgio Milliet, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Sousa Lima, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade – alors que Paulo Prado vient y passer l'été, comme à l'accoutumée.

² «En route pour Dakar», *Feuilles de route*, I, 140-141; TADA 1, 192-193.

L'effervescence du milieu intellectuel parisien pousse les jeunes Brésiliens à consolider et à étendre leurs succès initiaux. Ils se lient avec Jean Cocteau, Jules Romains, Juan Gris, Jules Supervielle, Valery Larbaud, Paul Morand, Jean Giraudoux, Yvan Goll et d'autres encore, mais leur sympathie va d'emblée à Blaise Cendrars qui, comme eux, se distingue par une disponibilité féroce et sincère.

Sérgio Milliet, le meilleur chroniqueur de ces jours fabuleux, écrit – en bon français – à un ami resté au Brésil :

Oswald [de Andrade] a fait une conférence à la Sorbonne. Auditoire nombreux. Ambassadeurs, artistes. [...] Cendrars s'est beaucoup intéressé à nous. Je dois un de ces jours aller chez lui lire des poèmes brésiliens³.

En juin 1923, dans l'atelier qu'elle occupe place Clichy, l'artiste peintre Tarsila do Amaral régale Cendrars d'un déjeuner 100% brésilien. La sympathie qui naît entre eux s'étend au domaine de l'esthétique, et Cendrars devient le gourou de la « bande » des Brésiliens. Les relations s'étant établies très spontanément et avec le plus grand naturel, l'influence de Cendrars est aussitôt perceptible. Sur son invitation, ils assistent à une représentation de *La Création du monde* mise en scène par les Ballets suédois. Le livret de ce ballet « nègre » est de Blaise Cendrars, Milhaud en a composé la musique et le décor est signé Fernand Léger.

Darius Milhaud, qui a passé les années 1917-1919 à la Légation française de Rio de Janeiro, dirigée alors par un certain Paul Claudel, a certainement attiré l'attention de Cendrars sur le carnaval de Rio et sa musique « pleine de vie et de fantaisie »⁴.

Outre ce ballet « nègre », Cendrars avait publié en 1921 une *Anthologie nègre* et, l'année d'après, les *Poèmes nègres*. L'art nègre était à la mode, ce qui incita Tarsila do Amaral à se rattacher à ce nouveau courant et à concevoir sa *Negra*, une divinité qui devait inaugurer une nouvelle phase dans sa peinture jusque-là encore fortement imprégnée de cubisme à la Léger.

Cendrars perçoit clairement la force avec laquelle se confirme le talent de Tarsila, à qui il voue une grande admiration. Il suit désormais de très près l'évolution de son œuvre qui recevra la consécration du public en 1926, à l'occasion d'une exposition à la galerie Percier organisée sous la stricte surveillance de l'écrivain. Mais – en dépit de son engouement pour

³ Yan [João Fernando] de Almeida Prado, *A Grande Semana de Arte Moderna*, São Paulo, Edart, 1976, p. 56-58.

⁴ *Littérature*, avril 1919, « interview imaginaire » signée « Jacaremirim », in : Alexandre Eulálio, *op. cit.*, 1978, p. 79 et « Nota (sem musica) sobre o Milhaud brasileiro », Alexandre Eulálio/Carlos Augusto Calil, *op. cit.*, 2001, p. 92 : « Adoro o Brasil. E como esse musica é cheia de vida, de fantasia! »

Morro da Favela – superbe huile sur toile dont il est par ailleurs un moment le propriétaire –, Cendrars gardera toujours sa fidélité à la grande *Negra* de 1923, dont il fera reproduire la figure inaugurale et emblématique au trait sur la couverture de *Feuilles de route*, le recueil de poèmes consacré à son voyage au Brésil, précisément.

Enthousiasmé par ce nouvel ami, Oswald de Andrade le présente à Paulo Prado dans les locaux de la librairie américaine de Chadenat, qui se trouve quai des Grands-Augustins. Arrivé au faîte de sa courte carrière d'entrepreneur, Oswald l'incite au départ outre-mer en lui faisant miroiter de fantastiques opportunités commerciales. Cendrars mord à l'appât et se fait accréditer auprès d'un journal pour une série de reportages de l'autre côté du monde. Paulo Prado se déclare bien volontiers prêt à assumer les frais du voyage, rendant ainsi l'invitation parfaite.

Au peintre Di Cavalcanti, fort liant et grand admirateur lui aussi de la culture noire, Cendrars demande une lettre d'introduction. Di Cavalcanti s'exécute, en recommandant fermement à ses amis de ne pas laisser Cendrars fréquenter là-bas certains cercles littéraires qu'il juge suspects :

Là au Brésil, Cendrars ne doit pas séjourner au milieu de littérateurs compromettants. Il faut qu'il connaisse le bois dont nous sommes faits, les mœurs caractéristiques de Rio [...]. Cendrars est un maître ès choses africaines et il désire connaître tout ce qui en existe chez nous⁵.

Il ajoute que l'écrivain voyage en qualité de reporter à l'*Excelsior* et qu'il « aimerait faire des entretiens sur la flore et sur les monuments historiques de notre pays ». En janvier 1924, Cendrars embarque au Havre à destination du Brésil.

São Paulo est selon mon cœur

Ayant pris ses quartiers à l'hôtel Victória (anciennement hôtel Suíço), en plein centre-ville (comme n'importe quel touriste fortuné, ô ironie du sort!), Cendrars se lance à la conquête des milieux littéraires et cultivés de la capitale paisible et provinciale de l'État de São Paulo. Avec Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral, dont la peinture avait entre-temps tissé une romance avec les poèmes de Cendrars, il entretient une relation faite de franche camaraderie et d'amitié turbulente. À l'égard de Paulo Prado, il éprouve une véritable admiration mêlée de reconnaissance. Il observe des contradictions dans le comportement de Mário de Andrade, le seul à

⁵ Lettres de Di Cavalcanti, Fonds Blaise Cendrars, Archives littéraires suisses, dossier O 40/I.

pouvoir se targuer d'une connaissance approfondie de son œuvre, mais qui doute de la capacité de cette poésie *du monde entier* à exercer une influence durable sur une littérature aussi marginale que celle de l'Amérique du Sud. Enfin, il n'éprouve qu'affection et sympathie à l'égard de madame Olívia Guedes Penteadó, la grande dame de la société pauliste, qui, dans sa somptueuse villa belle-époque, tient un salon ouvert à l'art moderne.

Dans les hôtels particuliers des riches barons du café, il prend part à des dîners élégants, et fréquente la crème de l'oligarchie politique de l'ancienne république. Pour gagner quelque argent, il donne des conférences dont la presse fait des comptes rendus élogieux: c'est tout d'abord une «Causerie sur les poètes modernes – Lautréamont, Rimbaud, Aragon, Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Arthur Cravan, Picabia, Soupault», puis une conférence intitulée «Comment j'ai fait mon *Anthologie nègre*». Devant les familiers de la Villa Kyrial, partisans du décadentisme, Cendrars expose une approche de la littérature des peuples africains qui est plus anthropologique et linguistique, en un mot: plus scientifique que purement littéraire. Pourtant, si la littérature n'est pas le seul et unique point de référence, la forme littéraire est le moyen par excellence de transmettre une certaine poésie portant la marque indélébile des valeurs culturelles des peuples en question.

Des langues sont nées et ont disparu comme les feuilles des forêts. La prononciation et la phraséologie accoutumée de ces peuples sont à jamais perdues. Nous savons quels langages parlaient les hommes de l'Asie, de l'Europe et de l'Égypte pendant les dix siècles qui ont précédé l'ère chrétienne et pendant ceux qui l'ont suivie, par là nous connaissons quelle sorte d'hommes ils étaient, mais du langage qu'employèrent les peuples de l'Afrique pendant ces longs siècles muets nous ne savons rien de plus que du bourdonnement de leurs insectes et du hurlement de leurs bêtes fauves. Il est bien grave de penser que des générations d'êtres humains ont vécu inutilement, si on estime la vie à l'invention d'un art ou à la propagation d'une idée. [...] Mais que dire des langues des primitifs et des sauvages, et plus particulièrement de la littérature des nègres? Elles ne sont pas mortes. Et si elles ne sont pas surchargées de traces écrites, d'archives poussiéreuses, elles nous apportent, et souvent sous une forme dépouillée et facilement assimilable, la pensée même et la façon d'être de nos plus lointains ancêtres⁶.

En juin, Cendrars donne une conférence dans le cadre d'une exposition consacrée à l'art contemporain au *Conservatório Dramático e Musical* de la ville de São Paulo. Assistent à cette manifestation les autorités de São

⁶ «Sur la littérature des nègres», manuscrit de la conférence faite à São Paulo, Fonds Blaise Cendrars, dossier P 42.

Paulo, Carlos de Campo, président de l'État fédéral en tête. Des tableaux de Léger, Delaunay, Gleizes et Severini, gracieusement prêtés par les collectionneurs paulistes, sont exposés et «expliqués» au public. Des œuvres de Lasar Segall et de Tarsila do Amaral (qui réussit à achever la fameuse toile 142×127 cm appelée *E.F.C.B.* spécialement pour l'occasion) se mêlent aux œuvres étrangères. Cendrars conservera le texte de la conférence – un impressionnant tour de force intitulé «Les Tendances générales de l'esthétique contemporaine» – sans jamais le publier intégralement. La partie consacrée à Robert Delaunay reçoit le titre de «La Tour Eiffel» et la partie centrale, d'orientation historique et philosophique, retravaillée à bord du *Gelria* pendant le retour sous le titre «Le Principe de l'utilité», paraissent toutes deux en 1931 dans *Aujourd'hui*. Les Brésiliens sont tout particulièrement intéressés par les notices que Cendrars consacre aux peintres locaux qu'il «présente» au public patricien :

Tarsila [*incarne*] le sérieux pauliste, les pompes à essence, gazoline et non la statue de Verdi, architecture en formation, exotisme et synthèse industrielle [*avec*] un peu d'attendrissement [*dans la toile*] O Morro da Favela. Synchronisme céleste.

Segall – apport russo-humain, [*touche*] les extrêmes: le rayonnisme d'un Larionov, [*l'expérience*] Jakulov à Pékin, Kandinsky: l'expressionnisme allemand.

Cendrars n'a pas seulement l'œil vif, il compte également sur sa verve entraînante pour conquérir un public dont, comme l'écrit un chroniqueur anti-moderniste, «une partie souriait avec ironie, l'autre sommeillait paisiblement.» Pour conclure, Cendrars énumère les sept merveilles du monde moderne :

le moteur à explosion (Bugatti); le roulement à billes S.K.F.; la coupe d'un grand tailleur; la musique de Satie qu'on peut enfin écouter sans se prendre la tête dans la main; l'argent; la nuque dénudée d'une femme qui vient de se faire couper les cheveux et... moi-même!⁷

avant d'inviter le parterre à s'approcher du conférencier pour le découvrir de plus près.

Autant Cendrars circule sans complexe parmi la grande bourgeoisie de São Paulo, autant il se sent parfaitement à l'aise au milieu des jeunes écrivains de la bohème, qu'il rencontre autour d'un verre, qu'il accompagne au cinéma ou qu'il entraîne au cirque, applaudir Piolim, le clown brésilien dont il n'hésite pas à affirmer qu'il est supérieur aux Fratellini.

⁷ Fonds Blaise Cendrars, ALS, dossier O 122.

À la découverte du Brésil

À la demande de leur hôte avide de tout connaître, le groupe conduit le poète à Rio pour l'initier au carnaval, puis l'emmène à la découverte des monuments de l'époque des chercheurs d'or, dans l'État de Minas Gerais.

La Semaine sainte se passe dans les villes coloniales de São João del Rei et de Tiradentes, où Cendrars va voir dans sa prison l'assassin fou qui a arraché le cœur de sa victime pour le dévorer et qui fournira à l'écrivain le modèle du loup-garou dans son *Éloge de la vie dangereuse*.

Une expédition si importante – et si rare en ces temps où les moyens de transport sont encore très peu fiables – ne peut évidemment pas manquer d'attirer l'attention des intellectuels et des personnages politiques du lieu. À Lagoa Santa, les visiteurs se voient offrir par Daniel de Carvalho, ministre de l'agriculture de Minas Gerais, au nom du gouvernement de l'État, des terrains situés à la périphérie de la ville: ce sont les «terres brésiliennes» de Cendrars!

Le voyage se poursuit jusqu'à Mariana et Ouro Preto. On s'arrête à Congonhas do Campo. On monte au Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. Des statues de prophètes d'une beauté farouche se dressent, tout le long du large escalier et tout autour de l'esplanade où s'élève l'église. Le groupe des modernistes est subjugué. Ces chefs-d'œuvre de la sculpture brésilienne du XVIII^e siècle, dus à l'Aleijadinho; ce sanctuaire dessiné et bâti par le même Aleijadinho, artiste à la vie tragique de génie estropié; la vue depuis cette colline sur la ville de Congonhas et l'immensité du pays, tout cela arrache à Cendrars ce cri du cœur: «Quelle merveille!» Ses contemporains ne remarqueront que bien plus tard, lors de la publication de ses livres ultérieurs, combien profondément il a été touché par cette expérience, combien durablement ces paysages désolés se sont gravés dans la mémoire de l'étranger de passage. Enfin, outre Cendrars, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral et Dona Olívia se sont le plus vivement émus de la dégradation des trésors de l'architecture coloniale.

Tarsila garde pendant tout le voyage le crayon à la main et croque en quelques traits les paysages et les gens rencontrés en route. «C'est avec la visite de Blaise Cendrars dans notre pays que je me suis mise en 1924, sans le faire exprès, sans vouloir faire école, à la peinture appelée par la suite *Pau Brasil*», écrit Tarsila do Amaral quinze ans plus tard en évoquant la naissance de ce courant artistique⁸. Les dessins exécutés en chemin – pour saisir un paysage par la fenêtre du train, par exemple; ou, juchée sur une pierre, «s'appliquant à fixer dans une esquisse» un aspect

⁸ Tarsila do Amaral, «Pintura Pau-Brasil e Antropofagia», *Revista anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939.

de Barbacena⁹ –, ces dessins vont donner à son œuvre une thématique et un style qui lui avaient manqué jusqu'alors. Citons encore Tarsila:

Profondément imprégnée par le cubisme, je ne voyais en théorie et en pratique que mes maîtres parisiens Léger, Gleizes, Lhote; [...] rentrée depuis peu d'Europe, je fus subjuguée par la décoration traditionnelle des maisons d'habitation de São João del Rei, Tiradnetes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto et d'autres petites villes de l'État de Minas avec leur poésie populaire. J'en revins à la tradition et à la simplicité¹⁰.

Impossible de séparer, chez Tarsila, l'impact du rayonnement émanant de sa beauté altière – «cheveux tirés sur la nuque dans une coupe moderne et boucles d'oreilles en or se mettant à tintinnabuler au moindre mouvement de la tête», selon la description de son compagnon de voyage René Thiollier – de l'intérêt porté à ses dessins aux contours stylisés. Thiollier poursuit:

Nous sommes dans les bonnes grâces du chef de train, un homme d'aspect lourdaud, mais très poli. Il épiait Tarsila [...] Il avait la lippe tombante. Il devait trouver Tarsila supérieurement belle, car sans arrêt il quittait les feuilles de papier pour fixer son regard avec extase sur elle. Cendrars s'amusait à observer ces manigances. [...] «Elle a beaucoup de talent», lui murmura-t-il, en désignant les dessins d'un clin d'œil.

Oswald et Cendrars partageaient le ravissement du chef de train. L'un des rares moments de conduite irréprochable qu'il connut dans sa vie affective, c'est précisément celui où Oswald tomba amoureux de Tarsila, lui fit la cour et l'épousa, après avoir surmonté la déception d'un premier mariage désastreux. Quant à Cendrars, il n'a jamais renié sa conviction «que Tarsila a du génie, qu'elle est la plus belle et le plus grand peintre d'aujourd'hui.»¹¹

Après avoir assisté au carnaval de Rio, Blaise Cendrars, absolument enchanté par les agréables surprises que lui ménage son séjour au Brésil, prie Tarsila de lui confier quelques dessins pour illustrer un recueil de poèmes auquel il travaillait alors – les *Feuilles de route*.

⁹ René Thiollier, «De S. Paulo a S. João del Rei», *O Homem da Galeria. Ecos de um Época*, São Paulo, Livraria Teixeira, 1927, p. 175-203; Alexandre Eulálio/Carlos Augusto Calil, *op. cit.*, 2001, p. 395-398.

¹⁰ Tarsila do Amaral, *op. cit.*

¹¹ Lettre de Blaise Cendrars à Oswald de Andrade, datée du 25 avril 1926, citée dans: Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, São Paulo, Martins, 1970, p. 138.

Encore sous le choc éprouvé devant l'état de délabrement dans lequel se trouvaient les églises et les sculptures de l'Aleijadinho, le groupe des modernistes réunis chaque semaine dans le salon de Dona Olívia décide, aussitôt rentré de Minas, de s'engager en faveur de la sauvegarde d'urgence de ces monuments historiques. Cendrars est chargé d'établir les statuts d'une *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*. Son projet prévoit une organisation privée agissant dans le cadre d'un mandat de l'État et habilitée à désigner les objets, à les classer comme monuments historiques, à superviser et inspecter les travaux de restauration, à procéder à des expropriations et à la mise sous la protection de l'État ainsi qu'à lancer la construction et l'aménagement de musées au niveau régional aussi bien que national. Cendrars réfléchit également aux sources potentielles de revenus et, surtout, il envisage de recourir aux moyens d'information et de publicité les plus modernes – nous sommes en 1924 –, comme le cinéma et les disques de musique populaire. L'aspect visionnaire du projet repose ainsi sur une base capitaliste qui, pense Cendrars, permettra de promouvoir le tourisme culturel, l'intérêt pour les musées et l'exploitation commerciale de fêtes populaires, dont notamment le carnaval fondé alors sur le cortège des sociétés carnavalesques. Le choix d'un tel engagement public est typiquement anglo-américain, bien éloigné du paternalisme usuellement pratiqué par les gouvernements des pays latins et leur bureaucratie centralisée. Ce n'est qu'en 1936, avec la création du *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, que seront effectués les premiers pas dans cette direction.

En temps de révolution

La révolution du général Isidoro Dias Lopes éclate en juillet 1924 avec une violence inouïe. Dans São Paulo occupé par les rebelles, assiégé et canonné par les troupes fédérales, Cendrars, vétéran expérimenté de la Première Guerre mondiale, devine sans peine, au seul bruit des obus, quels sont les objectifs atteints. En raison du danger bien réel, Paulo Prado et sa femme vont s'abriter dans leur fazenda Santa Veridiana, près de Santa Cruz das Palmeiras dans l'arrière-pays de l'État de São Paulo, où ils emmènent également leur hôte quelque peu alarmé. En souvenir de ces journées agitées, Cendrars écrit la dédicace suivante dans un exemplaire de son *Anthologie nègre*:

À Paul Prado, ces contes des Noirs à lire à la chandelle au fond d'une cave
en temps de révolution / Blaise Cendrars / São Paulo, du 5 au 27 juillet
1924¹².

¹² Section des œuvres rares et spéciales, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.

Quoiqu'il n'en ait été qu'un témoin involontaire et éloigné, Cendrars ne cessera de parler de cette révolte qui l'a autant effrayé – et surpris – que ses amis de São Paulo. Elle revêt effectivement une grande importance comme prodrome de la révolution de 1930, qui entraînera la liquidation de l'ancienne république, mais en attendant, elle réduit à néant les plans plus ou moins grandioses que Cendrars avait rêvé de réaliser au Brésil.

À la fazenda

Les séjours de Cendrars dans les plantations de café de l'État de São Paulo – il a visité São Martinho et Santa Veridiana qui appartenaient à la famille Prado; Santo Antônio, propriété de Dona Olívia Penteado et Morro Azul, la fazenda de Luís Bueno de Miranda – ont profondément marqué sa perception des choses:

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. João da Boa Vista et Araraquara [...] 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...¹³

L'émotion qui perce dans cette évocation des semaines que Cendrars avait passées à la fazenda Santa Veridiana laisse deviner quel attrait magique a dû exercer sur le voyageur l'arrière-pays prosaïque de l'État de São Paulo, où se déroulait, sous une chaleur impitoyable, le drame de l'installation des immigrants sur la terre rouge, monotone et sauvage.

À la fazenda, Paulo Prado avait mis à la disposition de son ami un cabriolet Ford avec lequel Blaise, tel un saint Hilaire du XX^e siècle, sillonnait la plantation, traversait la brousse (sa « forêt vierge ») et allait reconnaître les agglomérations environnantes, comme Santa Cruz das Palmeiras. Dans plus d'un texte, il vantera « sa » Ford brésilienne, qui l'attendait devant la porte, prête au départ.

En mars 1924, il séjourne brièvement à la fazenda São Martinho (commune de Sertãozinho) dont la plantation de café – qui passait pour la plus étendue de l'époque – lui inspire un de ses plus beaux textes brésiliens, « La Métaphysique du café »:

¹³ Lettre de Blaise Cendrars à Paulo Prado du 22 novembre 1924, reproduite dans *Continuité Cendrars*, n° 10, Champion-Paris, 1996, p. 69-70.

C'était à San [sic] Martinho. Un matin. Vers dix heures.
Il faisait une chaleur folle.
Rien ne bougeait. Pas un bruit. Pas un oiseau. L'ami qui m'accompagnait
se taisait également.
Les pieds plantés dans la terre rouge je contemplais un colosse reposant
sur les collines, une mer émeraude, un océan profond, sombre, taci-
turne et comme figé: 3-4 millions de caféiers. [...]
Quel spectacle!
J'aurais voulu crier d'admiration. Mais trop de grandeur étreint, vous
étouffe et vous angoisse.
Je ne trouvais pas une parole.
Alors je me mis à penser vertigineusement...¹⁴

Après São Martinho, Paulo Prado introduit Cendrars et Oswald de Andrade dans l'univers fascinant de la fazenda Morro Azul, propriété de son ami Luís Bueno de Miranda, ancien employé de la Companhia Prado Chaves. Cet hôte extraordinaire, inventeur d'un procédé révolutionnaire de culture du café, admirateur passionné de Sarah Bernhard et astronome amateur qui se vante d'avoir découvert la constellation de «la tour Eiffel», laisse aux deux poètes une impression si vivace que chacun de son côté introduit cette rencontre dans son œuvre. Oswald lui consacre le poème «Morro Azul» dans le recueil *Pau Brasil*; Cendrars la transfigure dans le récit fantastique «La Tour Eiffel sidérale» du *Lotissement du ciel*. Et pour commencer, il appellera le fazendeiro astronome «Oswaldo Padroso», en combinant habilement les noms de ses deux amis brésiliens.

«Meus amigos do Brasil»

Cendrars avait un vaste cercle d'excellentes connaissances au Brésil: entre autres Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Leopoldo de Freitas, René Thiollier, Lasar Segall; parmi les familiers comptaient Yan de Almeida Prado, Ribeiro Couto et naturellement Oswald de Andrade et Paulo Prado avec lesquels il était véritablement lié d'amitié. Paulo Prado, qui avait dix-huit ans de plus que Cendrars, était l'un de ses plus fidèles mécènes; il n'est pas exagéré d'affirmer que c'est grâce à lui que le poète a pu entreprendre la plupart des voyages qu'il a faits au cours de sa vie. Il n'en attendait d'ailleurs aucune reconnaissance en retour. Il s'était attaché simplement à Cendrars, comme le prouve la volumineuse correspondance qu'ils échangèrent entre 1924 et 1943. Sur le plan intellectuel également, Cendrars doit

¹⁴ «Actualités: La Métaphysique du café», *Aujourd'hui*, IV, 237.

beaucoup à Paulo Prado. Dans les années 1924 à 1928, alors qu'il publiait ses deux ouvrages *Paulística* et *Retrato do Brasil*, Paulo Prado exerça une grande influence sur les jeunes modernistes avec son projet de redécouvrir le Brésil par l'étude des premiers chroniqueurs dont il avait édité les textes à l'instigation de son maître, l'historien Capistrano de Abreu. Guidé par son ami, Cendrars se plonge alors dans l'apprentissage du Brésil.

Cher Paulo Prado, on ne voyait que moi chez lui. J'y déjeunais tous les jours. J'étais toujours fourré dans sa bibliothèque. Il m'a fait lire tous ses livres, m'initiant à tous ses travaux. Sa conversation était inépuisable, de même que sa patience et son impatience de répondre à mes questions les plus saugrenues, car ma curiosité n'avait pas de cesse¹⁵.

C'est par ces mots que Blaise Cendrars témoigne de sa reconnaissance envers son ami, dans *Trop c'est trop*. Il en parle longuement dans *Bourlinguer* et dans *Le Brésil*, dont le chapitre «Des Hommes sont venus...» lui est dédié¹⁶. Et si Cendrars a pu surmonter la crise qui a failli l'empêcher de devenir un auteur de romans, c'est grâce à l'insistance stimulante de Paulo Prado. *L'Or* fut achevé peu après le retour du premier voyage au Brésil. Logiquement, il aurait dû être dédié à Paulo Prado. Mais il se trouve que Cendrars avait déjà pris un autre engagement. Toutefois, la dédicace manuscrite de l'exemplaire de Prado est suffisamment explicite : «À Paulo Prado, ce livre que je n'aurais jamais écrit sans lui»¹⁷.

L'amitié fraternelle avec Oswald de Andrade, qui appartient à la même génération que lui, s'étend de l'écriture poétique en commun – sous l'influence de lectures que Paulo Prado leur a recommandées – aux entreprises commerciales et à la fascination que la peinture et la beauté de Tarsila exercent sur eux. Dans son *Manifesto Pau Brasil*, Oswald fait état d'un «avertissement» que Cendrars adresse aux Brésiliens pour qu'ils incorporent l'art des Noirs au leur :

Une suggestion de Blaise Cendrars :

Voici les locomotives chauffées, vous allez partir. Un Noir tourne la manivelle de la plaque tournante. La moindre inattention vous engagera sur la voie opposée à celle de votre destination¹⁸.

¹⁵ «La Voix du sang», *Trop c'est trop*, VIII, 238.

¹⁶ *Le Brésil. Des hommes sont venus*, texte de Blaise Cendrars, 105 photos inédites de Jean Manzon, Monaco, Les Documents d'art, 1952; Blaise Cendrars, *Brésil, des hommes sont venus*, Montpellier, Fata Morgana, 2004.

¹⁷ Section des œuvres rares et spéciales, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.

¹⁸ Oswald de Andrade, «Manifesto Pau Brasil», *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mars 1924.

Il n'est pas surprenant qu'Oswald de Andrade lui ait dédié son recueil de poèmes *Pau Brasil*, publié en France chez le même éditeur que Cendrars, par ces mots: «*Por ocasião da descoberta do Brasil.*» («À l'occasion de la découverte du Brésil.») Le jeu de ping-pong des dédicaces autographes échangées montre la valeur qu'accordaient à leur relation amicale les deux écrivains pour qui une vie bien vécue était plus précieuse que la meilleure littérature du monde. À preuve cet exemplaire de tête de *Feuilles de route*: «Je certifie que cet exemplaire est le tout premier sorti des presses et qu'Oswald est le premier de mes bons amis / Blaise / Tremblay 13 déc 1924.» Et cet exemplaire N° 40 du *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*: «À Blaise du Blaisil São Paulo Novembre – 1927 »¹⁹.

«*Les affaires ne sont pas les affaires*»

La correspondance du poète et les documents conservés dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, à Berne, permettent de se faire une idée des activités aux multiples ramifications et volontiers enveloppées de quelque mystère que Cendrars a déployées dans le cadre de ses «combines» brésiliennes. En veux-tu, en voilà: production d'un film de propagande; enquête sur les maladies du café; publication d'ouvrages en langue portugaise – il s'agit d'une série consacrée à de jeunes auteurs brésiliens, dont seul le *Pau Brasil* d'Oswald de Andrade verra le jour; traduction de divers auteurs brésiliens; création d'un ballet brésilien, Oswald de Andrade fournissant l'argument, Heitor Villa-Lobos la musique, les *Ballets suédois* ou les *Ballets russes* assumant la chorégraphie – en fait, seuls les costumes auront été esquissés par Tarsila do Amaral. S'ajoutent encore à cette liste des articles de journaux, des reportages, l'idée d'une publicité lumineuse sur les Champs-Élysées pour la préfecture de Rio de Janeiro, des cahiers spéciaux de propagande officielle brésilienne dans des revues à grand tirage, des émissions de radio, du théâtre de variétés, la tournée européenne d'un «orchestre typiquement brésilien», etc.

Blaise a tenté par tous les moyens de forcer la chance en Amérique (l'Amérique du Sud, après tout!). En 1928, pour gérer ces activités si disparates, il fonde même une entreprise pour laquelle il invente la raison sociale hautement symbolique «Cendraraym», en accolant à son pseudonyme le prénom de sa muse Raymone.

Une de ces tentatives demande une présentation un peu plus détaillée. C'est celle de tourner un «film 100% brésilien». En 1924, Cendrars

¹⁹ Voir Aracy A. Amaral, *op. cit.*, p. 131. Le volume fait partie de la bibliothèque du poète précieusement conservée dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, à Berne.

présente à Paulo Prado un projet de «*Grand Film de propagande pour le Brésil*», dont le scénario devait être écrit par Oswald de Andrade sur la base d'un épisode sanglant des *bandeiras*, les expéditions vers l'intérieur des terres au XVII^e siècle: rien de moins qu'une superproduction de cinéma muet au budget évalué à 3 millions de francs français, financée par l'industrie cinématographique européenne et le gouvernement brésilien. Les acteurs seraient exclusivement brésiliens; Cendrars assumerait la réalisation, en faisant valoir l'expérience qu'il avait acquise auprès d'Abel Gance, sur le plateau de *J'accuse* et de *La Roue*.

Contrairement à toutes les espérances que l'illustre visiteur mettait dans son pays d'accueil, celui-ci ne lui permit pas de réaliser une seule des innombrables entreprises commerciales dont il avait rêvé. Dans *Une nuit dans la forêt*, «premier fragment d'une autobiographie», il concède:

Une fois de plus je rentrais bredouille de ce grand bluff des Amériques, fortune faite, mais ayant tout perdu d'avance²⁰.

Dépité par ses échecs successifs, Cendrars frappe une maxime qui traverse toute son œuvre et dont la formule emblématique, allant bien au-delà du simple paradoxe, n'a pas fini d'intriguer le lecteur: «Les affaires ne sont pas les affaires»²¹.

Après avoir perdu confiance en ses possibilités de faire fortune au Brésil, il reprend espoir à l'idée de trouver du travail pour son second fils, Rémy, à la fazenda de Paulo Prado. On ne peut qu'être touché par les efforts qu'il a accomplis pour soustraire ce fils aux bouleversements de l'Europe de l'entre-deux guerres en lui créant un «avenir» dans le Nouveau Monde. Ce plan d'immigration échoue devant la bureaucratie et l'extrême pauvreté de Cendrars: il n'a pas les moyens d'offrir à son fils, dont il voulait faire un «Brésilien», la traversée en première classe. Tout espoir de lui constituer un avenir s'évanouira une seconde fois à la fin de 1945, lorsque Rémy s'écrase au Maroc aux commandes de l'avion qu'il pilotait.

Histoires vraies

Pour ses principaux personnages brésiliens (et pour les autres aussi, d'ailleurs), Cendrars s'est inspiré de personnes et de faits réels. Le cas exemplaire est ici celui de Febrônio Indio do Brasil, l'homosexuel

²⁰ *Une nuit dans la forêt*, VII, 14; TADA 3, 156.

²¹ «Les affaires ne sont pas les affaires», tel est le titre du huitième chapitre de *Rhum* (1930), III, 295; TADA 2, 239.

mystique dont les atrocités ont terrorisé la population de Rio de Janeiro en 1927, alors que Cendrars venait d'entamer son troisième séjour au Brésil. Cendrars se passionne immédiatement pour l'affaire. Cela n'a rien d'étonnant en soi, puisque les journaux, désireux d'augmenter leur tirage, en parlaient quotidiennement, forgeant à tour de bras le mythe du « monstre » sociopathe. Mais l'intérêt suscité par Febrônio allait au-delà : le « fauve » avait lui-même publié un livre – *As Revelações do Príncipe do Fogo (Les Révélations du prince du feu)* – composé d'invocations au Saint Tabernacle de l'Orient dans un langage qui, tout en pastichant le *Livre des prophètes*, donnait libre cours à une imagination verbale poético-mystique débordante. Le caractère subversif de cet opuscule, à peu près illisible au demeurant, n'échappa point à la vigilance de la police, qui s'empressa de le saisir et de le détruire. Mais des exemplaires réchappés circulaient sous le manteau parmi les cercles modernistes de Rio de Janeiro et de São Paulo. L'historien Sérgio Buarque de Holanda se souvenait encore en 1971 de phrases comme « Je créerai pour vous de grands poissons apprivoisés », dans lesquelles il diagnostiquait un surréalisme involontairement comique.

Dans le « reportage » que Cendrars écrit sur Febrônio, il raconte comment il a visité le pénitencier de Rio en compagnie d'Albert Londres. Mais rien ne permet d'affirmer qu'il se soit effectivement entretenu avec le criminel en instance de jugement. Dans son « histoire vraie », Cendrars s'appuie sur une expertise publiée par deux psychiatres de renom, dans le quotidien *O Jornal*. Il s'est aussi efforcé, mais en vain, de se procurer le livre de Febrônio. Or, ces *Revelações do Príncipe do Fogo*, qui passaient pour définitivement perdues – ni la Bibliothèque nationale ni l'asile d'aliénés dans lequel Febrônio purgea sa peine n'en possédaient le moindre exemplaire –, ont récemment refait surface dans la bibliothèque de Mário de Andrade.

L'œuvre brésilienne

L'œuvre brésilienne de Cendrars est inépuisable. Presque tous les livres écrits après 1924 contiennent une allusion directe ou indirecte au Brésil. Dans *Kodak*, recueil de poèmes achevé fin 1923, cela se réduit à un détail facétieux mais prémonitoire : l'étiquette *Pernambucco* sur une boîte de cigares. Cendrars offrira par ailleurs le manuscrit original de *Kodak* à sa généreuse hôtesse de la fazenda de Santo Antonio, Olívia Penteadó. À propos de *Feuilles de route* (1924), Cendrars précise :

Au lieu des photos que je ne pouvais faire dans les rayons obliques qui refoulaient la nuit prête à brouiller le paysage d'une minute à l'autre, je

tirais des images verbales instantanées grâce au don que j'ai d'exprimer et de ne pas tout dire à volonté, cartes postales mentales que j'adressais à mon tour à mes amis, les poètes de Paris²².

Fortuitement ou délibérément, des thèmes brésiliens surgissent dans *Moravagine* (1926), *Éloge de la vie dangereuse* (1926), *Une nuit dans la forêt* (1929), *Aujourd'hui* (1931), *Histoires vraies* (1937), *La Vie dangereuse* (1938), *D'outremer à indigo* (1940), *L'Homme foudroyé* (1945), *Bourlinguer* (1948), *Le Lotissement du ciel* (1949), *Le Brésil* (1952), *Blaise Cendrars vous parle...* (1952), *Noël aux quatre coins du monde* (1953), *Trop c'est trop* (1957). Tous ces titres ont paru du vivant de Cendrars. Parmi les textes inachevés posthumes, *John Paul Jones* n'a été révélé au public qu'en 1989. Ce livre, qui propose les fragments d'une biographie romancée du fondateur de la marine américaine, séduit particulièrement dans sa partie documentaire consacrée à l'esclavage des Noirs. Pour la rédaction de cette partie, Cendrars s'est manifestement inspiré des chroniqueurs brésiliens.

Chez Cendrars, le catalogue des œuvres restées à l'état de projets, n'est pas moins riche que celui des œuvres publiées: *Aleijadinho, ou l'histoire d'un sanctuaire brésilien* (1925), *Les Archives de ma tour d'ivoire* (1927), *Café-Express, voyage gratuit au pays du café* (1928), *Aux planteurs du Brésil* (1929), *El Dorado* (1929), *Bouffe-Oreille, la criminalité au Brésil* (1929), *Sur la rivière des Léopards* et *Journal des aventures de D****, deux romans d'aventures pour la jeunesse (1935), *Lampion - histoire d'un bandit brésilien* (1938), *Sous la Croix du sud* (1939), *Les Nuits chaudes de Rio de Janeiro* (1951) et *Les Pauvres honteux* (1959). L'existence de ces œuvres «virtuelles» est attestée au moins par une mention du titre dans les papiers du poète. Bon nombre d'entre elles paraissent avoir été maintes fois remises sur le métier, dans l'atelier de Cendrars. Bon nombre d'entre elles marquent des étapes décisives dans le processus de maturation aboutissant à la forme définitive du livre une fois publié.

L'examen attentif des étapes de la genèse de *Trop c'est trop* (1957) permet d'illustrer ce propos. Dans les chapitres «Mort subite», «Utopia-land, le pays qui n'est à personne», «Etc..., etc... (Un film 100 % brésilien)», «Noël aux quatre coins du monde», «La voix du sang», «L'Équateur (Sur les côtes du Brésil)» et «Pompon», le Brésil occupe une place de choix et se présente sous des éclairages très variés. Toutefois, le leitmotiv qui parcourt tout le volume est celui du «pays qui n'est à personne». Or, le plan d'un livre sur ce thème a longtemps hanté l'esprit de Cendrars. Selon son idée initiale, il devait apparemment prendre la forme d'un «Voyage en zigzag à travers le Brésil». Les ébauches se succèdent; les diffé-

²² *Le Brésil, op. cit.*, 1952, p. XIII et Blaise Cendrars, *Brésil, op. cit.*, 2004, p. 22.

rentes parties se combinent chaque fois dans des constellations nouvelles, révélant ainsi la recherche menée avec opiniâtreté par l'écrivain en vue d'une synthèse concernant ce pays fabuleux qui le fascinait tant²³.

L'Homme foudroyé (1945) marque le retour de Cendrars à la grande littérature. C'est le premier d'une série de quatre volumes qu'il qualifie de « mémoires ». Dans ces récits de choses vues, de choses vécues et de choses pensées, l'auteur se glisse dans la peau d'un personnage-narrateur qui initie le lecteur aux secrets de la vie et garantit ainsi l'authenticité et la véracité de ses dires. Après une crise personnelle qui s'étend sur la majeure partie des années trente et après le retrait dans une clandestinité autoproclamée durant la Seconde Guerre mondiale, pendant laquelle il garde un silence obstiné, Cendrars se remet à l'écriture, reprend la parole. Avec une diction très particulière, développée à cette seule fin, il dresse à partir de sa situation personnelle le constat amer d'une génération qui, après le traumatisme de la Première Guerre mondiale, avait cru ne jamais devoir en subir une Seconde, déclenchée du reste par des causes similaires.

Les écrivains ne parlent que d'eux-mêmes, mais ils sont également des personnages publics dont la vie, scrutée de près par le public et la critique, doit exprimer toutes les expériences communes d'une époque donnée. L'auteur se demande pourquoi il écrit. C'est tout ce qu'il sait faire. Et il se sent foudroyé par l'écriture.

Dans *L'Homme foudroyé*, Cendrars monte dans son cabriolet-coupé Alfa-Romeo et roule vers la N 10 qui passe non loin de chez lui. Il l'emprunte et, grâce à une technique narrative bien à lui, il parvient au Brésil où cette N 10 l'emmène à travers le sertão jusqu'à l'ultime station-service. Celle-ci est tenue par un Cubain noir, qui a participé à la guerre contre les États-Unis et y a perdu une jambe. Son nom est Manolo Secca. Il sculpte des figures en bois grande nature. Toute une foule illustrant la Passion : l'arrestation du Christ au mont des Oliviers, plus précisément. Ce qu'il y a de particulier, c'est que tous les personnages sont installés sur de petites voitures, une sorte de « sainte casse » si l'on ose dire. Pure fantaisie ? Sans aucun doute, mais ne fait-elle pas surgir en nous la lointaine mémoire des géniales sculptures de l'Aleijadinho se dressant devant l'azur de Congonhas do Campo ?

Le Lotissement du ciel (1949) est un traité sur les créatures qui volent. Les oiseaux ? Certes, mais tout aussi bien les avions et les saints en lévitation. Le volume se compose de trois parties : « Le Jugement dernier », « Le nouveau patron de l'aviation » et « La Tour Eiffel sidérale ». Dans la première, Cendrars fait le récit de la traversée qui le ramène d'un de ses voyages au Brésil. Dans la cabine inoccupée faisant face à la sienne, il a logé quantité de petits singes et d'oiseaux qu'il veut offrir en cadeau à la femme

²³ Fonds Blaise Cendrars, ALS, dossier O 207.

qu'il aime, une actrice de théâtre, ainsi qu'aux amis des Ballets suédois. Un seul oiseau survit au voyage, mais c'est pour mourir aussitôt arrivé sous la lampe qui éclaire la table de la salle à manger de la muse du poète. Le fragile messenger d'amour ne résiste pas au choc des civilisations. Traduisons: il n'a pas supporté de vivre une affection non payée de retour.

Dans la deuxième partie, «Le nouveau patron de l'aviation», Cendrars dresse le portrait de saint Joseph de Copertino, un franciscain italien du XVII^e siècle dont le comportement trahissait une intelligence des plus frustes. A quel titre devrait-il être le nouveau patron des aviateurs? Eh bien, parce qu'il avait le don de se mettre en état de lévitation sans aucun effort, et même de voler ainsi à reculons! Dans l'un des meilleurs chapitres du livre, intitulé «Le Ravissement d'amour», Cendrars nous fait assister à la rencontre de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse d'Avila. Leur ascension commune en une double lévitation vient couronner un amour sublimé qui trouve son accomplissement dans un paroxysme mystique. Ce texte difficile, émaillé de citations en latin, a inspiré à Joaquim Pedro de Andrade un scénario de film génial, publié après son décès prématuré et qu'il n'aura pas eu le temps de réaliser: *O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador*.

«La Tour Eiffel sidérale» décrit l'arrivée de Cendrars dans un village du fin fond du Brésil au moment même de l'introduction de l'éclairage électrique. Il s'agit d'une étape sur la route qui doit le mener à la fazenda Morro Azul, où les oiseaux peuvent voleter en toute liberté, sans craindre aucun chasseur, et où vit en ermite l'extraordinaire Oswaldo Padroso, découvreur de la constellation de la «Tour Eiffel sidérale», admirateur passionné de Sarah Bernhardt et chaud partisan de la civilisation française.

Le personnage d'Oswaldo Padroso remplit une fonction symbolique. Cendrars ne s'intéresse plus à faire un reportage sur les antipodes, mais à saisir les effets de miroir et les contradictions qui naissent du contact entre une société en plein développement – celle du Brésil – et son modèle culturel, en l'occurrence français. En fin de compte, Cendrars dresse dans ce texte un bilan personnel de son rapport au monde imaginaire brésilien qui l'a tant fasciné depuis qu'il l'a rencontré pour la première fois.

Dans un passage de *L'Homme foudroyé*, Cendrars dit appartenir à la famille des «simples, humbles, innocents, déclassés, têtes brûlées, pauvres honteux». Dans ses dernières pages manuscrites, tracées en 1959, d'une main déjà paralysée, il parle de la fête de Pâques, non celle de New York, mais celle des «pauvres honteux» de Divinópolis, de Sabará, celle du voyage dans l'État de Minas Gerais avec ses amis les jeunes modernistes. C'est là-bas, «au cœur du monde», en voyant ces «vrais pauvres, qui sont honteux et qui n'ont pas perdu l'espérance»²⁴, qu'il a abandonné sa conviction d'être un paladin de la modernité.

²⁴ *L'Homme foudroyé*, Quatrième rhapsodie gitane, V, 304; TADA 5, 341.

Insuccès auprès de la critique

Cendrars n'a guère été traduit au Brésil. En 1966, dans le dernier article qu'il a écrit pour le journal *O Estado de S. Paulo*, Sérgio Milliet interpelle la jeune génération: «Et si nous nous y mettions?»

Les éditions Perspectiva ont donné en 1976 une passionnante anthologie – entre-temps épuisée – de poèmes et de textes en prose traduits par Teresa Thiérot sous le titre bien choisi de *Etc... etc... Um Livro 100 % Brasileiro*. Entre 1991 et 1995, Sérgio Wax, un Italien établi à Belém do Pará, a traduit l'ensemble des poèmes de Cendrars réunis dans deux volumes bilingues, mais malheureusement déjà introuvables.

Des éditions brésiliennes de *L'Or* et de *Hollywood (La Mecque du cinéma)* ont bel et bien existé, mais elles sont passées inaperçues. Ainsi, le lecteur brésilien ne pourra se procurer ni *L'Homme foudroyé*, ni *Bourlinguer*, ni *Le Lotissement du ciel* – alors qu'il s'agit de livres importants, directement ou indirectement liés au Brésil, traçant le portrait d'un pays élevé au rang de mythe et que Cendrars nomme sans hésiter son «Utopialand».

Depuis 2003, *Moravagine* fait fort heureusement exception, puisque le roman, traduit par Dorothée de Bruchard, est disponible dans une édition très soignée, accompagnée d'une postface et de notes explicatives dues à Carlos Augusto Calil. Mieux encore: *Moravagin* est suivi de *O fim do mundo filmado pelo Anjo Notre-Dame*, ce qui est une première éditoriale. A suivre...

L'infortune qui désavantage la réception des œuvres de Cendrars au Brésil paraît découler d'une erreur d'appréciation condescendante dont la figure du poète de la main gauche souffre parfois même encore en Europe. Une des causes possibles en résiderait dans la divergence entre la vie et l'écriture, écueil où bien des écrivains ont trouvé leur perte. De l'avis unanime de ses contemporains, Cendrars était un conteur fascinant, pétillant de verve et d'esprit. Un narrateur-né mais rongé de scrupules, pour une obscure raison, dès qu'il s'agissait de coucher ses histoires sur le papier. L'écriture, il la considérait comme un renoncement à vivre, comme un reniement qu'il ne tolérait que lorsqu'il y était contraint par les difficultés matérielles de la vie. Écrire c'est toujours mourir un peu. La preuve que nous sommes condamnés à souffrir.

Cette attitude inadéquate de la critique me donne l'occasion de présenter ici quelques indices qui montrent qu'à l'avenir Cendrars – du moins en ce qui concerne le Brésil – sera mieux reconnu pour le rôle très actif qu'il a joué dans la vie culturelle des années vingt que pour son œuvre littéraire proprement dite.

Cendrars nègre

Une étude anthropologique assez récente, *O Mistério do Samba*²⁵, met en évidence les circonstances prévalant dans le Rio de Janeiro des années vingt qui ont fait qu'avec l'assentiment des couches populaires et la bénédiction des élites intellectuelles, la samba en est venue à représenter la quintessence de la musique populaire brésilienne. Les fondations théoriques de cette approche remontent à Gilberto Freyre, l'auteur de *Casa Grande & Senzala* (1933; littéralement: «La Maison des maîtres et la case des esclaves»)²⁶, qui a développé l'idée que la civilisation brésilienne résulterait du mélange des races dû à «l'intense, à l'irrésistible sensualité des conquérants».

Hermano Vianna, l'auteur de l'étude, pense pouvoir dater le moment précis où les spectacles populaires et les spectacles académiques ont fusionné en une nouvelle forme culturelle: ce fut une nuit de samba organisée par Prudente de Moraes Neto et Sérgio Buarque de Holanda en l'honneur de leur ami Gilberto Freyre alors en visite chez eux à Rio. Les artistes présents appartiennent au gratin de la musique de l'époque: Pixinguinha, Donga, Sebastião Cirino, Patrício Teixeira et Nelson, tous noirs ou métis.

Dans un article judicieusement intitulé «Sur la réévaluation du Noir» et consacré à cette rencontre mémorable, Freyre écrit: «Il existe à Rio un mouvement pour l'émancipation des Noirs et ce mouvement ne fait que se renforcer, en partie sous l'influence de Blaise Cendrars qui vient maintenant chaque année à Rio assister au carnaval, en partie en raison de la tendance autochtone vers plus de sincérité, si brillamment analysée par Prudente de Moraes Neto dans un article de la revue *Estética*»²⁷.

C'est effectivement Cendrars qui, assistant à son deuxième carnaval de Rio, en février 1926, avait présenté Donga (Ernesto dos Santos) à Prudente de Moraes Neto. Cendrars caressait l'idée d'organiser une seconde tournée européenne pour l'ensemble de Donga, *Os 8 Batutas*, qui avait déjà remporté un vif succès en Europe en 1922. Le projet de Donga pour un «orchestre typiquement brésilien» prévoyait un total de quinze musiciens (trois guitares et une contrebasse, flûte, cavaquinho, clarinette, trompette, tambourin ou crécelle pour la rumba, reco-reco, ganzá, trombone) parmi lesquels «deux femmes qui dansent la samba». Il demandait 30 *contos* par mois et des billets d'aller-retour en 2^e classe. Dans une lettre à «Illmo. Senr.

²⁵ Hermano Vianna, *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 1995.

²⁶ Ouvrage traduit sous le titre de *Maîtres et esclaves, la formation de la société brésilienne*.

²⁷ Gilberto Freyre, «Acerca da valorização do preto», *Diário de Pernambuco*, 19 septembre 1926, reproduit dans *Tempo de aprendiz*, São Paulo / Brasília, Ibrasa, INL, 1979, p. 329-330.

Braise Sendrars» [*sic*], Donga écrit en son langage savoureux: «Le bastringue est à moitié amorssé [*sic*» et il prie son partenaire contractuel de lui «envoyer une baze [*sic*» pour lui permettre de poursuivre sa mission. À l'occasion il lui fait savoir: «J'ai déjà préparé aussi la macumba demandé par le Dr Paulo Prado. Dé que vous arriverez nous déciderons du jour de la macumba. Pas plus tar qu'hière j'ai rencontré Villa Lobbo [*sic*] et lui ai dit que j'ai déjà préparé la macumba»²⁸.

Lors de ses deuxième et troisième voyages au Brésil dans les années 1926 et 1927, Cendrars a passé plus de temps à Rio qu'à São Paulo, ce qui lui a donné l'occasion de plonger la tête la première dans le quartier chaud avoisinant le port ainsi que dans les favelas des collines de Rio, pratiquement interdites aux Blancs mais dans lesquelles il a su, lui, habilement s'introduire²⁹.

Je puis fraterniser avec n'importe quel peuple de la terre, communier avec n'importe quel être humain, du civilisé le plus aigu au plus obtus des sauvages, partager leurs idées, adopter leurs préjugés, me plier à toutes les exigences de leurs mœurs et de leurs coutumes...

écrit l'auteur lui-même dans son «Fragment d'une autobiographie»³⁰. Indépendamment même de ses facultés d'adaptation, Cendrars évoluait très librement au Brésil entre les couches et les groupes sociaux les plus divers. Cependant, son insistance à prôner l'«émancipation des Noirs» lui était reprochée telle une impolitesse par les milieux mondains et telle une extravagance folklorique par les milieux littéraires.

Dans un entretien avec Monique Chefedor, Luiz da Silva Prado, frère de Paulo Prado, rapporte avec une certaine animosité que Cendrars n'aurait pas eu la moindre parole à la vue de l'immense plantation de café de la fazenda São Martinho, tout absorbé par la contemplation d'un Noir au sujet duquel il n'aurait cessé de répéter: «Quel homme extraordinaire»³¹. Au vu d'une telle attitude, il est plus facile de comprendre selon quels critères l'écrivain décidait de ce qu'il voulait conserver à titre de documentation sur le Brésil. Parmi les photographies relativement peu nombreuses que Cendrars a rapportées du Brésil, on remarque celle d'un

²⁸ Fonds Blaise Cendrars, ALS, dossier O 210a. Cendrars évoque *Os 8 Batutas* et son amitié avec Donga dans «Le cercle du diamant», *Histoires vraies*, III, 379; TADA 8, 55, ainsi que dans *Blaise Cendrars vous parle...*, VIII, 572-573.

²⁹ Cf. les déclarations de Rubens Borba de Morais citées dans un entretien avec Monique Chefedor, «Mémoire vivante de Blaise Cendrars», in: *Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 81.

³⁰ *Une nuit dans la forêt*, VII, 15; TADA 3, 157.

³¹ Monique Chefedor, *op. cit.*, p. 84.

jeune Noir coiffé d'un grand chapeau de paille qui marche sur la route de terre battue menant à Sorocaba, avec à côté de lui sa mère portant un enfant en bas âge sur le bras³².

Lorsque l'influence de Cendrars sur les modernistes brésiliens atteint son point culminant, les réactions ne se firent pas attendre. Le poète Manuel Bandeira: «Son primitivisme [il est question d'Oswald de Andrade] consiste en ceci qu'il plante des bananiers sous lesquels il laisse s'accroupir quelques nègres tirés de l'anthologie de monsieur Blaise Cendrars.» Plínio Salgado, un écrivain encore intéressant à cette époque, mais qui devait par la suite échafauder une doctrine nationale-fasciste: «La seule raison pour laquelle le Brésil est devenu un thème pour nous, c'est que monsieur Blaise Cendrars a écrit un poème sur un nègre. Nous tenons à une vision sèche et précise de notre pays»³³.

À l'exception de Prudente de Morias Neto, qui sut mettre à profit la leçon de Cendrars sur la culture noire, la plupart des Brésiliens n'étaient apparemment pas prêts à s'adonner aussi inconditionnellement que lui à l'expérience de l'altérité, à l'expérience de cet *autre* que Cendrars a fait sien au Brésil et qu'il conjugue à la première personne. Assistant à la cérémonie de candomblé, il dira: «Faire un pas de plus, franchir le premier cercle magique, entrer dans la danse, se perdre, s'abandonner, communier avec le vertige est acte de foi...»³⁴ Une réaction très semblable à celle qu'il aura face aux touristes contenus par les cordons de sécurité en plein carnaval carioca: «J'aurais fait trois pas dans l'Avenida et je me serais perdu dans les rues au milieu des masques»³⁵.

L'affinité étroite de Cendrars avec la mentalité des Noirs est antérieure à son arrivée au Brésil et va sans conteste au-delà. Après avoir observé de ses propres yeux le mélange intense des races, que les couches supérieures blanches ne pouvaient plus contrôler, il en déduit qu'une culture au caractère métissé très marqué est en train de naître, dont les éléments noirs forment une part significative. Le souvenir tragique de l'époque pas encore si lointaine de l'esclavage ou un sentiment naturel de compassion schopenhauérienne lui inspirent l'un de ses plus beaux textes brésiliens. Il date de 1926:

³² Fonds Blaise Cendrars, ALS, dossier P 41.

³³ Cité dans Alexandre Eulálio, *op. cit.*, 1978, p. 69; Alexandre Eulálio/Carlos Augusto Calil, *op. cit.*, 2001, p. 40 et 71, note 46.

³⁴ Note de Blaise Cendrars en marge d'un livre de H.G. Clouzot sur le candomblé, Fonds Blaise Cendrars, ALS.

³⁵ Note de Blaise Cendrars en marge du manuscrit de «Carnaval de Rio 1953», émission radiodiffusée de Michel Simon dans la série «Le Monde est un spectacle», Fonds Blaise Cendrars, ALS, dossier P 109.

Bâtons, fouets, cravaches, fusils mettront en branle des milliers d'engrenages, toutes ces mains noires, là-bas, en Amérique, quand il faudra travailler. Cravaches, fusils, lynch, potence apprendront le travail à des millions d'innocents. Le travail qui tue. On oublie que ce sont des êtres humains. Misère et civilisation. On leur parlera de Notre-Seigneur et du petit Jésus tout blanc. Ils l'aiment. Mais que sont les souffrances du Fils de l'Homme et les tortures de tous les Saints du Paradis auprès de la grande Passion des Noirs et du Calvaire de toute une Race! Heureux qui peut mourir en croix! Le Nègre est écartelé!³⁶

À l'inverse de nombreux brésiliens et avant même que Gilberto Freyre ait exposé la même opinion dans *Maîtres et esclaves*, Cendrars voit les aspects positifs d'une société issue de ce grand mélange. Ayant encore très clairement à l'esprit les souvenirs du Brésil, il dit dans la préface d'un livre sur la révolution mexicaine paru en 1930:

Le XXI^e siècle sera le siècle de l'Amérique latine. [...] L'avenir de l'Humanité est en Occident, en Extrême-Occident. Le pendule de la civilisation se déplace vers l'Ouest. C'est un retour aux origines, car les races humaines sont nées sur le *planaltino* brésilien (cf. les travaux du Danois Prof. Lund, sa collection de fossiles rapportés de Minas Geraes, ses livres et ses écrits, toujours inédits depuis 1887 et aujourd'hui abrités au Musée Royal de Copenhague). Depuis quatre siècles de fusion des races rouge, noire, blanche, et depuis quelques décades, jaune, s'accomplit dans l'Amérique du Sud et du Centre. Voici le nouveau fait historique auquel personne ne prend garde et qui sera l'actualité de demain³⁷.

Un homme libre

Avec le temps, le Brésil, qui n'est plus alors qu'un souvenir lointain, devient pour Cendrars son « Utopialand » dans lequel se joue l'avenir du Blanc. Ce pays baigné de mythes, hors mesure, pittoresque, avant tout contradictoire, pays de tous les possibles car n'appartenant à personne, le fascine:

Tel est le Brésil, d'une grandeur ineffable où la civilisation et la sauvagerie ne contrastent pas mais se mêlent, se conjuguent, s'épousent d'une façon active et troublante. On reste le souffle coupé d'admiration et, souvent, de terreur ou de passion³⁸.

³⁶ *John Paul Jones ou l'ambition*, Montpellier, Fata Morgana, p. 89.

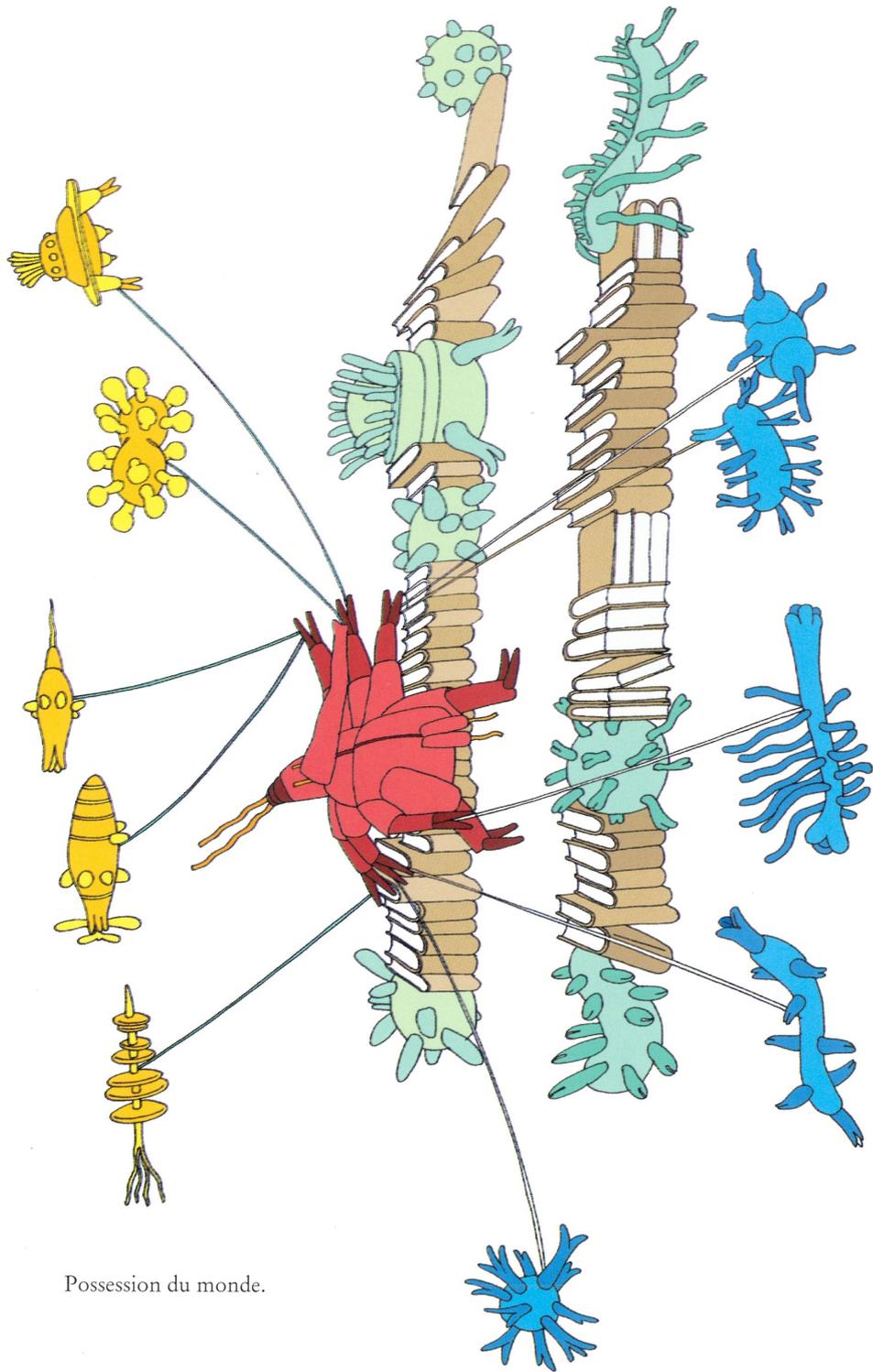
³⁷ Préface au livre de Martin Luis Guzman, *L'Aigle et le serpent*, traduction française de Mathilde Pomès, Paris, J.-O. Fourcade, 1930. Le texte a été repris sous le titre « L'Actualité de demain » dans le recueil *Histoires vraies*, III, 420; TADA 8, 111.

³⁸ « Mort subite », *Trop c'est trop*, VIII, 163.

C'est en ces termes qu'il parle de « sa deuxième patrie spirituelle » dans *Trop c'est trop*, paru en 1957. Dans le même livre, il évoque la magie de l'approche des côtes brésiliennes : « C'est le Paradis terrestre. » L'océan indigo, le cachalot qui jaillit de l'eau à la poursuite de ses proies, la Croix du Sud sertie dans la profondeur bleue du ciel nocturne, tout contribue à former le cadre d'un scénario féerique qui, plutôt qu'à un pays réellement existant, fait penser à un pays de poésie dans lequel un homme libre a passé quelques-uns des meilleurs moments de sa vie³⁹.

CARLOS AUGUSTO CALIL
Université de São Paulo

³⁹ « L'Équateur (sur les côtes du Brésil) », *Trop c'est trop*, VIII, 245-248.



Possession du monde.

POSSESSION DU MONDE

Vers 1947, Cendrars songeait à écrire *Possession du monde*. Il l'avait annoncé à son ami, l'éditeur Maximilien Vox, qui lui réclamait impatiemment de la copie. C'était l'époque des fameux «Mémoires qui sont des Mémoires sans être des Mémoires», et, sans doute dans la même veine, le volume aurait pris place entre *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*. Mais le projet tourna court et aucune trace dans les archives personnelles du poète ne confirme qu'il ait sérieusement songé à le mettre en œuvre. C'est la révélation de la correspondance entre Cendrars et Vox¹ qui a permis de découvrir l'existence de ce titre inconnu, à ranger désormais dans la bibliothèque fantôme de son auteur – une bibliothèque si abondante qu'elle ne compte pas moins de trois cents volumes annoncés, ébauchés, abandonnés, perdus ou détruits. En 1919, il est vrai, Georges Duhamel, avait déjà écrit un livre intitulé *La Possession du monde*, et Cendrars n'aime guère marcher dans les pas des autres. Mais, ne fût-ce qu'un moment, ce titre avait de quoi le combler. Fantôme ou non, *Possession du monde*, qui sonne comme un mot d'ordre, un manifeste et une invitation au voyage, est le titre le plus cendrarsien qui soit.

Que le mot *monde* revienne à tout propos à son sujet, Cendrars affectait de s'en irriter un peu: «Je suis un poète pour qui le monde est perpétuellement présent. Je connais le monde, j'ai vu le monde, je peux parler du monde!» confiait-il à André Beucler², ajoutant, non sans malice, que le concierge de l'hôtel où il habitait avait assuré à un journaliste venu aux

¹ Cette correspondance a été acquise par les Archives littéraires suisses (Fonds Blaise Cendrars).

² André Beucler, *Plaisirs de mémoire*, tome 2, Gallimard, 1982, p. 156.

renseignements: « M. Cendrars est un homme du monde ! » Boutade à part, la bibliographie du poète n'est pas étrangère à cette réputation: *Du monde entier* (dont Gallimard, après l'avoir publié, a fait le titre de sa collection de littérature étrangère), *Au cœur du monde*, *Le Mystère de la Fin du monde*, *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, *La Création du monde*, *Noëls aux quatre coins du monde*, *Emmène-moi au bout du monde!...*, auxquels s'ajoutent, parmi les fantômes, *Le monde perdu*, *Les Directeurs du monde*, *Le poids du monde*, *Le bruit du monde*, *La rumeur du monde* et justement *Possession du monde*. Une véritable litanie! Et comment s'en étonner puisque c'est sur le mode litanique que Cendrars prend possession du monde?

Que de listes chez lui! Tout tourne vite à l'énumération, au dénombrement, à l'inventaire. Les oiseaux, les métiers des gitans, les femmes de sa vie, les étoiles dans le ciel, les saints volants, les pierres précieuses, les villes et les pays qu'il a traversés, les huit péchés capitaux, il en dresse le catalogue, il en reprend ou il en établit le répertoire, il les recense avec la plus constante délectation. Cendrars n'a pas l'inventaire triste, au contraire d'un Pessoa qui sillonne inlassablement sa propre monotonie à travers la trompeuse diversité du réel ou d'un Soupault qui voyage en rond, traqué sans répit par ses souvenirs persécuteurs. L'accumulation chez lui est gourmande à la façon de Rabelais, de Jules Verne ou de Walt Whitman, autres impénitents (et impitoyables) recenseurs dans la lignée desquels il se situe. Une prédilection sans défaillance le porte d'ailleurs vers les livres-mondes: les Sommes (*Le Devisement du monde* de Marco Polo, *Le Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Lerouge, *Le Latin mystique* de Remy de Gourmont, la *Patrologie* de Migne, sans oublier le Livre des livres, la Bible), les encyclopédies (Élisée Reclus, Camille Flammarion), les almanachs populaires, les anthologies, les compilations, et, bien sûr, les dictionnaires. Il ne saurait vivre sans son *Petit Larousse* dans lequel il a découvert le mot « eubage », et, en vue d'écrire *La Carissima*, sa Vie de Marie-Madeleine, il transporte partout avec lui les 50 kilos du *Répertoire général du tarif* établi par l'Administration des Douanes... À Michel Manoll qui s'en étonne tout de même un peu lors de leurs entretiens radiophoniques, Cendrars rétorque que c'est une question de langage, que, pour *L'Homme foudroyé*, il avait déjà une liste de 3 000 mots dressée d'avance et que le grand dictionnaire des Douanes – irremplaçable outil poétique – ne consacre pas moins de vingt et une pages à recenser toutes les significations du mot « ruban ». Le jeune poète du *Transsibérien* qui ne savait pas aller jusqu'au bout prend une fameuse revanche quand il se fait lecteur: il a le sadisme d'épuiser un auteur « en lisant non seulement tout ce qu'il a pu écrire, depuis A jusqu'à Z, mais encore tout ce qu'on a pu écrire sur lui ! » Comme un possédé, en somme – un possédé du désir de possession.

Possession: le mot pourrait prêter à confusion. Le goût des inventaires n'a pas fait de Cendrars un collectionneur dans sa vie privée. Ce poète du livre dessinait lui-même ses maquettes, s'est fait plusieurs fois éditeur et travailla longtemps avec les peintres, mais il n'a rien d'un bibliophile et encore moins d'un bibliomane. Pour lui, la possession est une affaire de possédé bien plus que de propriétaire. Thésauriser est un geste qui lui est étranger: une maison, une bibliothèque, une collection de tableaux, une famille, l'amour même, pour ne rien dire de l'argent, cela vous emprisonne dans une identité figée comme une définition. La Bruyère rapporte la triste histoire de cet amateur de Jacques Callot qui avait consacré sa vie et sa fortune à rassembler toutes les pièces d'une série de gravures. Une seule lui avait échappé. Ce n'était, certes, pas la plus réussie, loin de là, mais son absence éclipsait la présence des autres et elle le désespérait. Quant à Des Esseintes, le héros d'*À rebours* d'Huysmans, il pourrait faire office de patron des collectionneurs. Parfums, liqueurs, fleurs, plantes, chaussettes, livres, il ne se lasse pas de les inventorier, de les classer, de les recueillir. Collectionner pour lui, c'est soumettre le monde à son désir, le refaire à son image et lui imposer une ordonnance analogique dont il a décidé les règles. Sa quête de bibliolâtre aboutit à la création d'un livre ultime, une anthologie de poèmes en prose qu'il compose et imprime à sa façon, et il peut désormais s'enfermer dans une bibliothèque close comme un tombeau. L'un et l'autre vivent jusqu'à la passion le dilemme du collectionneur. Taraudés par une chasse à la pièce manquante, ils en redoutent pourtant la découverte qui, tout en marquant leur triomphe, signifierait la fin de l'aventure et la mort de leur raison d'être. Une collection qui se complète tue son collectionneur. D'où l'évident avantage des listes ouvertes sur les inventaires clos, et du libertin sur le bibliophile. Les dénombremements à la Cendrars ouvrent sur l'inépuisable: contre la logique mortifère du recueil, il choisit l'aventure infinie de l'accumulation.

Aux ensembles comptés, il préfère les paradigmes en fuite. À la collecte du même, l'afflux du divers, au risque – bien connu de ses lecteurs – de l'hétéroclite ou du torrentiel. Profusion, foisonnement, débordement règnent dans un univers poétique dont il a fait valoir lui-même la «scénographie baroque». Il accumule, sans le souci de classer et surtout de hiérarchiser ses trouvailles ou ses rencontres. Dès le *Transsibérien*, plus encore que la curiosité, c'est une voracité insatiable qui guide ces inventaires:

J'avais faim
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
J'aurais voulu les boire et les casser
Et toutes les vitrines et toutes les rues
Et toutes les maisons et toutes les vies

L'avidité n'est pas moins vive et brutale dans *Le Panama*:

J'ai soif
Nom de Dieu
De nom de Dieu
De nom de Dieu

Rien ne saurait apaiser un pareil appétit du nouveau auquel l'énumération fournit un exutoire autant qu'une rhétorique. «L'inassouvissement pharamineux des désirs» oscille chez Cendrars entre la célébration et l'angoisse, l'euphorie et le vertige, la lévitation et la chute, l'hymne et l'hémorragie. Voici l'*Espérance* qui sort du port du Havre pour mettre le cap sur New York: «À bord, il y a Johann August Suter, banqueroutier, fuyard, rôdeur, vagabond, voleur, escroc.» Et voilà l'Orénoque que remontent interminablement Raymond et Moravagine, dans une chaleur d'étuve:

Écoulement. Devenir. Compénétration. Tumescence. Boursoufflure d'un bourgeon, éclosion d'une feuille, écorce poisseuse, fruit baveux, racine qui suce, graine qui distille. Germination. Champignonnage. Phosphorescence. Pourriture. Vie.
Vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie.

Quant aux descobridores, qui partaient à la découverte de l'hinterland brésilien, ils suivaient, selon «La Tour Eiffel sidérale», «des cours d'eau interminables, se prolongeant, s'engendrant l'un l'autre, charriant tout un monde de détritrus végétaux arrachés à leurs berges en formation continue, emportant les pionniers du Brésil, un équipage stupéfait, épouvanté, fiévreux, misérable, épuisé, se tuant à pagayer durant des longs mois, chavirant dans les rapides, se crevant dans les portages pour faire franchir à la pirogue (un tronc d'arbre géant évidé pouvant contenir jusqu'à quarante hommes) le seuil des bassins communicants et débordants à la fin de la saison des pluies, se noyant dans les marécages embourbés et pestilentiels ou dans les paranas...» Mais on les abandonnera ici à leur triste sort parce que la phrase unique qui les emporte s'étend sur trois pages...

L'emprise si forte sur Cendrars de cette écriture à perdre haleine, d'où vient-elle? Arpenter, repérer et surtout nommer apparaissent comme autant de figures érotiques qui font du voyageur en proie à sa pulsion comptable une sorte de libertin. Le monde est un grand corps désirable, aux voluptés inépuisables, que le poète savoure en les décrivant. Énumérer c'est dresser le blason du monde. Cendrars s'accorde ici avec Mandiargues pour qui «faire l'inventaire» n'est rien d'autre que faire l'amour. Autre grand nomenclateur, Restif de la Bretonne avait remplacé, dans son Calen-

drier privé, les noms des saints par ceux de ses maîtresses, en en marquant, souligne Cendrars en connaisseur, «trois le dimanche et cinq ou sept à l'encre rouge les jours des plus grandes fêtes liturgiques». Quant à lui, un alphabet de 24 lettres lui suffit pour faire revivre toutes les femmes qu'il a connues car il permet de faire, selon *L'Homme foudroyé*, 62044840173323943960000 combinaisons, «ces trillions de billions de milliards de millions de combinaisons qui, ajoute-t-il, sont autant de noms propres qui me sont chers...» Autant dire que, loin de se résumer au recensement du déjà connu, l'inventaire est inventeur. Qui dénombre crée: ce paradoxe n'en est pas un pour lui. À ses yeux, la disparition des terres inconnues n'a pas mis un terme aux découvertes, et l'extraordinaire développement des moyens de transport au XX^e siècle n'a pas entraîné la fin des voyages. Cette idée trop vite reçue, il s'attache à la dissocier selon la méthode chère à son maître à penser, Remy de Gourmont. Pour qui, comme le conteur d'«Anecdotique», possède le sens de *La Vie dangereuse*, c'est le contraire qui est vrai:

Rien que la terre! s'écrie Paul Morand, déçu. Mais je crois que le monde n'a jamais été aussi incommensurable, aussi prodigieusement vivant, vrai, proche, familier, et plein d'attraits, de surprises, d'énigmes et d'anecdotes que depuis que l'on peut en faire le tour en quelques jours, voire en quelques heures d'avion, – et sans histoire.

Dénombrer est, en effet, un acte magique. Le nomenclateur renoue avec les rêves de toute-puissance de son enfance. Énumérer qu'est-ce d'autre qu'épeler le monde, retrouver la jubilation des abécédaires, revenir au temps des apprentissages quand les lettres et les choses s'échangeaient sous le regard émerveillé de l'enfant? En dénombrant, le poète revient deux fois aux origines. En même temps qu'il réveille l'enfant qu'il fut, il recommence la création du monde. Plus encore que les adjectifs ou les verbes, qui entrent aussi dans son répertoire, il recense les substantifs parce qu'il voit en eux des noms propres. Or la vertu du nom propre est aussi redoutable que merveilleuse. Évoquer c'est convoquer. En appelant chaque chose par son nom, il la cite à comparaître. Répétant le geste du Nomenclateur lors de la Genèse, il sort les êtres et les objets du chaos primordial, les arrache à l'indifférencié et les doue d'existence. Le voici Dieu à son tour, maître de dispenser la vie en distribuant les identités. Nommer donne le pouvoir de faire naître ou renaître.

Telle fut déjà, selon *Le Lotissement du ciel*, l'expérience fondatrice des Lémuriens, ces ancêtres mythiques de l'homme: «l'homme magique se mit à appeler les choses par leur nom propre, à s'identifier à elles, à faire son choix comme on cherche des rimes ou l'assonance.» Telle est encore, dans le même livre, la leçon permanente du «Ravissement d'amour»: «La vertu de la prière c'est d'énumérer les choses de la création et de les appeler

par leur nom dans une effusion.» Telle est enfin la vocation cosmogonique du poète dont le verbe créateur préside au surgissement conjoint du monde du langage et du langage du monde. Ce qu'il nomme, il le baptise: «Ce matin est le premier jour du monde». C'est pourquoi le titre qu'a donné Marco Polo à son livre est le titre des titres: *Le devisement du monde* résume, par la grâce d'un vieux mot français irremplaçable, les vertus de la description, du partage et de la parole.

«L'ontogénèse répète la phylogénèse», selon une formule du naturaliste allemand Ernst Haeckel que Cendrars cite volontiers: l'histoire de l'individu est ainsi le miroir de celle de l'espèce. Cette vision cyclique de l'évolution s'accompagne, de surcroît, d'un corollaire plus personnel. Le poète a appris à lire, en effet, grâce à sa mère qui pour cela le prenait sur ses genoux: «C'est tout ce que j'ai eu d'elle. Son cœur était ailleurs» confie-t-il dans «Paris, port-de-mer». Depuis, il a toujours soif. L'encre d'imprimerie ne remplacera jamais le lait qu'il n'a pas reçu de celle qui était toujours ailleurs, isolée par son silence ou affairée à la confection maniaque de ses herbiers. De là une pépie inextinguible qu'elle a léguée à son fils avec le goût de la lecture. Cette cosmogonie intime du poète explique sans doute pourquoi son imaginaire du catalogue est à deux faces, comme Janus. Ou à double lien. La face mauvaise, c'est celle de la collection dont sa mère, qui connaissait par cœur la classification de Linné et entassait les plumes d'oiseaux dans ses cartons à chapeaux, lui a donné une image compulsive et mortifère, toute de repli comptable. «Ô mère, que signifie cette liste interminable de noms latins?», s'écrie douloureusement Dan Yack au souvenir de celle à qui il craint de ressembler. Est-ce au nom d'une vertigineuse fidélité à la morte que *Le Lotissement du ciel* inflige à son lecteur l'interminable défilé des saints volants? Est-ce pour communier avec elle en secret qu'il a fait le vœu, sur lequel il refuse de s'expliquer, de lire chaque année un tome de la *Patrologie* de Migne? Est-ce elle encore qui l'a mené vers *Le Latin mystique* de Gourmont, une anthologie de poèmes latins médiévaux dont Cendrars a salué la découverte comme «un acte de naissance intellectuel»? Mais l'autre face est toute de lumière. À la nomenclature des noms latins, qui menace parfois Cendrars de sa stérilité, s'oppose l'abécédaire qui ouvre sur le monde, en permet la maîtrise, délivre l'écriture: «Bel A B C du monde». Écrire permet alors de restaurer ou plutôt d'instaurer le lien défait avec la mère. Ainsi l'œuvre du poète au nom de phénix oscille-t-elle sans répit entre les braises de l'énumération effusive et les cendres du dénombrement mortuaire, entre la création du monde et la fin du monde.

De ces deux états contradictoires de la liste, *l'Éloge de la vie dangereuse* offre une synthèse malicieuse: «Si tu veux savoir qui je suis, consulte un dictionnaire et toutes les encyclopédies. N'oublie pas les signets et les renvois. Feuillette. Humecte ton doigt. Il ne faut pas sauter une page.» Vingt

ans après, *L'Homme foudroyé* le redira à sa manière: «Je voudrais rester l'Anonyme.» De là, pour celui qui ne veut pas être défini, l'idéal d'un nomadisme généralisé. L'homme libre est toujours en partance, entre deux villes, entre deux vies, entre deux livres. Rien de tel qu'une chambre d'hôtel pour être bien seul avec soi-même et travailler. Le rêve du nomade à la Cendrars, ce serait l'ubiquité dont Fantômas, l'insaisissable maître du crime, ou Gourmont, le polygraphe absolu, offrent de désirables modèles. Dan Yack se fait, comme toujours, le porte-rêve de son auteur: «Disparaître. Ce que je voudrais être dans chaque pays.» À défaut de pouvoir vivre des vies simultanées aux quatre coins du monde, Cendrars se contentera d'avoir un appartement dans chaque arrondissement de Paris, sans négliger la banlieue. Qu'importeraient ici les démentis des faits: cette multiplication de soi aux dimensions d'un répertoire (ou d'un répertoire de légendes) n'est que l'autre face du désir de disparaître. Possession et dépossession s'échangent alors selon les préceptes de saint Jean de la Croix que Cendrars s'attache à suivre:

Pour parvenir à posséder le tout,
Ne veuille posséder quelque chose en rien.

Pour parvenir à être le tout,
Ne veuille être quelque chose en rien.

Voyager? Mais alors par ascèse, pour se dépouiller. De même qu'écrire un livre, selon Michel Butor, ce n'est pas encombrer un peu plus les bibliothèques mais paradoxalement faire un trou dans la muraille de livres qui nous entoure, partir à la rencontre du monde vous libère du poids qu'il fait peser sur vous. C'est renaître, en effet. Rien de pire pour un écrivain, estime Cendrars, que d'être la victime de ses légendes. La rumeur de voyages qui n'a jamais cessé d'environner son œuvre et, parfois, de la faire méconnaître, l'agaçait – tout en servant ses projets d'écriture. Dès 1912, José, le héros de *Moganni Nameh*, montre le dessous des cartes: il se rend compte qu'il a été dupe d'une «théorie d'indépendance, – de pensées et d'images tournant autour du *poète-voyageur* et s'élevant à la puissance d'un mythe, – d'une méthode pratique de liberté – ha! ha! – comme s'il y avait d'autre liberté que de travailler solitaire, dans une chambre nue».

Henri Michaux n'était pas dupe, lui non plus, de ce genre d'amalgame: «Les poètes voyagent, mais l'aventure du voyage ne les possède pas.»³ La passion du voyage se trouve mal dans les rimes, mais voilà: «il y a eu pourtant une mémorable exception: ce fut Cendrars. Lui et ses poèmes avaient le voyage dans le ventre». Dans le ventre: ce serait là que tout se tient chez lui, le point du corps où il se tient lui-même, où le goût du voyage et la

³ Henri Michaux, préface à *Les Poètes voyagent*. Stock, 1946, p. 7.

passion de l'écriture cessent d'être incompatibles. À preuve *Le Panama*: «Les villes sont des ventres». Ce dont elles sont grosses, ce dont les accouche le poète, il ne le précise pas. Mais, à suivre ses bourlingues en ville, on comprend qu'il fait ventre de leurs noms.

Bourlinguer: le mot semble né avec Cendrars qui se l'est approprié pour en faire le titre d'un de ses livres les plus célèbres, mais aussi une devise où se résument un art de vivre et un art poétique. Pourtant, si le poète du monde entier prend place au premier rang de ces Suisses pérégrins dont Nicolas Bouvier fait l'éloge dans *L'Échappée belle*, cet étrange voyageur se joue des frontières qui séparent d'ordinaire le rêve et la vie, l'espace et le temps, le mythe et le livre. Lorsqu'il bourlingue en ville, Cendrars ne rapporte guère de descriptions: il donne à lire, dans la ville, le livre qu'elle recèle sans en avoir l'air (ou l'r). À ses yeux, Anvers est mieux ville que les autres car elle est réversible par la grâce de son nom: «C'est ça la beauté d'un port, c'est que sorti de ses estacades un navire peut vous mener partout, aux antipodes faire le tour de la planète avant de vous ramener en vue de son phare qui scintille comme une lampe dans un cercle de famille, une lanterne avec un gros numéro ou une bouteille de cognac sans millésime, et c'est Anvers dans le brouillard, l'on est de retour à ANVERS...»

Toutes les villes de Cendrars sont doubles. Elles imposent d'abord une présence familière et rassurante, attestée par le souvenir et garantie par la géographie, mais, sous l'œil du lecteur, elles s'éveillent peu à peu à d'autres aventures que les *Baedeker* ne recensent plus. Bourlinguer devient alors un art de se mettre aux aguets du langage, d'explorer la duplicité favorable des signes, de partir à l'aventure de la lettre et de faire enfin parler le nom des villes. Contrairement à la rumeur tenace qui court encore sur le poète-voyageur, Marseille, par exemple, se laisse mal visiter, *L'Homme foudroyé* à la main. C'est que Cendrars la regarde avec son troisième œil, celui du dedans qui ouvre à la poésie et à son verbe créateur. L'art de la bourlingue s'y métamorphose en secret. Dans bourlingue, pour le rêveur de villes, il y a *bourg* et il y a *langue*. De cette étymologie de contrebande, l'écriture fait sa vérité. Le bourlingueur est inséparable, si l'on peut dire, d'un bourlinguiste apte à déchiffrer la langue des bourgs, la parole des villes et d'en révéler le texte, que ce soit pour le meilleur ou pour le pire. Ainsi de Rome, si maléfique pour Cendrars. Ses déconvenues d'apprenti-cinéaste ne sont pas étrangères à cette incompatibilité d'humeur, mais si le ventre de Rome est resté stérile pour le cinéaste, le poète a su l'interroger en augure. C'est au nom que se prennent les villes comme l'avaient compris les anciens Romains qui cachaient le vrai nom de leur cité en l'appelant simplement *Urbs*. Or l'envers de Roma, c'est *Amor*. La promesse secrète de Rome est d'accoucher de l'amour, et pourtant elle s'y refuse obstiné-

ment chez Cendrars. En français, l'envers de Rome est déjà de moins bon augure qu'en italien : c'est la mort. *Une Nuit dans la forêt*, en 1929, le donne à lire à chaque page : Rome la décadente est hantée par la mort qui saisit l'actrice principale, Dourga, en plein tournage de *La Vénus noire*, entraîne la destruction du film par Cendrars lui-même, fait tourner court sa carrière de cinéaste et défigure Pompon. De cette corruption des signes, l'écrivain est victime à son tour l'année suivante, lorsqu'il publie une Vie romancée de Jean Galmot, affairiste et écrivain, sous le nom imprudent de *Rhum...* Non sans raisons, Cendrars le tient pour son plus mauvais livre, un livre qui l'éloigne du roman pour longtemps.

Paris, dont ce Suisse a fait sa ville, est plus ductile à son désir. « Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes », elle tient la promesse de son nom : Paris est pour le joueur la ville de tous les paris, la ville des mises et des relances, où l'on revient périodiquement jouer grand jeu, se défausser, faire le mort ou se refaire à la faveur d'une nouvelle donne. Dans *Au Cœur du monde*, Cendrars choisit de s'y faire naître à l'Hôtel des Étrangers, rue Saint-Jacques (ce qui dépareille encore aujourd'hui quelques chronologies trop confiantes). Marseille, qui refuse de se donner en spectacle et a enfoui soigneusement son passé, est également une ville selon son cœur, et il la définit à la manière des définitions de Leiris, en tirant sens et preuve du son par une sorte de moutonnement : « J'aime que sise dans une des plus belles assiettes du rivage de la Méditerranée, elle ait l'air de tourner le dos à la mer. »

Tel n'est assurément pas le cas de Gênes, dont il fait le titre d'un de ses chefs-d'œuvre, dans *Bourlinguer*. Bizarrement, « Gênes » a surtout Naples pour cadre, ce qui montre assez que le port ligure importe moins au conteur que la fable des origines qu'il va déduire d'un ventre si propice : « Gênes, GENES, avec ses deux bassins arrondis en forme de rognons »... De la langue multiple de Gênes procèdent les *gênes* qui plongent dans l'embaras le tout petit Blaise lorsqu'il découvre la différenciation des sexes à l'initiative d'Elena, sa compagne de jeux à Naples. En découleront pour le gamin bien des *gênes*, en effet, conformément à l'étymologie qui fait d'elles des tortures et le précipiteront dans les *géhennes*, ancien nom de l'enfer. Quant au narrateur devenu vieux, il médite sur ses origines, à la recherche de ces *gènes* qu'interrogent la généalogie et la génétique. Jouant tour à tour de l'homonymie et de la synonymie, avec une belle désinvolture à l'égard de la géographie officielle, Cendrars fait parler au port de Gênes la langue créatrice des Lémuriens.

Le grand jeu des villes a commencé très tôt, dès les premiers essais d'un jeune pérégrin qui n'a pas encore inventé son pseudonyme. C'est de Saint-Pétersbourg, où Freddy Sauser a séjourné entre 1904 et 1907, que Blaise Cendrars date ses années d'apprentissage en poésie. Comment imaginer débuts plus propices ? Dans la ville de Pierre-le-Grand, l'apprenti joaillier

a découvert la fascination des pierres précieuses qui lui fournissent une métaphore de l'écriture poétique, tout en réveillant le vieux rêve des alchimistes, la découverte de la pierre philosophale: «Depuis toujours, le cœur de la poésie française tient entre la tour Saint-Jacques, Saint-Merri, la Cité, et le centre en était la lanterne où Gérard de Nerval s'est pendu. La pierre de touche est là. Il est, au portail de l'église Saint-Martin, une pierre où se cache la formule de l'or. L'a-t-on déchiffrée? La formule de la pierre philosophale est la formule de la poésie.»⁴ Dans la bourlingue ainsi réinventée, l'écriture du voyage et le voyage de l'écriture ne font plus qu'un. Les pays parlent, eux aussi, la langue du poète. Blaise, nul ne l'ignore, a découvert son Utopialand au Brésil, cette terre de braise qu'attendait son pseudonyme. Ce serait une autre aventure à décrire, avec d'autres jeux de correspondances, d'autres inventaires. Mais, pour boucler la boucle, revenons à la ronde des villes et au Transsibérien.

Entends les sonnailles de ce troupeau galeux Tomsk
Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Smara
Pensa-Touloune

Pourquoi dénombrer sans relâche? Pour ne rien perdre? Pour retrouver le temps perdu dans les labyrinthes de la mémoire? Les «J'y songeais» de Cendrars dans *Le Lotissement du ciel* préparent les «Je me souviens» d'un autre énumérateur inlassable, Georges Perec, qui a mis en lumière l'ambivalence de ce besoin de balises, de repères, d'amers, de poteaux d'angle, de marques, de coins de pages ou de mouchoirs, de graffiti. Ce sont autant de commémorations plus ou moins secrètes, souvent à lectures multiples et à fonctionnement magique, dont l'accumulation chez Cendrars (comme chez Perec) donne forme à un amour de la vie que même ceux que rebutent les emportements de sa syntaxe ne lui marchandent pas. Mais les soubresauts de la mémoire, les surgissements qui brouillent le repérage, «cette lumière qui ranime tout le dictionnaire, l'herbier, les morts, son propre passé», finissent par bousculer les énumérations les plus minutieuses et rendre plus troubles les enjeux de la célébration. Tel est le paradoxe des inventaires chez Cendrars qu'ils mettent en scène le manque qu'ils s'acharnent à combler. Ces hymnes à la vie sont autant de stèles dédiées à l'absence.

CLAUDE LEROY

⁴ Blaise Cendrars, Réponse aux *Nouvelles littéraires*, 27 septembre 1951. Recueilli par Hughes Richard, *Dites-nous Monsieur Blaise Cendrars...* Lausanne, Rencontre, 1969, p. 124.

CHRONIQUES

Événements

Chacune des dates

Chacune des dates, chacune des manifestations, chacun des colloques qui composent la liste qu'on lira ci-après mériterait d'être évoqué dans un compte rendu circonstancié. Hélas! il a coulé tant d'eau sous les ponts de l'Aar et il s'est passé tellement de choses, en l'espace de quelques années, qu'il est impossible d'en fournir le récit fidèle et complet que la lectrice attentive, le chercheur passionné aurait sans doute souhaité trouver dans ces pages. Qu'il ou elle nous en excuse, en nous permettant de renvoyer, pour la plupart des événements en question, aux articles publiés par Feuille de routes, le bulletin de l'Association internationale Baise Cendrars.

Telles une poignée de cailloux scintillants jetés dans le fleuve du temps, ces dates qui marquèrent nos saisons n'ont pas fini de propager leurs messages en cercles concentriques. Mais les vagues déjà s'atténuent. Un jour, des plongeurs équipés de plumes alertes, incisives, détachées viendront peut-être les sauver définitivement de l'oubli.

27 novembre 1999: Journée Frédéric Jacques Temple à l'Université Paris X-Nanterre, organisée par Claude Leroy.

30 mars-1^{er} avril 2000: colloque international «Cendrars et les arts» à l'Université de Valenciennes, organisé par Maria Teresa de Freitas, Edmond Nogacki et Claude Leroy.

12-13 mai 2000: colloque international «Réinventer Cendrars: Cendrars et la traduction», à l'Université de Lausanne, Centre de traduction littéraire, organisé par Irène Weber Henking et Christine Le Quellec Cottier.

20-21 octobre 2000 – Colloque international «Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes» à l'Université de Sofia (Bulgarie), organisé par Rennie Yotova, Albena Vassileva et Claude Leroy.

25 octobre 2000 – 25 février 2001: «La Création du monde. Fernand Léger et l'art africain», exposition du Musée d'art et d'histoire de Genève. A l'occasion de cette exposition, le ballet «La Création du monde (ballet)», musique de Darius Milhaud sur un argument de Blaise Cendrars, décors et costumes de Fernand Léger, est donné une douzaine de fois sous un chapiteau dressé dans la cour du musée.

Décembre 2000: «Hommage à Blaise Cendrars et Dan Yack»: installations et photographies exposées par Johannes Gachnang, aux Halles de Porrentruy.

31 mars 2001: Assemblée générale de l'Association internationale Blaise Cendrars et Colloque des «jeunes chercheurs», à la Maison de l'Amérique latine, à Paris. Au programme: les conférences d'Emmanuel Boisset, Renaud Ferreira de Oliveira, Laurence Guyon et Oxana Khlopina.

31 mai 2001: «Blaise Cendrars: les années d'apprentissage» par Christine Le Quellec Cottier. Soutenance de thèse en cotutelle dirigée par Doris Jakubec (Lausanne) et Claude Leroy (Paris X Nanterre), à l'Université de Lausanne.

17 novembre 2001: Assemblée plénière du Centre d'Études Blaise Cendrars, à la Bibliothèque nationale suisse, à Berne.

Novembre-décembre 2001: *Emmène-moi au bout du monde!...* Textes interprétés par Olivier Flanagan. Théâtre du Pommier (Neuchâtel) et Théâtre de l'Oriental (Vevey).

Octobre 2002: Ouverture du site www.cebc-cendrars.ch et publication du prospectus de présentation du CEBC.

17-20 octobre 2002: à Bruxelles, «Voyage autour de Blaise Cendrars», manifestation proposant des lectures et entretiens autour, principalement, de *La Prose du Transsibérien*.

Novembre 2002: Affaire de la sculpture «L'Etat et le Peuple» d'August Suter, à Liestal, chef-lieu de Bâle-Campagne.

23 novembre 2002: Assemblée plénière du Centre d'Études Blaise Cendrars, à la Bibliothèque nationale suisse, à Berne.

Mars 2003: Semaine de cours sur *Moravagine* de Blaise Cendrars et *Infiniment plus* d'Anne-Lise Grobéty donnés par Christine Le Quellec Cottier à l'Université St-Kliment-Ohridski, à Sofia (Bulgarie).

8 novembre 2003: Assemblée plénière du Centre d'Études Blaise Cendrars à la Bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds.

13 novembre 2003: Journée Blaise Cendrars au Collège de l'Abbaye de Saint-Maurice (VS), en présence de Miriam Cendrars. Conférence de Christine Le Quellec sur la *Prose du Transsibérien*.

22 novembre 2003: Soutenance, à l'Université de Rennes 2, de la thèse de Laurence Guyon intitulée *Des miroirs équivoques, modèles religieux, mystiques, philosophiques et écriture de soi dans les textes autobiographiques de Blaise Cendrars (1943-1949)*, sous la direction de Michèle Touret.

12 février 2004: Conférence donnée par Jean-Carlo Flückiger à l'Université populaire de Zurich: «Cendrars et Cingria: conquêtes du monde et exploration d'espaces intérieurs».

25-27 mars 2004: Colloque international «Visions de la Suisse: à la recherche d'une identité, projets et rejets» à l'Université de Mulhouse, organisé par Peter Schnyder et Eric Lysøe et auquel ont notamment participé André Vanoncini: «La Suisse en wagon-lit ou *La Maldonne des sleepings* de Tonio Benacquista» ainsi que Jean-Carlo Flückiger: «Cendrars battant pavillon suisse».

7-23 mai 2004: Béatrice Nourissier expose 14 tableaux représentant les 14 stations du poème des *Pâques à New York*, dans le cadre de l'Association Artothèque, François Cance, F-84480 Lacoste (Lubéron).

Homage à Auguste Suter, de biais

August Suter (1887-1965) fut un grand artiste. Aussi sa patrie lui semble-t-elle reconnaissante, puisqu'elle a créé un musée à son intention, situé à Eptingen, village de Bâle-Campagne bien connu pour la limpidité de son eau minérale.

Or, Suter est aussi le créateur d'un Adonis de bronze, de taille surhumaine, très nu et très beau, dont l'avant-bras droit est légèrement écarté et tendu vers l'arrière.

Cet Adonis avait pour première mission d'orner en qualité de porte-drapeau un site de la Société suisse de réassurance. Mais faute de convenir, il dut patienter dans l'atelier du maître. Celui-ci fut alors sollicité par les dirigeants de l'Assurance des bâtiments du canton de Bâle-Campagne. Il s'agissait de doter d'une sculpture une vaste place devant les prestigieux édifices que le gouvernement de Liestal venait d'offrir à ses administrations. (Ces bâtiments hébergent aujourd'hui la Direction des finances et le Département de l'éducation et de la culture.)

Suter songea à son Adonis esseulé. Pour bien honorer la commande, il lui adjoignit une compagne, très légèrement voilée, mais tout aussi superbement belle. Seulement voilà: à cette figure de femme il fit mettre genou en terre, de façon à ce que sa tête se plaçât sous la main de l'homme. Ce duo, qu'on appela «L'Etat (lui) et le Peuple (elle)», fut agréé en 1956. Les citoyens qui devaient se rendre dans l'un de ces bureaux et même les gens de passage sur la route de Liestal étaient désormais sûrs de côtoyer le couple symbolique.

Il est avéré que des mères accompagnées de leurs enfants s'empressaient de changer de trottoir afin d'éviter à leur progéniture la confrontation avec un objet de culture jugé trop proche de l'état de nature. Vers la fin du XX^e siècle, cette réprobation discrète semblait devoir se diluer dans la bienveillante indifférence de la société permissive.

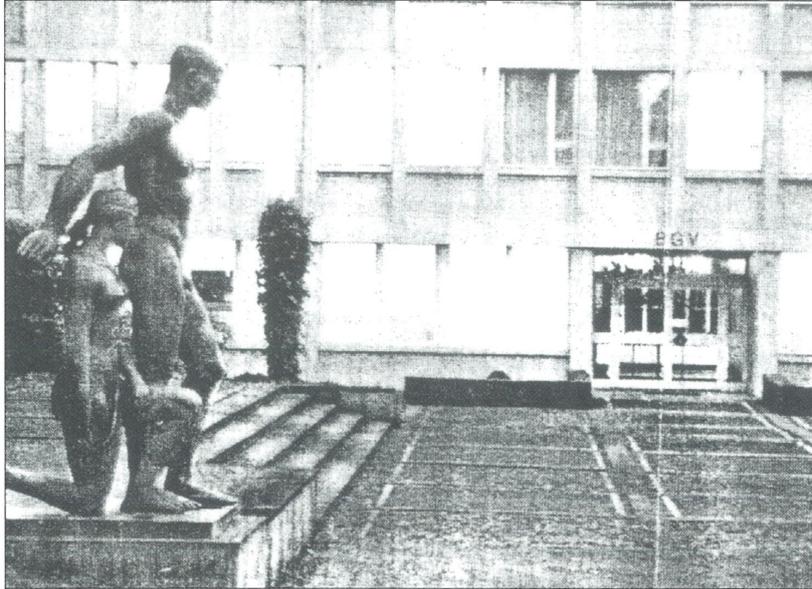
Mais ce serait oublier les personnes en charge de faire progresser l'égalité des (ou entre) les sexes. Obligées, pour certaines, de voir sous leurs fenêtres s'exhiber quotidiennement un exemple flagrant de soumission féminine, elles firent part de leur malaise au ministre compétent. Celui-ci, lassé ou noblement convaincu – le saura-t-on jamais? – finit par céder.

Le 21 novembre 2002, à l'aube, retentirent les marteaux-piqueurs, se déploya un long bras télescopique et furent arrachés à leur socle les fidèles représentants d'un jeune demi-canton fier de son épanouissement. Plus de Peuple, plus d'Etat, mais un vide étrangement rempli de mauvaises réminiscences.

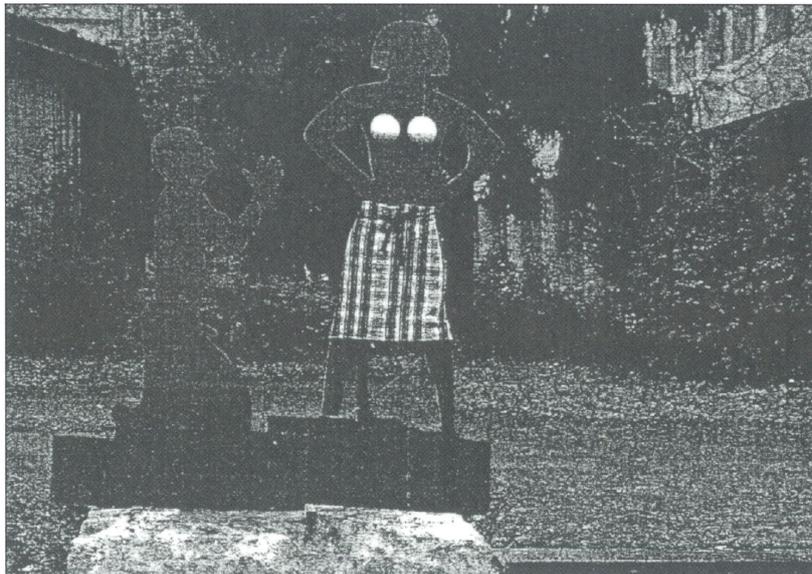
Certes, il y eut levée de boucliers, protestations, démentis et farces carnavalesques. Le conseil des femmes, quant à lui, remercia le gouvernement «d'avoir respecté ainsi la dignité humaine d'une majorité de la population.» L'œuvre de Suter, d'abord destinée à croupir dans un dépôt, a trouvé une nouvelle place, à cent mètres de l'ancienne, au milieu d'un espace de verdure. Elle peut y continuer sa vie, dans un contexte qui sans doute altère son identité.

Qu'en aura dit Blaise à son ami August, de nuage à nuage, après avoir suivi l'imbroglio d'un œil goguenard? Laissons à chacune et chacun le soin de l'imaginer.

ANDRÉ VANONCINI



Hommage à Auguste Suter, 22.11.2002.
© Peter Armbruster.



Hommage à Auguste Suter, 7/8.12.2002.
© Peter Armbruster.

CHRONIQUES

Comptes rendus

Flânerie sur *Les Marges du seuil*

Maria Teresa Russo, *Ai Margini della soglia. Saggio su Blaise Cendrars*, Palermo, Flaccovio Editore, 1999.

La traduction libre (non authentifiée par l'auteur) du titre de cet essai qui nous vient de Palerme m'a laissée quelque peu perplexe: combien de marges un seuil comporte-t-il? Où sont-elles situées? Quelle forme leur donner? Autant de questions qui se sont vite révélées oiseuses ou plutôt en parfait accord avec le propos de Maria Teresa Russo: la difficile description des terrains d'écriture de Blaise Cendrars, leur insaisissable dénomination et, finalement, le choix de nous emmener dans la pénombre de ces seuils invisibles sur lesquels Cendrars s'est toujours si habilement tenu.

Le seuil cendrarsien par excellence, c'est d'abord celui qui sépare et unit tout à la fois la vie et l'écriture, sœurs ennemies dans le destin que s'est forgé Blaise Cendrars. Un autre seuil, c'est celui que Cendrars ne franchira jamais, celui des écoles littéraires: célèbre et marginal, son parcours d'écriture sera souvent à l'avant-garde mais fuira comme la peste toute enseigne réductrice, fût-elle futuriste ou moderniste. Une soif inextinguible de nouveautés et d'exploration ont fait de Cendrars un vagabond de la littérature, un errant toujours en marche, toujours en marge, hésitant au seuil de chaque étape de sa vie et de son œuvre.

Le parcours de Cendrars apparaît ainsi comme une suite de prises de congé: de la musique d'abord, de la poésie, de l'écriture de la main droite, du cinéma, du reportage, de la biographie historique (tel *L'Or*), pour enfin trouver ce qui sans nul doute reste sa vraie voix: l'écriture rhapsodique.

Dessinant un panorama dense, précis, puissant, entre autres, dans la très riche et éclairante correspondance avec Jacques-Henry Lèvesque, Maria-Teresa Russo nous guide à travers les méandres et les impasses du chemin créateur de Cendrars qui n'a poursuivi qu'un seul but: la lente immolation et résurrection d'un corps sur l'autel de l'écriture. Trois nuits extatiques fondent ce mythe: la nuit new-yorkaise du poème *Les Pâques* (avril 1912), celle du gauchissement de l'écriture (été 1917), et celle de la difficile et urgente reprise de parole opérée par *L'Homme foudroyé* à Aix-en-Provence (août 1943).

Empruntant au mythe, à l'histoire, personnelle ou collective, aux autres poètes, tel Nerval, Cendrars sait qu'à se glisser dans la peau de l'Autre, il court inévitablement le risque de se perdre. C'est pourquoi le seuil reste le seul espace possible pour l'auteur qui désire se découvrir sans se dévoiler, dans la posture instable de celui qui ne se veut ni dedans ni dehors. Nerval, l'aîné tant admiré, a quant à lui fini par franchir ce seuil et n'a pu, tel Orphée, revenir indemne des Enfers qu'il avait défiés. Cendrars marche en funambule sur ce seuil étroit: il oscille entre pulsion biographique (le Général Suter, Jean Galmot, John Paul Jones) et pulsion autobiographique dissimulée dans ces mêmes romans ou tentatives de romans. Cette longue coexistence (environ vingt ans) est l'indice d'une guerre intérieure dont l'issue est restée longtemps incertaine: le personnage historique lui a initialement offert un bouclier contre cet Autre qui menaçait de le phagocyter. Dans *Moravagine* toutefois, Cendrars saura se laisser contaminer par l'Autre sans pour autant s'identifier, se livrer à lui, au contraire de la tragédie vécue par Nerval. Cendrars sait habilement se situer à égale distance de l'épanchement dans l'imaginaire et de la «pure» autobiographie.

Dans la dimension autobiographique convergent donc des éléments d'origines très disparates: on y retrouve tout ce qui – faits, personnes, rencontres, lectures, lettres, voyages – traverse la vie de l'auteur, mais l'homme Cendrars est d'une grande retenue émotionnelle, ce qui se traduit dans l'œuvre par sa réticence au dévoilement. La vie est pour lui essentiellement mystérieuse, chargée de sens cachés qui nous attirent et nous inquiètent, ressorts de l'action et du désir de connaissance.

Cendrars sait bien que parler du secret, c'est l'annuler, mais pour exister le secret dépend d'une parole qui le désigne. En d'autres termes, des indices doivent signaler la présence du secret tout en le laissant dans la pénombre. C'est dans cette zone incertaine, ce seuil, entre lumière et obscurité, que se situe Cendrars. Un mot de trop et le secret s'évanouit, un mot manquant et le secret n'est pas identifié comme tel. Funambule et jongleur, Cendrars excelle à ce jeu du clair-obscur qui laisse toujours le lecteur au bord de l'énigme. Nous sommes en quelque sorte séduits par un imposteur qui échappe à toute tentative d'apprivoisement définitif.

Dans *D'Oultramer à Indigo* (1940), l'auteur navigue habilement entre deux espaces (l'Europe, le Brésil), deux cultures, mais le recueil s'ouvre et se clôt à Paris, comme pour nous signifier que si l'identité revient toujours sur elle-même, s'étant abreuvée au passage aux sources de l'autre. Ce qui circule dans ces nouvelles, c'est la relativité de l'identité comme de l'altérité, toutes deux soumises à la variabilité du point de vue. Il en résulte une solitude impénétrable des êtres et des cultures: l'autre est une énigme. Le Professeur, protagoniste de la dernière nouvelle, en fait l'amère expérience: lorsqu'il tente d'acclimater son lys sauvage (nommé «fleur de solitude») en Europe, celui-ci meurt. Ainsi l'identité recomposée n'est pas celle d'une pseudo-unité originelle.

Durant la seconde guerre mondiale, cependant, Cendrars se forgera une écriture à l'image de son grouillement intérieur et de ses silences, à l'image aussi de cet univers émiétté, dépourvu de sens, chaotique, protéiforme que deux guerres ont imposé à l'homme du XX^e siècle: c'est l'écriture rhapsodique, qui désarticule le temps et refuse toute progression chronologique à l'intérieur d'un volume autant que d'un volume à l'autre. La mémoire est ainsi rendue à son essence: la flânerie infidèle, en proie aux séductions de l'instant.

A la parution de *L'Homme foudroyé*, en 1943, le mot «roman» apparaît sur la couverture, au grand dam de Cendrars qui, à la limite, aurait pu s'accommoder de

« romans », pluriel qui aurait eu au moins le mérite de décontenancer. Dès la troisième édition, la dénomination fallacieuse disparaîtra. La difficulté à nommer cette entreprise, sournoisement orchestrée par Cendrars, peut, dans un parallélisme très intéressant proposé par Maria Teresa Russo, s'apparenter à la mise scène par Camus dans *La Chute* (1956) de la « confession » du juge-pénitent Clamence :

Qu'importe après tout ? Les mensonges ne mettent-ils pas finalement sur la voie de la vérité ? Et mes histoires vraies ou fausses, ne tendent-elles pas toutes à la même fin, n'ont-elles pas le même sens ? Alors, qu'importe qu'elles soient vraies ou fausses si, dans les deux cas, elles sont significatives de ce que j'ai été et de ce que je suis. On voit parfois plus clair dans celui qui ment que dans celui qui dit vrai. La vérité, comme la lumière aveugle. Le mensonge, au contraire, est un beau crépuscule, qui met chaque objet en valeur.

Nous voici, si j'ose dire, « au cœur du seuil ».

Pour Maria Teresa Russo, Les « Mémoires autobiographiques » de Cendrars se situent donc dans le « mentir vrai » où, quoi qu'il en ait, tout écrivain sait devoir se placer, puisque comme l'a dit Ramuz « l'art, on sait ce que c'est : du greffé sur du déjà greffé » ou, selon la formule de Cendrars, plutôt dentellier qu'arboriculteur en l'occurrence : « On brode sur du déjà brodé. »

LILIANE PARMIGIANI-TENA

Blaise Cendrars à la conquête de Sofia

Claude Leroy et Albena Vassileva (sous la dir. de), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, Université Paris X-Nanterre, 2002, *Cahiers RITM* N° 26, coll. « Études et Travaux sur Cendrars » IV.

L'actualité cendrarsienne est faite de rebonds et de surprises ; l'année 2000 en a apporté la confirmation éclatante par le nombre et la variété de ses manifestations. Dès fin mars/début avril, première cuvée du millésime : à l'Université de Valenciennes se tient le grand colloque international « Cendrars et les arts ». Puis, au milieu du mois de mai, le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne consacre un colloque sans frontières à « Blaise Cendrars et la traduction ». Enfin, une nouvelle capitale prend rang parmi les hauts-lieux cendrarsiens, puisque les 20 et 21 octobre se déroule à l'université de Sofia, une rencontre internationale sous le signe de « Cendrars et les avant-gardes ». Idées, intuitions et réflexions ont ainsi circulé sur les routes de l'Europe et se sont échangées tout au long de l'année 2000, ressuscitant, le temps de ces rendez-vous intellectuels et artistiques, l'esprit de liberté et d'audace propre aux mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle.

Les actes du colloque de Sofia ont paru en 2002, dans le numéro 26 des *Cahiers RITM*, édités par le Centre des Sciences de la Littérature Française (CSLF) de l'Université Paris X. Grâce à cette publication, les infortunés qui n'ont pu se rendre en Bulgarie découvriront ce que les acteurs et les témoins de l'événement – qui fut excellemment organisé par Rennie Yotova, Albena Vassileva et Claude Leroy – se délecteront à retrouver imprimé noir sur blanc, à savoir : un ensemble, magistralement composé, de communications riches, diverses, qui ouvrent des perspectives originales – bulgares et serbes notamment –, et qui méritent toutes d'être connues, discutées et explorées.

Organisé en trois parties, le volume s'ouvre sur une première série de cinq essais réunis sous le titre : « Les paradoxes d'un moderne », d'un moderne qui s'interroge sur la notion de modernité précisément et qui cherche à définir le concept d'avant-garde. **Miriam Cendrars** et **Frédéric Jacques Temple** relèvent chacun l'autonomie du poète, puisque celui-ci, loin de chercher l'avant-garde, la portait déjà et toujours en lui. N'ayant jamais voulu être rattaché à aucun groupe, Cendrars a incarné à lui tout seul une sorte de « clan du vagabondage ». **Claude Leroy** (Paris X), à travers une brillante démonstration, passe en revue les diverses acceptions du mot *avant-garde* ainsi que les significations dont il a été chargé par ceux qui l'ont accaparé, relevant malicieusement le caractère militaire de cette « métaphore à moustache ». Caractérisée par une relation de rupture, la notion d'avant-garde ne peut être associée à Cendrars, car lui-même rompt avec tout ce qui la détermine, qu'il s'agisse du groupe, des manifestes ou encore des codes propres aux poètes. En un mot, Cendrars refuse ceux-là même qui refusent le modèle ! Ce décalage sera pourtant annulé dès lors que la guerre éclate : en allant se battre au front, Cendrars met en pratique la métaphore et intègre l'« avant-garde », au sens premier du terme. De son côté, **Michèle Touret** (Rennes 2) observe que les mouvements d'avant-garde ont été « détruits » par la guerre. En publiant en 1916 *La Fin du Monde*, Cendrars donne à lire une allégorie, un texte prophétique, qui est aussi un adieu à un certain type d'écriture, à une certaine époque. Cendrars assume la rupture ; son pessimisme contrecarre l'idée de progression chère aux avant-gardes. Son cynisme – c'est la malédiction de Moravagine – entame tout. Par ailleurs, l'édition n'a qu'un statut d'activité vaine et divertissante à l'époque en question. **Rennie Yotova** (Sofia) se penche sur le cas de Moravagine et propose de voir en lui le Destructeur absolu. En chaussant les lunettes du Nietzsche de *Par delà le bien et le mal*, la chercheuse sofiote perçoit Moravagine comme l'avènement de l'Homme nouveau dont le propre est de revendiquer la primauté de l'action, d'accomplir le rejet de la morale traditionnelle et d'incarner l'idée de l'éternel retour. Pour elle, Moravagine est un personnage qui n'est pas « par-delà » mais « au-delà » du bien et du mal, car il ne se borne pas à substituer des valeurs à d'autres valeurs : il les nie en bloc.

La seconde partie, « Le travail du poète », contient quatre études focalisant la discussion sur différents aspects de la création cendrarsienne. **Elizarena Rouskova** (Sofia) propose une analyse très savante et très pertinente des liens entre peinture et texte dans *La Prose du Transsibérien*. Elle déroule les trajets parallèles que parcourent les deux types de représentations – scriptural et pictural –, qu'il faut lire non comme l'illustration l'une de l'autre, mais comme le renouvellement de la technique des « pages sacrées » médiévales et de la Renaissance. Quittant ce modèle ancien, **Rino Cortiana** (Venise) s'intéresse aux relations entre la musique la plus novatrice du début du XX^e siècle – le jazz – et certaines productions textuelles propres à Cendrars. Les mécanismes de répétition et de retour au thème font apparaître des similitudes de construction entre l'écriture et le jazz, que le goût pour l'art nègre ne rend que plus tangibles. Dans le jazz, pourrait-on dire, l'âme nègre s'épanouit, conjuguant musique et corps, sexualité et instincts. Or, bien qu'on puisse légitimement mettre en parallèles phrases fragmentées et rythmes brisés, ces stéréotypes se maintiennent tout au long des années 20 et des années 30, en une série de lieux communs quelque peu racistes. Pour sa part, **Charles Grivel** (Mannheim) interroge la fascination de Cendrars pour le cinéma. Ayant observé les nombreux pachydermes qui hantent les textes du poète, le critique transforme Cendrars en une sorte d'œil d'éléphant, petit, mobile et

obnubilé: a-t-il quelque part son pareil pour capter la réalité? **Dina Mantcheva** (Sofia) examine ensuite les pièces radiophoniques des années 50, qui ont la faculté d'abolir la frontière des genres. Elle constate que ces productions, bien que tardives, utilisent des techniques propres au début du XX^e siècle: celles du montage et du collage, qui permettent l'intégration d'autres textes, ainsi que celles du travelling et d'autres mouvements cinématographiques, qui fondent la multiplicité des visions.

La troisième partie du volume, intitulée «Dialogues et rencontres», ouvre la réflexion en mettant Cendrars en relation avec d'autres cultures, d'autres courants littéraires. **Roumania Stantcheva** (Sofia) dresse l'inventaire des traductions de Cendrars en Bulgarie – liste impressionnante – et s'arrête sur les deux traductions des *Poésies complètes*, celle d'Ivan Borislavov (1987) et celle de Kirill Kadiskii (2000). Elle en spécifie les différences tout en précisant les règles de traduction de l'École bulgare, points de repères tout à fait précieux grâce auxquels le lecteur découvre bien des éléments méconnus. Par exemple, il apprend ainsi pourquoi certaines images poétiques jugées trop crues, trop explicites ont dû être édulcorées. Le principe de pudeur et de retenue semble cependant ne pas avoir été trop affaibli par les travaux des deux traducteurs. Après cette intervention qui le concernait directement, **Ivan Borislavov** reste très discret sur son travail de pionnier et préfère se souvenir de ses affinités avec Blaise Cendrars, de sa première découverte de l'œuvre du poète. Son enthousiasme et son émerveillement face à cette poésie, qui portait tant d'énergie et de liberté, l'ont conduit à la traduction, acte autant poétique que politique à une époque où le régime communiste vacillait. Le traducteur évoque aussi Guéo Milev, Bulgare, qui eut un rôle de précurseur en traduisant Cendrars vers 1919, époque où il était à Berlin, dans le cercle de Walden. **Jelena Navakovic** (Belgrade) met en lumière la relation de Cendrars à la littérature serbe, explorant autant son intérêt pour certains thèmes serbes que la réception des œuvres en Serbie. Après avoir présenté les avant-gardes serbes, Jelena Navakovic montre comment certaines images se retrouvent chez plusieurs poètes serbes. La perception de la vie prénatale et la «beauté comestible» entre autres apparaissent chez Rastko Petrovic ainsi que chez Rade Drainac. Aux images gourmandes succède celle du feu, car **Luisa Montrosset** (Bruxelles) montre avec pertinence les affinités humaines et poétiques qui peuvent être tissées entre l'écrivain italien Aldo Palazzeschi et Cendrars. L'un et l'autre ne se sont pas associés à un groupe spécifique et, bien qu'on puisse les lire comme des «incendiaires poètes», ils ont toujours voulu être créateurs, et non destructeurs, position atypique pour les avant-gardes. L'ultime intervention est laissée à **Kirill Kadiskii** (Sofia), traducteur de Cendrars et découvreur de *La Légende de Novgorode*, poème fondateur qui n'a pas fini d'interroger les chercheurs et sur lequel Kadiskii apporte quelques précisions très intéressantes. En effet, ce poème est rédigé dans une langue russe qui ne correspond pas au langage poétique de l'époque. Il s'agit plutôt d'un «langage prosaïque», sans rimes, ce qui était impossible en Russie, à l'époque. Kirill Kadiskii pense que ce poème a été rédigé directement en russe par Freddy Sauser et qu'une autre main en aurait corrigé la grammaire et l'orthographe. Ensuite, *La Légende* aurait été confiée à Sozonov (imprimerie et dépôt) pour une publication restreinte, destinée à un cercle d'amis. Enfin, tous les commentaires actuels paraissent dès lors bien vains à Kadiskii: il imagine Cendrars là où il se trouve, se riant de tous à gorge déployée!

CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER

Le temps des paquebots, comme si vous y étiez...

Robert Guyon, *Échos du bastingage, Les bateaux de Blaise Cendrars*, Préface de Frédéric-Jacques Temple, Rennes, Éditions Apogée, 2002, 128 p., ill.

... À condition toutefois d'y mettre le temps suivant l'avertissement que nous donne Frédéric Jacques Temple dans sa préface à ce magnifique volume au format de carré magique ou peu s'en faut. Le temps qu'il faut pour apprécier les nombreuses illustrations judicieusement choisies, le temps qu'il faut pour déguster le texte de Robert Guyon, riche d'innombrables détails pittoresques, historiques et hautement techniques qui forment une documentation hors pair, fruit de longues années de recherches opiniâtres et patientes. Et le temps également, et surtout, de se laisser entraîner par la rêverie océanique qui sous-tend l'entreprise.

Ainsi, bien que publié en automne 2002 – déjà! –, le livre de Robert Guyon n'arrête pas de produire vagues et remous! Il faut l'offrir aux amis, ce livre de voyage et d'écriture maritimes, non seulement aux inconditionnels du « pirate du lac Léman » mais à tous les amoureux de la haute mer, à tous les fadas de transatlantiques de luxe et de cargos aventureux. Rares sont en effet les hommes de lettres qui savent aussi bien nous faire humer l'air marin que Blaise Cendrars.

Nombreuses illustrations grand format, mise en pages soignée et originale, typographie aérée, les éditions Apogée, domiciliées à Rennes, n'ont pas lésiné sur les moyens. *Échos du bastingage* séduit d'abord par sa présentation et par la richesse de sa documentation. Mais il y a plus: le lecteur y découvre un Blaise Cendrars nouveau, plus proche, plus amical, plus humain, puisque cette fois-ci l'illustre passager de ces grandes machines qui sillonnent les mers, l'observateur et l'utilisateur de ces immenses navires blancs qui chaque fois le conduisent à un autre point du globe, à une autre destination de sa vie, cette fois-ci il accepte que le lecteur partage ses journées, sa vie quotidienne à bord, hors littérature. Mais la littérature y gagne, car ces vaisseaux sont des lieux d'expérience, d'aventure, de tourments, de renaissance aussi, puisqu'ils entraînent le poète *nulle part*, dans cet espace si convoité de l'entre-deux vies qui entérine le départ, mais remet *sine die* l'arrivée: « Oh! que je comprends bien le « Déjà! » de Baudelaire. Oui, le voyage en mer a un grand charme pour le poète qui n'est jamais pressé d'arriver », s'était écrié le poète lors de sa toute première traversée de l'Atlantique (« Mon Voyage en Amérique », *Inédits secrets*, 1969, p. 178).

Cette expérience fondatrice a nourri tous les textes ultérieurs. C'est le mérite de Robert Guyon, l'heureux capteur des échos de la bourlingue cendrarsienne à bord des Birma, Volturno, Formose, Gelria, Général-Hannah, Normandie et autres Wisconsin, de nous aspirer dans leurs sillages, nous installant au cœur de ces monstres de fer qui peuvent se révéler de parfaits palaces ou des rafiots de la pire espère. Cendrars a pratiqué tous ces navires et les multiples images du volume rendent très vivants les nécessaires dédoublements, les vies multiples qu'exige l'adaptation à toutes ces espèces de bateaux dont l'arbre généalogique se révèle des plus extravagants.

La précision et la finesse des commentaires de l'auteur sont une source très riche qui, chaque fois, permet au lecteur d'entrer au cœur d'une nouvelle aventure, aux répercussions insoupçonnées. En tournant les pages d'*Échos du bastingage*, le voyageur immobile savoure des expériences étonnantes et, sur un mode très cendrarsien, navigue sur les mers du monde.

JEAN-CARLO FLÜCKIGER
ET CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER

Blaise Cendrars en mosaïque

Portraits de l'artiste, Blaise Cendrars 5, *Lettres Modernes*, Minard, 2003.

Face à la question « Qui suis-je ? » que Cendrars s'est maintes fois posée, **Claude Leroy** a choisi de réunir une série d'articles, très denses et novateurs, consacrés à cette quête du portrait. En effet, le lecteur y découvre des autoportraits littéraires, des portraits faits par les plus grands peintres et photographes du XX^e siècle, et même, au terme du parcours, un étonnant répertoire regroupant les « portraits de Cendrars en personnage de fiction », répartis selon leur statut de « chroniques romancées », de « fictions à clefs » ou encore de « livres de Blaise », comme les nomme Claude Leroy.

Le volume se compose de cinq chapitres, dont le premier, « En vérité, qui suis-je ? », questionne l'autoportrait. **Luce Briche** y montre avec brio comment la présence de miroirs, dans les textes, matérialise le retour du refoulé, provoquant la confrontation du sujet à son image. Le miroir devient figure narcissique et représente les excès, analysés autant dans le roman *Dan Yack* que dans le conte *Au pays des images*, daté de 1910. Pour éviter Méduse, le poète décidera en 1943 de « voiler les miroirs ». A son tour, **Jacqueline Bernard** propose un étonnant portrait chinois qui reflète un personnage à l'image de son texte, sous le signe de la profusion et du grouillement. Quant à **Renaud Ferreira**, il n'imagine pas Cendrars en colibri ou en prestidigitateur mais en chasseur ! Il observe la mise en scène de ce rôle dans les textes et constate que le poète aime l'affût mais qu'il ne tue pas : il préfère prendre le risque d'être chassé à son tour. Cette mise en péril de soi est ici interprétée comme une révélation, une « extase mystique ».

Le désir d'élévation spirituelle semble une constante, car après le portrait chinois au colibri et la nouvelle mystique du réel, **Frédéric Jacques Temple**, en ouverture de la seconde partie intitulée « Touchez du doigt ! », nous offre une présentation des oiseaux dans l'œuvre de Cendrars. Le poète avait révélé dans *Vol à voile* que souvent il rêvait de voler, et les êtres ailés qui voltigent en nombre dans ses textes – colibris, paradisiens, sept-couleurs – nous disent que ce n'est pas sur terre qu'on trouve le bonheur. L'étude serrée de **Michèle Touret** nous fait quitter cet univers idéal pour nous plonger dans les ténèbres des tranchées. Avec *La Main coupée* (1946), rédigée bien tardivement par rapport à l'époque évoquée, Cendrars devient mémorialiste et offre à ses lecteurs à la fois son portrait en narrateur, en soldat, et en correspondant de guerre. En choisissant de nommer ce récit une chronique, il rend hommage aux disparus, il fait le portrait des morts. Ces hommes étaient insaisissables et ont disparu dans l'anonymat de la guerre : en les évoquant, Cendrars leur redonne vie et écrit le plaidoyer de ces damnés qui n'avaient ni lois de société ni règles de guerre. Exécutants et meurtriers, ils sont allés jusqu'au bout d'eux-mêmes. Dans *La Main coupée*, ces portraits de soldats côtoient celui du Vagabond, « Charlot », que **Jean-Carlo Flückiger** place au centre de ses réflexions. Après avoir évoqué l'improbable rencontre des deux artistes, il suit la trace de ce funambule du rire dans l'œuvre de Cendrars. Son portrait reste éclaté et malgré des tentatives de synthèse reprises dans *Trop c'est trop*, le projet de récit intitulé « Si j'étais Charlot » n'aboutit pas. Mais l'analyse de l'ensemble des fragments révèle en fin de compte que Charlot représente pour le poète une sorte d'alter ego positif, un « agent de vie » contre Moravagine. En fait, le fameux « Je suis l'Autre » cendrarsien pourrait – ou devrait – se conjuguer sur le mode de « Si j'étais Charlot » !

Le troisième chapitre propose « Qui a fait mon portrait à ce jour ? » où se croisent des perceptions étrangères et des portraits d'autres écrivains. Jay Bochner évoque les Américains de Paris au début des années 20, formant une sorte de

village assez fermé, où chacun profitait des libertés du Vieux Continent. Par le biais de ces artistes et chroniqueurs, plusieurs textes de Cendrars sont publiés en Amérique, dont *J'ai tué*, en 1919, accompagné d'un article de douze pages sur le poète. A cette époque, la culture américaine est encore assez provinciale et recherche les atours européens. *L'Anthologie nègre* puis *L'Or* sont surtout appréciés pour leur force créative, libre de référence aux modèles convenus; c'est par une sorte d'énergie primitive que Cendrars séduit. Le plus surprenant est que, s'étant affranchi de la vieille Europe, les Américains exploitent cette riche veine cendrarsienne en tant que bien propre, et à la barbe de l'auteur qui a toujours refusé de jouer au maître! Ce chapitre fait ensuite migrer le portrait de Cendrars de l'Amérique du Nord au Brésil, où, au milieu des années 20 également, il est accueilli comme une star. Cette réception peut du reste surprendre, comme le précise **Maria Teresa de Freitas**, parce qu'à cette époque le modernisme brésilien veut se définir sans l'Europe, en cherchant son identité propre. Or, Cendrars est lié à l'histoire du modernisme brésilien, car poète du monde, il a aidé ses pairs à trouver leurs propres rythmes, à observer leur quotidien immédiat, à construire leurs associations d'images originales. Selon le mot de l'écrivain Oswald de Andrade, Cendrars les a aidés à trouver le «sens ethnique». Après ces portraits outre-mer, Cendrars est associé à Philippe Soupault par **Myriam Boucharenc** et à Louis Calaferte par **Fabrice Humbert**. Alors qu'avec Soupault les parallélismes se tissent suivant le «sillage rimbaldien de la rupture», il semble que Calaferte a vu en Cendrars un père spirituel. Sans l'avoir rencontré personnellement, il se sent lié au poète par un lien de «famille d'esprit», et il choisit comme lui de se donner naissance dans ses textes. La vie choisie grâce à l'écriture peut être lue en parallèle à l'article qu'**Alexandre Castant** consacre aux portraits photographiques de Cendrars par Doisneau. Si, comme Barthes, on admet que «la photo est un roman», les photographies participent dès lors d'une interrogation sur l'écriture et l'image: le portrait serait donc la face – la page – burinée de l'expérience.

L'avant dernière partie s'intitule «Croqué à son insu». Avant de déployer son art du répertoire, **Claude Leroy** y explique le jeu constant que Cendrars a joué sur, entre et avec le réel et l'imaginaire. Se glisser dans la peau d'un personnage de roman lui a permis de faire disparaître son patronyme, non pour créer des mensonges, mais pour vivre l'autofiction. Dans ce cadre, **Marie-France Borot** décortique le roman intitulé *Coneixes Blaise Cendrars?* publié en 1984. Son auteur, le Catalan Manuel de Seabra, imagine un personnage qui, ultime possibilité de fuir un tyran, part à la guerre. Tout au long des étranges aventures qu'il y vit l'accompagne son volume de poésies de Blaise Cendrars. Le poète assume ici un rôle d'agent de subversion et permet au personnage d'écrire son propre livre: exutoire et libérateur!

Dernière séquence: la plume est à Cendrars! Le mot de la fin se compose ainsi de quelques textes très peu connus dans lesquels l'écrivain pratique l'art du portrait. L'un fait celui de Robert Doisneau en artisan; un autre rend hommage à Erich von Stroheim. Ce grand acteur et réalisateur est pour Cendrars l'homme de «la première moitié du XX^e siècle», peut-être l'Homme nouveau dont il avait rêvé. A ce texte magnifique succèdent de bien étranges «Épinglés» au ton ironique et qui provoquent d'inévitables sourires en coin! Cendrars n'aurait jamais publié ces «miettes» tombées de sa table de travail. Pour «éviter les ennuis»? Cendrars se plaît à écorcher quelques célébrités contemporaines. La lassitude s'y fait sentir, et l'amertume: «Depuis quand reproche-t-on au romancier de «romancer» ses personnages?»

Mais qui donc reprocherait à Frédéric Sausser d'être Blaise Cendrars?

CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER

CHRONIQUES

Calepin bibliographique

Œuvres de Blaise Cendrars

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI, nouvelle édition des œuvres complètes de Blaise Cendrars dirigée par Claude Leroy

Les 9 volumes parus à ce jour sont les suivants:

- *Poésies complètes*, avec 41 poèmes inédits. Textes présentés et annotés par Claude Leroy, 2001.
- *L'Or* suivi de *Rhum* et de *L'Argent*. Textes présentés et annotés par Claude Leroy, 2001.
- *Hollywood, La Mecque du Cinéma* suivi de *L'ABC du cinéma* et de *Une nuit dans la forêt*. Textes présentés et annotés par Francis Vanoye, 2001.
- *Dan Yack*. Textes présentés et annotés par Claude Leroy, 2002.
- *L'Homme foudroyé* suivi de *Le Sans-Nom*. Textes présentés et annotés par Claude Leroy, 2002.
- *La Main coupée* suivi de *La Main coupée (1918)* et de *La Femme et le soldat*. Textes présentés et annotés par Michèle Touret, 2002.
- *Moravagine* suivi de *La Fin du Monde filmée par l'ange N.-D.* et de *L'Eubage*. Textes présentés et annotés par Jean-Carlo Flückiger, 2003.
- *Histoires vraies* suivi de *La Vie dangereuse* et de *D'outremer à indigo*. Textes présentés et annotés par Claude Leroy, 2003.
- *Bourlinguer* suivi de *Vol à voile*. Textes présentés et annotés par Claude Leroy, 2003.

D'Outremer à Indigo. Edition présentée et annotée par Claude Leroy. Gallimard, 1998, 268 p. Collection «Folio» N° 2970.

Les Armoires chinoises, Montpellier, Fata Morgana, 2001.

Brésil, des hommes sont venus, Montpellier, Fata Morgana, 2004.

Mon Voyage en Amérique. Postface de Christine Le Quellec Cottier, Montpellier, Fata Morgana, 2004.

J'ai saigné. Postface de Christine Le Quellec Cottier, Genève, Zoé, 2004.

Traductions d'œuvres de Blaise Cendrars

Die rote Lilie. Traduction allemande de *La Main coupée* par Giò Waeckerlin Induni, postface de Peter Burri, Bâle, Lenos Verlag, 2002.

Die Signatur des Feuers. Traduction allemande de *L'Homme foudroyé*, Bâle, Lenos Verlag, 2000.

Ich bin der Andere: gesammelte Gedichte. Traduction allemande par Peter Burri de *Poésies complètes*, avec 41 poèmes inédits, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Bâle, Lenos Verlag, 2004.

Rhum. L'avventura di Jean Galmot. Traduction italienne par Francesco Colombo, Roma, Editori Riuniti, 1998.

La Mano mozza. Traduction italienne de *La Main coupée* par Giorgio Caproni, avec une introduction de Giovanni Bogliolo, Parma, Ugo Guanda Editore, 2000. (Réédition de l'ouvrage paru en 1967 chez Garzanti Editore.)

Moravagin seguido de O fim do mundo filmado pelo Anjo Notre-Dame. Traduction brésilienne par Dorothée de Bruchard, postface de Carlos Augusto Calil, São Paulo, Companhia das Letras, Editora Schwarcz, 2003.

Trotamundear. Traduction espagnole de *Bourlinguer* par Manuel Talens, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Panama of de avonturen van mijn zeven ooms, gedichten. Traduction en hollandais de *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles, Dix-neuf poèmes élastiques, La Guerre au Luxembourg, Poèmes nègres et Kodak* par Willem Desmense, préface de Els Jongeneel, Utrecht, Uitgeverij Ijzer, 1999.

Raźony gromem. Traduction polonaise de *L'Homme foudroyé* par Julian Rogoziński, Varsovie, Noir sur Blanc, 1998.

Złoto. Traduction polonaise de *L'Or* par Krystyna Sławinska, Varsovie, Noir sur Blanc, 1999.

Rum. Życie i przygody Jana Galmota. Traduction polonaise de *Rhum. L'aventure de Jean Galmot* par Barbara Czałczyńska, Varsovie, Noir sur Blanc, 1999.

Od portu do portu. Traduction polonaise de *Bourlinguer* par Julian Rogoziński, Varsovie, Noir sur Blanc, 1999.

Odcięta ręka. Traduction polonaise de *La Main coupée* par Julian Rogoziński, Varsovie, Noir sur Blanc, 1999.

Gwiezdna Wieża Eiffla. Traduction polonaise de *Le Lotissement du ciel*, par Julian Rogoziński, Varsovie, Noir sur Blanc, 2000.

Historie prawdziwe. Traduction polonaise de *Histoires vraies*, par Julian Rogoziński, Varsovie, Noir sur Blanc, 2002.

Co jak co. Traduction polonaise de *Trop c'est trop* par Jacek Giszczak, Varsovie, Noir sur Blanc, 2003.

Blaise Cendrars. Poèmes, version bulgare par Kiril Kadiiski, Sofia, Nov Zlatorog, 2000.

Sve do Srca Svijeta, Izabrane pjesme Blaise Cendrars. Traduction croate d'un choix de poèmes par Tomica Bajsić, Zagreb, MD Publishing, 2003.

Uříznutá Ruka. Traduction tchèque de *la Main coupée* par Vera Hrubanora, Prague, Czech Edition copyright, 2000.

Études et hommages

Joachim Umlauf, *Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde, Blaise Cendrars und Robert Delaunay*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, 297 p.

Amanda Leamon, *Shades of Sexuality, Colors and Sexual Identity in the Novels of Blaise Cendrars*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, 162 p. Collection «Faux Titre – Etudes de langue et littératures françaises».

Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy (sous la dir. de), *Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars*, Actes du colloque de São Paulo, 4-7 août 1997, L'Harmattan, 1998, 392 p.

Michèle Touret (sous la dir. de), *Cendrars au pays de Jean Galmot*. Roman et reportage, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, 269 p. Collection «Interférences».

Michèle Touret, *Blaise Cendrars: Le Désir du roman (1920-1930)*, Paris, Champion, 1999, Cahiers Blaise Cendrars N° 6.

Monique Chedford (textes réunis par), *La Fable du lieu*, Paris, Champion, collection «Champion-Varia, 1999.

Jean-Carlo Flückiger et Peter E. Erismann (sous la dir. de), *Ein Kaleidoskop in Texten und Bildern*, Bâle, Lenos Verlag, 1999.

Maria Teresa Russo, *AI Margini della soglia. Saggio su Blaise Cendrars*, Palermo, Flaccovio Editore, 1999.

Henryk Chudak et Joanna Żurowska (sous la dir. de), *Cendrars au vent d'Est*, colloque de Varsovie, 12-14 novembre 1998, Varsovie, Université de Varsovie, 2000.

Francis Boder, *La Phrase poétique de Blaise Cendrars*, Paris, Champion, 2000, Cahiers Blaise Cendrars N° 7.

Irène Weber Henking et Christine Le Quellec Cottier (sous la dir. de), *Réinventer Cendrars: Blaise Cendrars et la traduction*, Centre de traduction littéraire, Université de Lausanne et CEBC, 2000.

- Alexandre Eulalio, *A aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, 2^e édition revue et complétée par Carlos Augusto Calil, Université de Sao Paolo, 2001.
- Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001. (Contient un chapitre important sur Cendrars).
- Le Passe-Muraille*, revue des livres, des idées et des expressions, n° 51: «Destination Cendrars», Lausanne, décembre 2001.
- Maria Teresa de Freitas, Claude Leroy et Edmond Nogacki (textes réunis par), *Cendrars et les arts*, Presses universitaires de Valenciennes, 2002.
- Robert Guyon, *Echos du bastingage – les bateaux de Blaise Cendrars*, Rennes, Éditions Apogée, 2002.
- Jacques Réda, Jacques Berchtold et Jean-Carlo Flückiger, *Chiens et chats littéraires chez Cingria, Rousseau et Cendrars*, Genève, La Dogana, 2002.
- Albena Vassileva, Claude Leroy (sous la dir. de), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, Université Paris X-Nanterre, 2002, *Cahiers RITM*, n° 26, coll. «Études et travaux sur Cendrars» IV.
- Jean-Carlo Flückiger, «Cendrars, Chopin et le vacarme de la guerre», *Écrire en musique*, *Quarto*, Revue des Archives littéraires suisses, n° 17, Berne, novembre 2002.
- Claude Leroy (textes réunis et présentés par), *Portraits de l'artiste. Blaise Cendrars 5*, Lettres modernes, Minard, 2003.
- Jérôme Michaud-Larivière, *Aujourd'hui Cendrars part au Brésil*, Fayard, 2003.
- Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars – Les années d'apprentissage*, Paris, Champion, 2004.
- Albert t'Serstevens, *L'Homme que fut Blaise Cendrars*, Arléa, 2004 (réédition).

*Achevé d'imprimer en 2004
à Genève (Suisse)*

CONTINENT CENDRARS N° 11 2004

Jean-Carlo Flückiger	D'un indifférent l'autre
Blaise Cendrars	L'Indifférent fragment de nouvelle, février 1916
Frédéric Jacques Temple	La Main amie
Christine Le Quellec Cottier	La Naissance du poète
Daniel Rausis	Le Tombeau d'Hélène, promenade hagiographique
Rino Cortiana	[Mais la poésie est... extrême synthèse]
André Vanoncini	À chaque guerrier son ennemi
Michèle Touret	Cendrars, un écrivain dans l'histoire
Niklaus Meienberg	Élégie sur le hasard de la naissance
Laurence Guyon	Le diable, la faucheuse-lieuse et les mitrailleuses à la voix de feu
Jean-Carlo Flückiger	L'icône, le croquis et le tourbillon des couleurs
Beat Brechbühl	Blues pour Blaise Cendrars
Maria Teresa De Freitas	Cendrars et les femmes
Carlos Augusto Calil	Une Saison au paradis
Claude Leroy	Possession du monde

ISBN 2-7453-1211-1



9 782745 312112